

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA
LINGUAGEM

VISÕES DA REALIDADE:

Marcel Proust e o estilo.

Iury Almeida e Belchior

Mariana

Fevereiro de 2018

IURY ALMEIDA E BELCHIOR

VISÕES DA REALIDADE:

Marcel Proust e o estilo.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos da Linguagem

Linha de Pesquisa: Linguagem e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Agnolon

Mariana

Fevereiro de 2018

B427v Belchior, Iury Almeida e.
Visões da realidade [manuscrito]: Marcel Proust e o estilo / Iury Almeida e
Belchior. - 2018.
103f.:

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Agnolon.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de
Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-
Graduação em Letras.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Linguagem e línguas - Estilo. 2. Retórica. 3. Literatura. 4. Memória. 5.
Proust, Marcel, 1871-1922 . I. Agnolon, Alexandre. II. Universidade Federal de
Ouro Preto. III. Título.

CDU: 808(043.3)



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Realizou-se, no dia 23 de março de 2018, às 14h, na Sala Affonso Ávila do Instituto de Ciências Humanas e Sociais, a defesa pública da dissertação, intitulada “*Visões da Realidade: Marcel Proust e o Estilo*”, apresentada por Iury Almeida e Belchior, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras. Após a apresentação do trabalho, passou-se à arguição realizada pelos membros da banca examinadora abaixo relacionada. A Comissão considerou a dissertação:

Aprovado () **Reprovado**

Considerações adicionais (opcional):

O trabalho apresenta um texto limpo e muito bem escrito, com articulações técnicas e rigorosas e instigantes leituras cuidados de seu elenco de autores, além disso, o aluno responde com grande desenvoltura e segurança as questões da banca, revelando uma inusitada maturidade como pesquisador.

De acordo com o Regulamento do Programa de Pós-Graduação em Letras (POSLETRAS), o(a) candidato(a), para o recebimento do diploma, deverá apresentar ao Orientador, num prazo de 60 dias, o volume final da dissertação com os ajustes sugeridos pelos membros da banca examinadora (se houver), bem como a versão digital.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel, titular (UFOP)

Prof. Dr. Marcelo Cizaurre Guirau, titular (IF-SP)

Prof. Dr. Alexandre Agnolon, orientador da pesquisa (UFOP)



Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos membros da Banca Examinadora.

Mariana, 23 de março de 2018.

Prof. Dr. Clezio Roberto Gonçalves
Coordenador do Mestrado em Letras
UFOP/ICHS

*Para minha avó
Maria Luiza Izola Belchior,
amor e termo da minha vida.*

AGRADECIMENTOS

Quando recebi a notícia da aprovação no programa de mestrado, em novembro de 2015, tive receio em me matricular. A situação do país, com o golpe parlamentar que já se anunciava, era bem pior que a anterior. Nesse momento, a esperança tal qual morcego se debatia nas paredes da caverna que desde então o futuro se aprisionou. E embora fosse mais confortável permanecer contemplando as sombras do que nós poderíamos ter sido, fui acometido de um lapso de coragem que me impulsionou a sair, apesar de todos os riscos.

A força e origem desse ímpeto, tal como as coisas mais importantes da vida, não requer explicações racionais. Foi ela que me motivou toda a revolução contra o sedentarismo do espírito que, sistematicamente, a sociedade opressora nos condena. Tudo poderia ter acabado muito antes, se a verdade tangível em meus ossos não tivesse sido contestada pela verdade latente da alma. Ela, de que tanto falo, é a luz que me demonstra um caminho antigo, a vida que me dá condições de ler e escrever e o amor pelos outros tantos desse mundo. Agradeço, primeiramente, a ela: Deus.

Desde muito antes da aprovação, minha avó, Maria Luiza Izola Belchior, a quem dedico este trabalho, me motivou a seguir meu caminho e retornar a Mariana para continuar os estudos. Meu pai, Marcos Izola Belchior, se comprometeu a financiar este projeto. A eles, e ao meu avô Adelson Belchior (*in memoriam*), agradeço imensamente.

Em Mariana, o amigo e professor que tanto admiro, Dr. Alexandre Agnolon, aceitou me orientar e cumpriu com êxito esse trabalho hercúleo. Agradeço a ele pela paciência e as leituras que me fizeram, em cada etapa, ser um pesquisador mais criterioso. O Prof. Dr. Emílio Maciel (DELET-UFOP), outro professor inspirador, tão logo retornou de seu estágio pós-doutoral, contribuiu imensamente com meu exame de qualificação. Nesta etapa, também pude contar com a exigente e solícita leitora, Profa. Dra. Mônica Gama (DELET-UFOP). Todo meu agradecimento aos dois por me forçarem uma preciosa conversão de rota. Agradeço também a encantadora Profa. Dra. Cilza Bignotto (DELET-UFOP), a envolvente Profa. Dra. Imaculada Kangussu (IFAC-UFOP), ao irreverente Prof. Dr. Sérgio da Mata (DEHIS-UFOP) e ao Prof. Dr. Bernardo Amorim (DELET-UFOP), um dândi inspirador. Cada um deles deixou sua assinatura em minha formação.

Não poderia deixar de agradecer à CAPES pelo financiamento desta pesquisa. Oportunamente, agradeço ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFOP, principalmente a ex-funcionária Lúcia, pela prontidão em sempre nos ajudar. Agradeço a todos os técnicos e

professores da Universidade Federal de Ouro Preto que resistem aos inúmeros ataques que as instituições públicas vêm sofrendo após o golpe de 2016.

Desde o processo seletivo, constitui com um grupo de amigas – os Sense5 - uma amizade que transpassou a distância. Das vezes que não pude estar tão perto quanto deveria, peço a elas perdão. Nada, nem o tempo, vai apagar o bem que Aline Araújo, Lorena do Rosário Silva, Raquel Andrade e Ricardo Alves fizeram por mim. Ao retornar à Mariana fui acolhido pelos amigos da saudosa república XaPraLá. Cumprimento a todos eles na pessoa do amigo Israel Alves, com quem espero cultivar amizade pelos anos que viver. Na vida tive a sorte de conhecer e manter como amigos seres humanos incríveis que mesmo de longe me ensinam todos os dias o que é amor e lealdade: Isabella Couto Reis e Roberto Oliveira, me inspiram a ser uma pessoa melhor. Cumprimento a turma UsCambeLoL através dos queridos irmãos Daniel Sales e Rafael Resende. Agradeço ao Thalisson Machado e ao Gabriel Lacativa por tornarem sublimes meus dias em Mariana e Ouro Preto. Sem a amizade, não teria condições de suportar as partes mais difíceis da jornada, tão pouco motivo para gozar os momentos felizes e as pretensas glórias futuras que nutrem os sonhos. Algumas pessoas me fizeram lembrar, durante a escrita, do ser humano que existia além do lattes: Raniely Fonseca, Gustavo Luz e Felipe Laffiti. Outras pessoas me acolheram tão bem em Piumhi, que eu pude me sentir em casa para escrever: Helena, por me lembrar que aqui é a minha casa de dormir; Cecília, pelos melhores beijos de boa noite que já ganhei. A minha cadelinha Antônia preencheu com carinho e graça os mais solitários momentos de angústia da escrita.

Por fim e por sua grande importância, agradeço duas vezes ao meu companheiro, Paulo Henrique Araújo. Primeiro, pela paciência e cuidado, pelo acreditar cotidiano nesse sentimento que "me fazia crescer dum modo, que doía e prazia". Pela segunda vez, agradeço pelas leituras, sempre exigentes e questionadoras. Juntar as bibliotecas fez toda a diferença nesse caminho.

Assim, cercado de pessoas maravilhosas, equilibrei a solidão que demanda a convivência com os livros. Confesso-me totalmente dependente das pessoas. E é pelo bem delas, que tentei fazer o melhor que pude neste trabalho. Os textos existem para as pessoas e pelas pessoas. O amor é a maior estratégia de resistência aos tempos difíceis e sombrios que vivemos.

Iury Almeida e Belchior

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar a concepção de estilo do escritor francês Marcel Proust. Em um primeiro momento buscamos compreender o estilo em seus primórdios, isto é, em sua chave retórica. Para tanto, fizemos um levantamento de fontes antigas que vão de Homero até Cícero. Em seguida, analisamos as transformações que geraram a noção moderna de estilo, algumas expressões do romantismo e as diferentes perspectivas teóricas de Leo Spitzer, Roman Jakobson e Erich Auerbach. A segunda parte do trabalho consiste em, a partir desse amplo panorama histórico e teórico, analisar como o autor de *À la recherche du temps perdu* compreendeu o estilo. Para realizar esta etapa da pesquisa, aproximamos o romance de Proust de sua obra crítica. A percepção do estilo proustiano como procedimento eminentemente textual nos possibilitou pensar o autor como reacionário às premissas românticas sobre sujeito e linguagem. Por fim, analisamos a dimensão subjetiva da concepção proustiana de estilo, com o objetivo de verificar como o autor intentava tutelar as tensões e ambivalências que sua *Busca* enseja.

Palavras-chave: estilo; retórica; literatura; memória; Proust.

ABSTRACT

This paper has the intend to analyse the style conception of the french writer Marcel Proust. At first we try to understand the style in its beginnings, that is, in its rhetorical key. So, we did a survey of ancient sources ranging from Homer to Cicero. Next, we analyze the transformations that generated the modern notion of style, some expressions of Romanticism and the different theoretical perspectives of Leo Spitzer, Roman Jakobson and Erich Auerbach. The second part of the work consisted of analyzing, from this broad historical and theoretical landscape, how the author of *À la recherche du temps perdu* understood the style. To accomplish this stage of the research, we approach Proust's novel of his critical works. The perception of the proustian style as an eminently textual procedure enabled us to think of the author as reactionary to the romantic premises about subject and language. Finally, we analyze the subjective dimension of the proustian conception of style, in order to verify how the author tried to control the tensions and ambivalences that his *Search* causes.

Keywords: style; rhetoric; literature; memory; Proust.

SUMÁRIO:

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 1 – ESTILO E VISÃO DA REALIDADE: | |
| 1.1 – Origem e passado da palavra: os pressupostos retóricos do estilo..... | 12 |
| 1.2 – Estilo e modernidade..... | 27 |
| 2 – MARCEL PROUST E O ESTILO: | |
| 2.1 – Extratos do texto: estilo como procedimento..... | 52 |
| 2.2 - A verdade inacabada do estilo: relação de tensão entre a Arte e a Vida na Recherche..... | 62 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 88 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 100 |

INTRODUÇÃO.

O monumental romance de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, é uma obra importante não apenas para os estudiosos da Literatura, mas para todos que nutrem algum interesse pelos estudos de Memória e História, no e pelo passado, de um modo geral. Esta importância não se resume às valiosas contribuições do autor para o que hoje conhecemos como memória involuntária, e por essa razão, vai muito além da célebre *madeleine*. O peso da *Recherche* está muito mais para uma poderosa máquina a vapor que necessariamente para um bolinho.

A feliz comparação do romance proustiano com a máquina a vapor, um dos ícones da modernidade, é explicada por Deleuze: a *Recherche* não se trata de um instrumento pessoal do autor, mas principalmente “de um instrumento para os outros, e cujo uso eles devem aprender”¹. Esta ressalva quanto ao uso da máquina é importante, pois, como elucidava Walter Benjamin, “se texto significava para os romanos, um tecido, nenhum texto é mais densamente tecido que o texto de Marcel Proust”². A ilação benjaminiana fica evidente ao constatarmos que o autor inseriu, em meio à trajetória do personagem principal, Marcel, em seu caminho até se tornar um escritor, um grande volume de crítica e de teorização sobre arte, mais especificamente sobre literatura, pintura e música.

Esta face da obra comporta uma relação complexa entre as artes; embora regidas por estéticas próprias, literatura, música e pintura se entrelaçam na *Recherche*. Proust faz referências à pintura a partir da música, e esta é referida com alusões à literatura e vice-versa. Mesmo quando as referências não explicitam essa sinestesia, elas não estão simplesmente coladas no texto, como um mosaico, mas intimamente relacionadas à narrativa.

Nesse sentido, o estilo revela-se como um fio poderoso que perpassa as referências artísticas tão magistralmente fundidas à *Busca*. Por esta razão, nesse trabalho procuramos compreender como esta categoria se configura e se desenvolve na obra do escritor francês. É importante salientar que a consciência desta dinâmica nos incentivou a acompanhar a trajetória de escrita do próprio Proust, já que seu texto e suas concepções artísticas estavam em constante movimento e transformação. Desse modo, um estudo sobre o estilo também nos impeliu a ir além da obra artística e inserir a *Recherche* em estreita correlação com a obra crítica do escritor.

¹ Cf. DELEUZE, Gilles. 2010. p. 137.

² Cf. BENJAMIN, Walter. 2012. p. 38.

Esta aproximação, vale ressaltar, é mais um esforço didático/científico que o descortinar de uma verdade a qual não esteja ciente o leitor atento da *Recherche*. Como veremos, Proust amalgamou muitos dos mencionados textos a sua obra derradeira. Como obra de arte, *Em busca do tempo perdido* constitui justamente o esforço de uma reunião de toda a experiência da Vida. E aqui empregamos a palavra vida em um sentido que não se restringe à vida que pode ser delineada em uma biografia. O esforço de apreensão da Vida pela arte realizado por Marcel Proust parece intentar capturar tanto a vida vivida quanto a imaginada, a vida do futuro do passado, a vida que poderíamos ter vivido. Ele estava consciente de que a arte faz isso mediante uma espécie de tradução da realidade e que o estilo se mostra correlato ao espírito filosófico, como nos ensina com muita clareza o historiador Carlo Ginzburg:

A palavra latina *interpretatio* significa tradução. O intérprete que confronta diferentes estilos de pensamento com a finalidade de ressaltar a diversidade intrínseca efetua uma espécie de tradução. É uma palavra que se adapta facilmente a esse contexto: o confronto entre estilos e línguas (sugerido pelo confronto entre estilos e escrita) desemboca geralmente no reconhecimento da diversidade entre uns e outras. Mas a tradução também é o argumento mais poderoso contra o relativismo. Claro, cada língua constitui um mundo diferente e, até certo ponto, incomensurável; no entanto as traduções são possíveis. Nossa capacidade de compreender diferentes estilos pode lançar uma luz sobre nossa capacidade de compreender outras línguas e outros estilos de pensamento, e vice versa.³

Assim, para compreendermos a concepção de estilo proustiana foi necessário investigar o passado do próprio estilo, ou seja, as diversas interpretações que o referido conceito teve antes de chegar a Marcel Proust. Nosso primeiro capítulo, portanto, visa posicionar o estilo no retrovisor, ao mesmo tempo que o iluminamos pela luz de um farol. Nesse sentido, o primeiro momento desse capítulo constitui um levantamento de fontes antigas que possam nos ofertar uma espécie de *arché* do conceito. Por conseguinte, no segundo momento, esforçamo-nos em identificar uma profunda alteração que o conceito de estilo sofre com a aparente queda da retórica e a ascensão de um sujeito moderno – pretensamente individualista - na linguagem. Para essa demonstração, um olhar atento, apesar de rápido, para a expressão romântica foi prazerosamente inevitável.

Finalmente, munidos então com o vigor teórico e fôlego histórico que este recuo estratégico nos conferiu, analisamos a concepção de estilo proustiana no segundo capítulo. Igualmente dividido em dois momentos, em um primeiro buscamos demonstrar e compreender como a concepção de estilo do autor da *Recherche* estava vinculada à ideia de procedimento

³ Cf. GINZBURG, Carlo. 2001. p. 172.

textual, e em certa proporção antirromântica, da Literatura. No segundo momento, nosso foco foi a dimensão subjetiva da referida concepção estilística, pois na pretensão monista de realizar a síntese do impossível, Marcel Proust compôs, até seu último segundo em vida, uma verdadeira pintura da Vida moderna, no sentido amplo que mencionamos anteriormente.

Sabemos que na tentativa de dizer algo sobre esse monumento da cultura que constitui a obra proustiana há um risco eminente de condenação ao ostracismo. Este risco assombra as obras de todos os grandes nomes da literatura mundial. Entretanto, as obras desses autores só conferem grandiosidade aos seus nomes porque elas ainda têm algo a dizer. Adiante, aponto para o inacabamento como um traço estilístico, e também, penso eu, ontológico, da *Recherche*. Portanto, se no final deste trabalho, em que certamente haverá mais dúvidas que certezas, este exercício de pensamento não for satisfatório academicamente, que ele seja nosso próprio contra-argumento: que na tentativa de dizer algo sobre a *Busca* de Proust, ela diga algo sobre a nossa eterna busca por nós mesmos...

1.1 - Origem e passado da palavra: os pressupostos retóricos do *Estilo*.

Estilo, uma palavra que possui muitos significados. Pode ser que haja mais conceitos de estilo que manifestações de estilos. Para além da tautologia, a palavra. Ela é a sua própria e valorosa *arché*, sua origem e função. A despeito de hoje ser usada como sinônimo de particularidade e referir-se às mais diversas coisas do mundo (das mais banais até as mais artísticas e sofisticadas), estilo tem uma origem bem modesta, *stilus*⁴, um instrumento pontiagudo utilizado pelos antigos para escrever sobre tábuas enceradas. Seguindo essa lógica, seu comando seria, portanto, um corte em um objeto da realidade com o objetivo de destacar determinadas peculiaridades, de transmitir uma mensagem, uma porção (um recorte) da realidade através do discurso. Assim, sua função, sua *arché* via natureza, evoca sua origem histórica: os pressupostos do estilo na arte do discurso, na retórica.

Da mesma forma que o instrumento pontiagudo precisava ferir a tábua para registrar a mensagem, a arte do discurso está intimamente relacionada com as lanças de um guerreiro⁵. Levando em consideração os fatores socioculturais que favoreceram a Grécia como um lugar propício ao desenvolvimento da Retórica, deparamo-nos com uma dimensão essencialmente agonística. Lembrando que *ágon* refere-se à batalha, mas não somente, ao relacionar-se com os esportes, com a dimensão poética, etc., o perfil de guerreiro está radicalizado na estrutura constitutiva/jurídica da *pólis*: a *ágora* (assembleia). Esta seria o campo de batalha em que o cidadão defenderia os seus interesses, e a retórica seria a sua arma. No canto IX da *Ilíada*, no episódio da “Embaixada de Aquiles”, há evidências da importância do discurso em um período bem anterior ao surgimento estrito da Retórica:

Tendo assim, pois, a vontade da fome e da sede saciado,
Foi o primeiro a tecer argumentos Nestor de Gerena,
Cuja opinião, desde muito, era sempre julgada a mais certa.
Cheio de bons pensamentos, lhes diz, arengando, o seguinte:
“filho glorioso de Atreu, Agamémnone, rei poderoso,
Em ti termino; visando-te, vou dar princípio ao discurso,
Por comandares a tantos aquivos e teres do Crônida

⁴ Cf. Oxford Latin Dictionary (1968: p.1820) s. u. stilus

⁵ Importante destacar que a dimensão bélica associada à retórica aparece de modo extremamente contundente entre os latinos, sobretudo na discussão referente à *uis uerborum* (“força das palavras”), que compete à *elocutio* (“elocução”). O orador que possui *ornatus* – traduzido equivocadamente como “ornato” ou “ornamento” – possui sucesso nas disputas e embates no fórum, haja vista que é melhor “aparelhado”, “munido de armas”, sentido original de *ornatus*. A imagem bélica, pois, associada ao *peritus orator*, aparece fortemente na *Retórica a Herênio*, em Quintiliano, nas *Instituições Oratórias*, em diversas passagens do livro VIII, por exemplo, a começar pelo prólogo (praef. 15), momento em que o rétor compara o orador que possui *ornatus*, verdadeira eloquente, a uma espada em riste. Sem *ornatus*, é o orador como uma espada desembainhada, que jaz inerte na bainha. Imagem similar aparece em Tácito, no *Diálogo dos Oradores*

O cetro e as leis recebido e o dever de aplicá-las com senso.
 Cumpre-te, pois, não somente falar, mas saber dar ouvidos,
 Sim, conceder atenção, quando alguém for levado a propor-te
 Algo razoável. Depende de ti pôr em prática a idéia.
 Ora pretendo falar como julgo ser mais proveitoso.
 Mais salutar opinião não presumo que alguém apresente,
 Que a defendida por mim, não de agora, somente, de muito,
 Desde o momento em que tu, nobre garfo de Zeus, foste à tenda
 Do estomagado Pelida e lhe a jovem de Brisa tiraste,
 Contra a opinião de nós todos. Ao menos, no que me respeita,
 Dissuadir-te tentei; mas, levado por teu alto espírito,
 O prestantíssimo herói, que até os deuses honrar têm por hábito,
 Menosprezaste, tomando-lhe o prêmio, que ainda conservas.
 Excogitemos, agora, no modo de o herói aplacarmos:
 Ou com palavras afáveis, ou com valiosos presentes.⁶

No Canto IX da *Iliada*, Agamémnone institui um conselho e propõe o retorno à Grécia através de uma embaixada formada pelos principais heróis. “Foi o primeiro a tecer argumentos Nestor de Gerena”, homem habilidoso no discurso. Sua prudência, virtude e perspicácia o qualificavam como um verdadeiro estadista, na *ágora* era eficiente como Aquiles no campo de batalha. Sobre o trecho citado é importante destacar a expressão “tecer argumentos”; nesta ação o velho Nestor critica Agamémnone, líder dos acaios, por ter sido injusto com Aquiles, “o prestantíssimo herói, que até os deuses honrar têm por hábito”. Desde já há um elemento em torno do discurso que reforça a nossa percepção bélica, o embate de ideias. Visando conduzir a audiência a fim de produzir os efeitos que coadunam sua virtude de homem de estado, ou seja, pensando no bem comum, Nestor então indica a necessidade de meditar sobre o modo de convencer Aquiles a se tornar aliado: “Ou com palavras afáveis, ou com valiosos presentes.” Depois de ter Briseide roubada, Aquiles certamente estará ressentido, portanto é necessário que as palavras sejam carinhosas – afáveis – para que o objetivo seja alcançado. Nestor demonstra não apenas ser perito na prática do discurso, mas a compreensão de que o convencimento passa através de um filtro sentimental e, por isso, o modo como será dito tem relevante valor.

Adiante, no mesmo canto, Aquiles, ainda se sentindo ultrajado, rejeita a oferta de Agamémnone. Diante disso, o sábio Fenice, tomado por visível emoção, apela a Aquiles para que reconsidere sua decisão. Na referida passagem, Homero ressalta a dimensão agonística da disputa de ideias das *ágoras*, traçando um paralelo com o campo de batalha, além de apontar também para a glória a ser angariada pelos heróis:

...té que, chorando, a falar começou o ginete Fenice,
 Pois tinha muito receio que às naus algum mal sucedesse:
 "Se, nobre Aquiles, de fato, pretendes voltar para a pátria,
 E te recusaas, de todo, a livrar os navios Acaios

⁶ Cf. HOMERO. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2015.

Do voraz fogo, uma vez que ainda a cólera o peito te inflama,
 Como é possível, meu filho, pensar que eu possa ter vida
 longe de ti? Por Peleu fui mandado seguir-te, no dia
 em que de Ftia te enviou para o filho de Atreu, Agamémnone,
 ainda na infância, igualmente inexperto nas guerras penosas
 e no discurso das ágoras, onde os heróis se enaltecem.⁷

Esta é apenas uma das muitas passagens homéricas em que podemos perceber preocupação com o discurso, o manifesto valor da eloquência, da desenvoltura oratória, em uma fonte – a *Ilíada* – que certamente é uma matriz cultural dos gregos. Percebemos que este valor já se mostrava presente em um passado remoto, muito antes do surgimento estrito da retórica. Agora que apontamos uma valiosa fonte destes antecedentes culturais, importa-nos abordar o surgimento clássico da Retórica, destacando traços do seu desenvolvimento histórico que terão relevância para uma *arché* do estilo. Nosso intento, um tanto quanto palimpséstico, revelará que, para o êxito do esforço em busca dessa árvore genealógica do conceito, é salutar que nos esqueçamos de seu significado atual. Desse modo, retornamos às fontes antigas com atenção para uma que nos oferta valioso testemunho quanto à origem da retórica: Cícero (*Bruto*, 12, 46). Vejamos:

Depois da queda da tirania na Sicília [467 a.C.], quando os processos voltaram, após longo intervalo, para os tribunais, diz Aristóteles que, pela primeira vez, como fosse aquele povo engenhoso e nascido para a controvérsia, os sicilianos Córax e Tísias delinearão uma arte e preceitos: pois, no passado, ninguém era habituado a um método, nem a uma arte, porém, quase todos se exprimiam com correção e clareza.⁸

Sobre esta fonte, importa-nos reconhecer que muito antes do célebre tratado de Retórica do filósofo Aristóteles, os sofistas sicilianos Córax e Tísias são apontados por estabelecer um método e delinear preceitos para uma arte do discurso. Preceitos, *praecepta*, é um índice importante se considerarmos a formação do cidadão e a atividade sofística. Os mestres da sofística, os sofistas, *sophistés*, eram professores, dedicavam-se a ensinar esta matéria. O ambiente em que a prática discursiva seria exercida revela muito da finalidade da arte ensinada, tanto para o discurso deliberativo praticado na Assembleia, quanto para o discurso judiciário praticado nos tribunais, o convencimento era uma meta comum e restrita. Por fim, esta fonte também indica a potencialidade dos gregos, *dynamis*, para o discurso, ainda que com a ausência de um método, de uma *techné*, ontologicamente esta predisposição estaria assegurada, como esperamos ter demonstrado com a menção à *Ilíada*.

⁷ Cf. HOMERO. *Ilíada*. IX, 432-441. Ibidem.

⁸ Tradução de Alexandre Agnolon.

Quanto a Córax e Tísias, apesar da escassez de fontes, a anedota de Hermógenes pode nos iluminar quanto ao tipo de retórica ensinada pelos sofistas. Conta-se que Tísias era discípulo de Córax, e após ter recebido as lições de seu mestre, recusou-se a pagá-lo pelo serviço prestado. Alegou que: se estivesse apto convenceria seu mestre a não receber pelo serviço e, se estivesse inapto, não pagaria porque o serviço não teria sido prestado. Para além do caráter verdadeiro da narrativa, o válido é que além de denotar o tipo de retórica empreendida por Córax e Tísias, ela converge com a perspectiva que a tradição, fortemente influenciada pela crítica platônica e aristotélica, legou à sofística. Esta seria falaciosa, restrita ao conhecimento e sem vínculos com a verdade, enquanto a filosofia seria o seu oposto, um conhecimento verdadeiro e compromissado com a verdade.

Ainda que esta discussão reverbere em nossa trajetória, por enquanto, manteremos o foco na especificidade da retórica sofística atribuída a Córax e Tísias, que é do tipo probatória, isto é, embasada na busca por provas. Esta característica é depreciativa, pois restringe a prática discursiva à persuasão, ou seja, a uma noção simplória de convencimento, ignorando dois aspectos, o deleitar (*delectare*) e o ensinar (*docere*). Válido ressaltar que o primeiro destes está intimamente relacionado à nossa busca, nossa empreitada pelos antecedentes retóricos da categoria “estilo”.

Em outra fonte, Quintiliano (*Instituições Oratórias*, III, 1, 8), encontramos não só uma confirmação sobre os pioneiros Córax e Tísias, mas também a menção a um sofista em que a arte do discurso ganha contornos mais abrangentes, isto é, para além do mero convencimento: “Os sicilianos Córax e Tísias, porém, foram os escritores de Artes Retóricas mais antigos; seguiu-se a eles um homem desta mesma ilha, Górgias de Leontinos, discípulo de Empédocles, segundo se conta.”⁹ No *Elogio de Helena*, uma espécie de exercício discursivo utilizado como modelo na prática docente de Górgias, o encômio defensivo que pretende livrar Helena da acusação de ter sido a causadora da guerra de Troia, podemos perceber como o discurso não estava restrito à probatória (produção de provas). Primeiramente, é importante elucidar o fato da referida defesa se assentar em território mitológico, o que dialoga com o *Tratado do Não Ente*, em que Górgias discute a relação entre ser e não ser e que, de modo bem resumido, alude ao poder da linguagem de criar realidades, o que dilata a dimensão da realidade e a relação entre verdade e *doxa* (opinião). De modo suplementar, a defesa de Helena não é realizada com argumentos estritamente lógicos, mas há vários momentos em que o sofista almeja despertar sentimentos através do discurso. A referência ao *pathos* fica explícita nesta passagem:

⁹ Tradução de Alexandre Agnolon.

Mas se foi o discurso que a persuadiu e enganou a sua alma, não será difícil defendê-la em relação a isso e libertá-la desta acusação. O discurso é um tirano poderoso que, com um corpo microscópico e invisível, executa ações divinas. Consegue suprimir o medo e pôr termo à dor e despertar a alegria e intensificar a paixão.¹⁰

Além disso, importa destacar a associação entre a medida do discurso, a eloquência, e a poesia:

É preciso também prová-lo perante os ouvintes. Considero e denomino toda a poesia um discurso com medida. Daqueles que a ouvem apodera-se um arrepio de terror, uma compaixão comedida e uma saudade nostálgica; pelas palavras, a alma experimenta um sofrimento particular em relação aos sucessos e infortúnios de acontecimentos e de pessoas que lhe são alheios.¹¹

O sofista estabelece esta relação considerando que o efeito poético consiste em motivar as paixões. Esclarecemos que este efeito é especificamente o produzido pela poesia trágica que, mediante o ajuste do estilo, mobiliza a audiência, gerando terror e compaixão. Assim, a tragédia e o discurso oratório possuem, para Górgias, uma finalidade comum. Ao relacionar invenção e elocução de forma orgânica, o sofista erige um precedente fundamental do estilo que modificará, como veremos, toda a tradição retórica posterior.

Assim, nestes momentos iniciais da retórica, podemos perceber algumas nuances da preocupação com a forma do discurso, com a eloquência. Isto, desde um passado remoto, como demonstramos na menção a Homero, até a origem estrita da retórica com os sofistas sicilianos. Antes de prosseguirmos, é importante ressaltar que a menção a Górgias intenta fornecer indícios da suspeita da acusação da tradição, especialmente, como já referimos, da crítica platônica, de que a sofística fosse um falso conhecimento. A preocupação de Górgias com uma noção de discurso que não se restringe ao *logos*, mas que já contempla a utilização de uma função emotiva da linguagem, de um *pathos*, é um valioso contributo para o desenvolvimento de uma ciência do discurso.

A referida contribuição da Sofística é evidente na *Retórica* de Aristóteles. Para compreendermos a importância da aglutinação da sofística no feito desse filósofo grego é necessário recuarmos, ainda que de maneira sucinta, à já referida questão da crítica platônica à sofística. Se tivermos como parâmetro o diálogo *Fedro*, perceberemos que, para Platão, os sofistas eram professores de eloquência e disseminavam um falso conhecimento, “a retórica é

¹⁰ Cf. GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. In: SOFISTAS. 2005. p.129.

¹¹ Idem.

uma psicagogia”¹², uma técnica que permitia ao orador iludir o auditório através da persuasão das almas. Como tinha princípios éticos dúbios, podendo ser apropriada a qualquer fim, e ainda, por não se fundar na verdade e na observação da Natureza, a retórica não poderia nem ser ensinada; Platão reconhece o poder do discurso, mas deprecia os sofistas, que viajavam ensinando algo que não conheciam verdadeiramente.¹³ Isso não significa que Platão seja contrário ao ensino, mas que ele considera que “se a eloquência é da tua Natureza, serás um orador apreciado, se cumprires a condição de juntar a esta vocação a prática e o exercício”¹⁴. Tão pouco podemos inferir que o filósofo menospreze a inteligência dos mestres da sofística, pois os considera “homens astutos, pois conhecem muito bem a alma, embora a procurem ocultar, no jogo das escondidas”¹⁵.

A despeito da divergência de método, em *Fedro*, podemos compreender que a crítica platônica não se limita a uma recusa absoluta da sofística¹⁶, já que, ainda que sob a alcunha de *psicagogia*, o filósofo ressalte a importância de conhecer as “formas existentes da alma”¹⁷ para ser um bom orador. Como há diversas espécies de homens, o orador deve adequar o seu discurso ao caráter daquele a quem fala. Assim, na observância desta transitoriedade da natureza humana, o orador estará consciente da dimensão emotiva do discurso e de sua relação com a poesia, tal como aludiu Górgias no *Elogio de Helena*, e poderá então, mediante o uso adequado de composições, expressar-se em conformidade com uma espécie de linguagem universal:

...quando souber o momento em que deve calar-se e o momento em que deve intervir, quando souber fazer uso correto do estilo conciso, do estilo piedoso, capaz de provocar a veemente indignação, ou de qualquer outra forma de discurso, sabendo distinguir o oportuno do inoportuno, neste momento a arte atingiu a beleza e a perfeição.¹⁸

Por conseguinte, no livro III da *Retórica* de Aristóteles, as formas de composição são largamente exploradas. Cabe, antes de nos dedicarmos a ela, fazer um apanhado geral dos livros

¹² Cf. Platão. 2000. 261a. p.90.

¹³ Cf. Ibidem. 269c. p.109. Sobre os sofistas: “Esses homens, em virtude de sua incapacidade para discernir, limitam-se aos conhecimentos básicos sobre a arte, julgando ter aprendido a própria retórica. Assim ensinam aos outros estando convencidos de que formam oradores perfeitos, e pensam que seus discípulos devem procurar falar sobre qualquer tema, sempre de modo persuasivo, conseguir um discurso sobre um todo vivo, como se isso fosse tarefa assim fácil.”

¹⁴ Cf. Ibidem. 269d. p. 109.

¹⁵ Cf. Ibidem. 271c. p.113.

¹⁶ No diálogo *Górgias* nós podemos perceber uma recusa à retórica, já em *Fedro* – e por esta razão optamos por ele, além de estar relacionado mais estritamente a uma discussão estética – constata-se uma aceitação condicional da retórica, isto é, sua submissão à filosofia.

¹⁷ Cf. Ibidem. 271d. p.114.

¹⁸ Cf. PLATÃO. 2000. 272b. p.115.

que a precedem. No primeiro livro, o filósofo explana a respeito dos entimemas e analisa três gêneros discursivos: o deliberativo, o judiciário e o epidítico¹⁹. Ainda neste, reconhece a retórica como sendo arte e define que sua função é ocupar-se da persuasão, podendo responder a qualquer tipo de questão, já que seu objeto é a linguagem, o discurso. Então, ele disserta sobre as *provas artísticas*, aquelas produzidas por nós no discurso, e *inartísticas*, aquelas produzidas externamente. Já o livro II é o que trata das paixões; nele são abordadas as disposições em que o orador pode incitar determinados sentimentos, suas causas e efeitos. Na sequência, livro III, Aristóteles passa finalmente a discorrer sobre aquilo que compete às palavras (a *léxis*, posteriormente denominada *elocutio* pelo romanos).

De modo geral, Aristóteles, especialmente nessa parte, compõe *avant la lettre* um tratado de estilo. É importante ressaltar, contudo, que a palavra estilo não é empregada por ele com a mesma acepção que utilizamos. Como veremos, ela está associada à ideia de um procedimento adequado à situação discursiva e não, como nós geralmente entendemos, a uma assinatura, uma marca autoral/individual. Seu objeto de análise é a *linguagem empregada pelo orador* e, num primeiro momento, ele se ocupará dos *elementos* a partir dos quais se obtêm a persuasão e, em segundo, da *disposição* desses elementos no enunciado.

Assim, primeiramente são abordados elementos distintos: desde a pronúncia até aspectos gramaticais. Desse modo, ele supera os limites da expressão enunciativa ao enfatizar o valor da pronúncia, que o orador deve estar atento aos aspectos desta, a saber: volume, harmonia e ritmo. Observar todos os elementos que compõem o discurso, inclusive os performáticos, são importantes para quem almeja se expressar com clareza, “há uma certa diferença entre exprimir-nos deste ou daquele modo”²⁰. Ainda sobre este elemento, não poderíamos deixar de destacar a menção que Aristóteles faz a Górgias. Tal como os poetas deram valor a este aspecto performático da linguagem, “foi um tipo de expressão poética o

¹⁹ Em suma, os entimemas são estruturas argumentativas similares aos silogismos e guardam estreita relação com a dialética, possuem em si, uma premissa embasada na verossimilhança. Isto é uma evidente diferença em relação à visão platônica, que limitava o silogismo à dialética e, por conseguinte, a limitada noção de verdade. Como já dissemos, em *Fedro* a Retórica é até admitida por Platão, mas submetida à Filosofia. O que não significa, necessariamente, que Aristóteles seja permissivo quanto aos usos do que reconhece como arte. A barreira frente à categoria latina *inventio* (invenção) e a diferença de seu tratamento eminentemente filosófico da retórica ficam evidentes quando ele considera as espécies e os lugares (Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1. 1358a) “em que se devem tomar os entimemas”. Em *Tópicos* (1.100b18) Aristóteles deixa explícito que a noção de lugares está relacionada às verdades partilhadas: “São, pois, verdadeiras e primárias todas as proposições que consideramos dignas de fé, não por causa de outra coisa, mas por si mesmas (pois não é necessário buscar, nos princípios científicos, as razões, mas cada um destes princípios constituem-se persuasivos por si mesmos). Todavia, as opiniões aceitas geralmente são as que são admitidas por todos, seja pela maioria, seja pelos sábios. Ou seja, para todos, ou para a maioria ou para aqueles homens verdadeiramente distintos e notáveis por seus juízos.” (Tradução de Alexandre Agnolon).

²⁰ Cf. ARISTÓTELES. Tradução de Manuel Alexandre Junior. 2005. 1404a, p.177.

primeiro a surgir, como a de Górgias”²¹. A despeito deste “reconhecimento”, o filósofo grego faz a seguinte ressalva: que “a expressão própria da poesia é diferente do discurso”²², o que desde já nos alerta para a noção de *adequação e justa medida* que são fundamentais neste tratado, mesmo ao abordar outros elementos.

As referidas noções trazem a lume um conceito central para a compreensão do que é a boa expressão para Aristóteles: *clareza*. Segundo o filósofo, ela é “a virtude suprema da expressão enunciativa”²³. Para iluminar suas palavras, o orador deve estar consciente de seu propósito. Mesmo assim, a tarefa de comunicação não deve ser entendida como um empobrecimento do discurso, uma ausência de ornamentação. Segundo o filósofo, o discurso não deve ser frívolo, nem exagerado. A noção de justa medida perpassa todos os elementos: “Sinal disso é que se o discurso não comunicar algo com clareza, não perfará a sua função própria. E ele nem deve ser rasteiro, nem acima do seu valor, mas sim adequado.”²⁴

Por conseguinte, é importante destacar o mérito de Aristóteles que, ao teorizar sobre o discurso, não se exime de seu dever docente, pois cada elemento é explorado e demonstrado com muitos exemplos ao longo do seu manual. Além da forma do seu próprio método, a dimensão professoral da eloquência está presente no conteúdo. Primeiramente, vimos que a clareza é uma forma de comunicar, portanto, que a realidade ou conhecimento da realidade que o orador enuncia, pretende ser recebida pelo seu interlocutor. Além disso, ao tratar sobre a *metáfora* e as *expressões elegantes*, ele afirma que sua função é justamente produzir “ensinamento e conhecimento”²⁵. Entretanto, sua ressalva quanto à frivolidade e à superficialidade demonstram que um bom orador não deve ser, necessariamente, um facilitador (utilizando uma expressão comum dos que se ocupam com a didática em nossos tempos), considerando sempre o risco eminente de ostracismo e redundância:

Por conseguinte, tanto a expressão como os entimemas que nos proporcionam uma aprendizagem rápida são necessariamente elegantes. Por isso é que os entimemas superficiais não são os de maior aceitação (chamamos superficiais aos que são absolutamente óbvios, e em que não há nenhuma necessidade de nos esforçarmos por compreender), nem os que, uma vez expressos, não compreendemos, mas sim aqueles em que ou o conhecimento surge ao mesmo tempo em que são pronunciados, mesmo que não existisse previamente, ou o conhecimento segue pouco depois. Na verdade, nestes casos resulta algum conhecimento, enquanto nos anteriores nenhum.²⁶

²¹ Cf. Idem.

²² Cf. Idem.

²³ Cf. Ibidem. 1404b. p.178.

²⁴ Cf. Idem.

²⁵ Cf. Ibidem. 1410b. p.197.

²⁶ Cf. ARISTÓTELES., Tradução de Manuel Alexandre Junior. 2000. 1410b. p.197.

Desse modo, o bom orador deve estar atento a certos procedimentos para não se expressar de forma superficial nem incompreensível. Aristóteles estabelece uma diferença importante entre os gêneros do discurso, como a prosa, e o poético. Assim, lançando as bases para uma discussão teórica sobre as funções da linguagem, o filósofo define que a linguagem da poesia não é a linguagem corrente, cotidiana, mas ornamentada, enquanto a da prosa é natural. Isto também está relacionado com o tema; para a prosa admitem-se temas menores, triviais. A própria matéria do discurso estabelece o gênero e o tipo de procedimento adequado:

É necessário, portanto, produzir uma linguagem não familiar, pois as pessoas admiram o que é afastado, e aquilo que provoca admiração é coisa agradável. Isto, efectivamente, é produzido por muitos elementos na poesia, e é sobretudo aí que tais palavras são ajustadas, pois esta está mais afastada dos assuntos e das personagens de que o discurso trata. Na prosa, porém, tais recursos são menores, pois o tema é de menor importância. De resto, também na poesia será inapropriado se um escravo ou alguém demasiadamente jovem ou sobre um assunto demasiado trivial pronunciar belas palavras. Na prosa, o que é apropriado pode ser obtido igualmente concentrando ou ampliando. É por isto que os autores, ao comporem, o devem fazer passar despercebido e não mostrar claramente que fazem com artificialidade, mas sim com naturalidade (pois este último modo resulta persuasivo, o anterior, o oposto, Na verdade, as pessoas enchem-se de indignação como contra alguém que contra elas conspirasse, tal como perante vinhos adulterados.)²⁷

Além de esclarecer que o procedimento (ou artifício) deve ser utilizado com naturalidade para que surta o efeito desejado, o filósofo indica como via primária para esta naturalidade a adequação do tema e dos próprios procedimentos ao gênero. Vale destacar que no final do trecho citado, podemos constatar que o próprio Aristóteles vai, no decorrer do seu manual, aplicando o seu método, como quando estabelece uma relação entre um procedimento que não passa despercebido e um vinho adulterado, valendo-se de um elemento que ele mesmo disserta sobre, o símile (comparação).

De todos os elementos, a metáfora desempenha uma relevante função na *Retórica* de Aristóteles. Para ele, “metáforas são enigmas e, por conseguinte, é evidente que são bons métodos de transferir palavras”²⁸. Elas também devem ser usadas mediante a regra da adequação ao gênero, já que “se tu desejares ornamentar o discurso, usa uma metáfora retirada dentre as melhores do mesmo gênero”²⁹. Além disso, a relação construída no significado não pode ser muito longínqua, entre coisas muito opostas, “não de coisas muito afastadas, mas de coisas semelhantes e do mesmo gênero e da mesma espécie da do termo usado”³⁰. Tal condição

²⁷ Cf. *Ibidem*. p.179.

²⁸ Cf. ARISTÓTELES. Tradução de Manuel Alexandre Junior. 2000. 1405b. p.181.

²⁹ Cf. *Ibidem*. 1405a. p.180.

³⁰ Cf. *Ibidem*. 1405b. p.181.

suscitará à metáfora cumprir sua função linguística, “designando assim algo que não tem designação, de forma a que seja evidente que estão relacionadas”³¹. Desse modo, podemos concluir que, para o filósofo, a metáfora não é apenas um ornamento, mas desempenha relevante papel discursivo ao ser capaz de designar na realidade, através de uma combinação de sentidos, algo que não tem um signo autônomo correspondente.

É importante ressaltar que esse reconhecimento do poder de significado da metáfora não é irrestrito, pois deve obedecer a um preceito básico: as metáforas “devem provir de coisas belas”³². A beleza, nesse caso, mesmo quando a metáfora for utilizada para designar coisas feias, é proveniente do princípio de harmonia entre forma e conteúdo, ou, como já dissemos, da adequação, pois “há palavras mais apropriadas do que outras, e mais semelhantes ao objeto e mais próprias para *trazer o assunto para diante dos olhos*”³³. Destacamos esta expressão porque ela é muito importante para compreendermos certos aspectos dos precedentes do estilo na retórica latina. O poder de “trazer o assunto para diante dos olhos” é a capacidade do orador de pintar com as palavras, de fazer seu interlocutor ver aquela realidade que, antes de ser proferido o discurso, lhe é desconhecida.

Diante desta pequena exposição sobre a *Retórica* de Aristóteles, esperamos ter demonstrado como a eloquência assume contornos mais amplos, para além do mero convencimento, contemplando também o deleite e a instrução. Apesar de se manter na linha crítica de seu mestre, Platão, Aristóteles absorve e legitima alguns preceitos sofísticos ao dar um tratamento filosófico a Retórica e tratá-la como arte. Para nossa busca, o mais importante é que ele demonstra que o ornamento do discurso não é algo trivial, mas necessário ao convencimento e à educação do interlocutor. O trato dos elementos discursivos que compõem o estilo não é acessório no método do filósofo, mas mesmo assim, é importante enfatizarmos que o seu tratado é um manual de argumentação e não de estilo. Em seu outro tratado, *Poética*, alguns desses elementos – como a metáfora - são retomados e a elocução é pensada através de sua adequação aos gêneros poéticos (tragédia e comédia). Em todos os casos, Aristóteles orienta sua perspectiva “estilística”, ou melhor, de forma mais sincrônica, sua noção de eloquência, ao crivo da adequação e justa medida. O orador, portanto, deve ser alguém prudente, virtuoso e benevolente, o que não permite à ciência do discurso abandonar-se ao relativismo ético e ao pragmatismo, mas inaugura uma nova fase para a retórica clássica.

³¹ Cf. Idem.

³² Cf. Idem.

³³ Cf. Idem.

De modo geral, a retórica latina dará continuidade a este desenvolvimento ao favorecer aspectos que já estavam presentes, mas não tinham tanta ênfase. Em outras palavras, é válido lembrar este paradigma: se os gregos dedicaram-se intensamente ao pensamento, os romanos preferiram a prática. Ao considerarmos um relevante tratado do século 1 a.c. (provavelmente composto entre 86 e 82 a.c.) de autoria desconhecida, *Retórica a Herênio*, veremos que o exercício terá um papel formador na constituição do orador. Interessa aos romanos muito mais saber como a retórica funciona, que a reflexão sobre sua natureza, ou seja, mais prática discursiva que teoria:

Desprezamos por isso, as coisas de que se apropriaram, por vã arrogância, os escritores gregos. Para não parecerem saber muito pouco, empenharam-se no que não era pertinente, a fim de que a arte fosse considerada mais difícil de conhecer. Nós, entretanto, adotamos aquilo que parece pertencer ao método do discurso, pois não viemos escrever movidos pela glória ou pela expectativa de lucro, como os demais, e sim para, com diligência, atender a sua vontade. Antes que esta fala se estenda demais, começaremos a tratar do assunto, Apenas te advertimos que a arte sem assiduidade no dizer não ajuda muito; para que entendas que este método preceptivo deve ser acomodado ao exercício.³⁴

Ainda sobre este tratado, é importante elucidar que ele aborda todas as cinco partes da retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria e pronuntiatio*). No livro IV, a *elocutio* (elocução) é classificada em tipos graves, médios e tênues, considerando nessa divisão tripartite a adequação da linguagem ao tema, como já proposto por Aristóteles:

Há três gêneros, os quais denominamos figuras, aos quais todo discurso não vicioso se reduz: um chamado grave, outro médio e o terceiro tênue. O grave é composto de palavras graves em construção leve e ornada. O médio constitui-se de uma categoria de palavras mais humilde, todavia não absolutamente baixa e comum. Atenuado desce ao costume mais usual da simples conversa.³⁵

Importa salientar que as referidas figuras devem ser trabalhadas corretamente, “para não incorrer nos vícios que lhe são adjacentes e aparentados.”³⁶ O vício correspondente à figura grave é a figura inflada, o da figura média é a frouxa, e por fim, o da figura tênue é a mirrada. No tratado há poucos exemplos sobre cada caso. Aliás, esta parece ser uma marca do professor desconhecido, uma escrita árida e breve descrição dos preceitos para que o próprio aluno prossiga com os exercícios, algo que exatamente denuncia a função da obra: ser um manual

³⁴ Cf. *Retórica a Herênio*. Tradução de Ana Paulo Celestino Faria e Adriana Ceabra. 2005. p.53-54.

³⁵ Cf. *Ibidem*. p.213

³⁶ Cf. *Retórica a Herênio*, Tradução de Ana Paulo Celestino Faria e Adriana Ceabra. 2005. p.219.

técnico de retórica, destinada meramente ao ensino da arte. Para além desta peculiaridade, evitando não incorrer nesses defeitos o orador deve saber aplicar corretamente as imagens, dispondo os ornamentos para garantir dignidade aos gêneros. De acordo com o tratado, se as figuras forem aplicadas espaçadamente e alternadamente, conferirão distinção ao discurso. Sobre isto, há uma analogia com a pintura: “se dispostos separadamente, tornam o discurso distinto, assim como ocorre com as cores; colocados todos juntos, o fazem maculado.”³⁷

Na *Retórica a Herênio*, a eloquência é a reunião de três características: *elegância*, *composição* e *dignidade*. Assim como para Aristóteles, a elegância aqui é também associada à clareza, como também à correção, ao dizer correto. Ela pode ser alcançada através da *explanação* e da *vernaculidade*: a primeira, por sua vez, é obtida através de *termos comuns* ou da fala cotidiana, entendidos, pois, como o emprego de termo próprios, e também pela via de *termos especializados* ou mais específicos do assunto do discurso; a segunda consiste na pureza e ausência de vícios. Os vícios mencionados no tratado são o *solecismo* e o *barbarismo*, que correspondem, respectivamente, à falta de concordância entre as palavras e à ocorrência de estrangeirismos na linguagem, que corrompem a sua pureza. A *composição* é a disposição das partes do discurso que garantem polidez através do arranjo das palavras. Sobre esta característica são abordados alguns pontos como recorrência de palavras, encontros vocálicos e repetições de terminações de palavras. Estes pontos são pensados em função da pronúncia, da execução do discurso pelo orador, da boa dicção e da audição agradável. Por fim, a *dignidade* é a característica que confere ao discurso distinção e efeito ornado. Esta, por sua vez, divide-se em *ornamento de palavras* e *ornamento de sentenças*.

De acordo com o tratado, a *repetição* de palavras e coisas “tem muito de encanto e mais ainda de gravidade e acrimônia, por isso pode ser usado ainda para ornar e para elevar o discurso”³⁸. A *conversão* é uma espécie de repetição da palavra final que confere também ênfase. A *complexão* é a junção dos dois ornamentos. A *transposição* é a repetição não viciosa de palavras com diferentes funções sintáticas, conferindo harmonia ao discurso. O autor do tratado segue enumerando e exemplificando outros ornamentos como *contenção*, *arrazoado*, *interrogação*, *sentença*, dentre outros. Para além da louvável catalogação dos procedimentos, é interessante perceber como o ornamento tem importância neste tratado, relacionando-se intimamente com o conteúdo do discurso e, mais diretamente, com a elocução, a parte da retórica que compreendemos seja, na tradição retórica antiga, seu precedente mais antigo.

³⁷ Cf. Idem.

³⁸ *Retórica a Herênio*. Tradução de Ana Paulo Celestino Faria e Adriana Ceabra. 2005. p. 227.

O *Ad Herennium* foi muito influente na Idade Média, sendo atribuído ao filósofo Cícero, um dos maiores mestres de retórica da Roma Antiga. Este, por sua vez, também concebe a arte retórica³⁹ como um conhecimento básico que importa para o nível prático da vida, portanto, necessário ao cidadão. A Retórica seria, portanto, parte da Filosofia, seguindo a perspectiva estoica⁴⁰. Por conseguinte, a esta afirmação propedêutica soma-se uma concepção de ornamento como artifício retórico que não equivale a mero detalhe, mas também está intimamente relacionado com o conteúdo do discurso:

Com efeito, a partir daqueles lugares que Antônio expôs é necessário que todos os argumentos sejam atribuídos a cada um dos gêneros de causas; todavia, outros lugares foram mais aptos a outros gêneros; a esse respeito, nada é necessário dizer, não tanto porque o assunto é longo, mas porque nos parece ser evidente. Por conseqüência, aqueles discursos são muito ornados; estes caminham aqui e ali de maneira muito abundante e, pela controvérsia privada e singular, contribuem para o desvelar do vigor de todo o gênero e retrocedem, para que aqueles que ouvem possam julgar, por meio da natureza, da espécie e de toda a matéria conhecida, acerca de cada uma das matérias em particular, dos crimes e litígios. Ô jovens, Antônio vos exortou a esta prática do exercício e julgou que vos conduzis a todo vigor e variedade de exposição mediante disputas pequenas e concisas. No que tange a este assunto, vê-se que esta não é tarefa de uns poucos livrinhos, para que aqueles que escreveram sobre o método de discurso se debruçassem, nem tampouco os túsculos, sobretudo os deste passeio matinal ou de nossa pausa após o meio-dia. Pois não somente se deve burilar e tornar nossa linguagem penetrante, mas também se deve carregar, encher o espírito com a beleza, a abundância e a variedade da sorte de coisas mais numerosas e supremas. É nosso, pois, (se somos agora oradores, se estamos nas disputas civis, ou em perigo, ou mesmo nas deliberações públicas, devemos nos conduzir à maneira dos mestres e dos homens mais ilustres)... é nosso, eu digo, todo esse bem de prudência e doutrina, sobre o qual, após nós termos o ocupado, homens opulentos se precipitaram no ócio como se ela fosse inútil e vazia; ou ainda há os escarnecedores que zombam do orador, como aquele homem no *Górgias* de Sócrates, ou resolvem instruir algo acerca da arte do orador por meio de uns poucos livrinhos e os designam ‘retóricos’, como se aquelas matérias não fossem próprias dos rétores, as quais são consideradas por aqueles mesmos como sendo acerca da justiça, do dever, da instituição das cidades e de seu governo, de todo o viver, em suma, da ciência da natureza.⁴¹

Desta passagem, importa destacar a relação entre a eloquência e um instrumento afiado, como a lâmina (*stilus*) que mencionamos no início deste texto, explicitamente no trecho em que Cícero explica que devemos ir além do aperfeiçoamento e da linguagem afiada, do “burilar e tornar nossa linguagem penetrante”. O bom orador deve “carregar, encher o espírito com a beleza, a abundância e a variedade da sorte de coisas mais numerosas e supremas”. Assim,

³⁹ Importante mencionar que, ao considerar a Retórica como arte, Cícero também se opõe a Platão.

⁴⁰ Atribui-se a Cleanto (331/330-233/232 ou 232/231 a.c.) a divisão da Filosofia em 6 partes: dialética, retórica, ética, política, física e teologia.

⁴¹ Cf. Cícero, *Do Orador*, III, 119-124: tradução de Alexandre Agnolon.

podemos perceber claramente que a noção de eloquência está vinculada explicitamente ao ornamento do discurso, ou seja, ao cuidado com o estilo.

Com isto, supomos ter apresentado um panorama razoável sobre como esta categoria moderna – o estilo - tão importante para a nossa busca, já estava presente - e de forma central em alguns momentos - na discussão sobre retórica entre os antigos. Como nós demonstramos esta noção já estava presente na epopeia de Homero que, além de ser uma pedra fundamental da literatura e cultura ocidental, constituía um exemplo de eloquência para dois grandes nomes da retórica latina, Cícero e Quintiliano. Obviamente, a referida noção acompanhou as nuances da discussão sobre discurso na antiguidade, apresentando-se historicamente em seus diversos aspectos teóricos, ou seja, ressaltados de forma diferente entre os sofistas e os filósofos gregos e romanos.

Mesmo assim, é possível identificar um denominador comum e relacioná-lo a um estado germinal da categoria estilo. Dessa forma, a *Retórica* de Aristóteles foi um ponto crucial para que ela assumisse contornos mais nítidos em relação à sua conceituação moderna. O tratamento da retórica como arte permitiu o aprimoramento de uma técnica em que a situação discursiva e o interlocutor teriam papel relevante no empreendimento do ornamento a ser escolhido. Isto nos distancia, em certa medida, de Platão, ou, mais especificamente, como explicamos com a menção ao diálogo *Fedro*, de uma noção universal de beleza e, conseqüentemente, de estilo.

Apesar do reconhecimento da importância do ornamento, é importante ter em mente o valor que Cícero atribui aos gêneros, embasado na noção grega de *adequação* que também destacamos ao tratar da *Retórica* de Aristóteles. Em outras palavras, o preceito do mestre da retórica latina quanto a este aspecto é que o orador escolha entre um dos três estilos disponíveis (como prescritos na *Retórica a Herênio*), baixo, médio ou alto, tendo como crivo à adequação ao público, à causa e à circunstância. O que nos permite concluir, considerando a retórica como âmbito de gestação da noção moderna de estilo, que esta, em sua forma embrionária, não estava relacionada a uma individualidade, mas ao engenho de determinados recursos da linguagem mediante critérios textuais como adequação em relação à matéria, de harmonia entre as partes, de clareza e eficiência comunicativa e de coerência situacional.

1.2 - Estilo e modernidade: visões da realidade.

A fluidez que o mundo adquire com o advento do fenômeno que convencionamos chamar de *Modernidade* provoca uma dissolução da tradição retórica⁴². Esta liquidez,

⁴² A constelação de autores que se empenharam em refletir a modernidade como um problema complexo e sofisticado, em um primeiro momento, gira em torno da chamada *Teoria Crítica*. Nomes como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin e Herbert Marcuse são destaques dessa escola. Todos eles confluem, para além da base marxista e cada um deles a seu modo, com essa visão melancólica em relação à perda de sentido/desretoricização da cultura. O poeta francês Charles Baudelaire, que é uma inspiração para o próprio Marcel Proust em sua *Busca*, tem seus poemas como um modelo de que se serve Benjamin para refletir sobre a transitoriedade e crise da experiência como traços característicos da modernidade (Cf. BENJAMIN, Walter. 2004) O célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (Cf. BENJAMIN. 2012. P.179-212) demonstra como o desenvolvimento tecnológico impacta a seara das artes, fazendo com que as obras de arte percam sua *aura* e inviabilizando a autonomia do indivíduo. Max Horkheimer e Theodor Adorno caminham no

entretanto, não ocorre de forma abrupta, como no fenômeno físico-químico da sublimação. Uma série de eventos, como a Reforma Protestante, a expansão marítima e, um pouco depois, a Revolução Francesa, auxiliam nesse processo de transubstanciação do espírito do tempo. De modo diverso e congruente, segundo Aleida Assmann, o que chamamos de declínio da retórica foi analisado por John Bende e David Wellbery, que consideraram cinco aspectos corresponsáveis pela *desretoricização da cultura*: o ideal de objetividade da verdade; a valorização da subjetividade através da autoria e da originalidade; a ascensão do liberalismo político-econômico; o advento da imprensa; e, por fim, a consolidação do Estado nacional.⁴³

A Retórica, portanto, era uma espécie de contêiner que carregava “a unidade entre Antiguidade e Modernidade na continuidade da tradição”⁴⁴. Com o rompimento dessa superestrutura, o homem ficou à deriva. Entretanto, esta visão merece ainda o destaque de contornos mais sinuosos. Ao nos lembrarmos das partes da retórica (pelo menos como nos legaram os latinos)⁴⁵ – invenção, disposição, elocução, memória e pronúncia – é evidente o protagonismo da memória ao corresponder a uma espécie de amálgama do sistema, o sustentáculo do pensamento retórico, já que é sobre os seus ombros, o da memória, que subjaz toda a tradição, entendidos como *loci* ou *topoi*. Assim, nos parece razoável a equivalência entre os termos arte da memória e retórica, ainda que seu caráter ambivalente acompanhe esta percepção. A memória é parte da retórica, já que é a sede de argumentos da invenção. Simultaneamente, constitui entidade autônoma pelo seu caráter de técnica, de arte. Por conseguinte, e através de uma perspectiva mais estrita, Frances Yates afirma que no século XVI, a arte da memória parece estar em declínio. Na convergência com um dos fatores listados acima, a autora afirma que “o livro impresso destrói os velhos hábitos da memória”.⁴⁶ Todavia,

mesmo sentido, ao se preocuparem com determinadas características da obra de arte como pré-requisito para que esta enseje seus efeitos libertários e apontando para a indústria cultural como um sério obstáculo (Cf. ADORNO; HORKHEIMER. 1985) Esta empreitada é a base para a profícua leitura sociológica da obra de Freud que Herbert Marcuse realizará em *Eros e Civilização* (Cf. MARCUSE. 1999). Este prognóstico, por sua vez, terá profundo impacto no pensamento dos teóricos alemães do pós-guerra. A denominada Escola de Constança se preocupará com a recepção literária e seus respectivos efeitos. Autores como Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss moveram esforços para pensar as particularidades do leitor e a necessidade de ajustamento – controle – da leitura. Outro nome que merece ser mencionado é Hans Ulrich Gumbrecht, que iniciou sua carreira trabalhando com estética da recepção e, posteriormente, postulou que a saturação do sentido que caracteriza a experiência da modernidade demanda outro tipo de relação com o tempo e de paradigma histórico. O conceito de estilo, fora do que Gumbrecht considera cronotopo historicista, nos ofertaria uma espécie de sensação do passado, de clima histórico, *stimmung*. (Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. 2014). Este último, portanto, um pouco mais próximo de autores importantes para este trabalho, como o próprio David Wellbery.

⁴³ Cf. ASSMANN. 2011. p.100-101

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Ver, por exemplo, *Retórica a Herênio*, por muito tempo atribuída a Cícero, *Partições Oratórias*, de Cícero, etc.

⁴⁶ Cf. YATES. 2007. p.169.

ela adverte que não era um declínio efetivo, pois a arte da memória havia sido incorporada na principal vertente filosófica do renascimento: o neoplatonismo.

No segmento artístico, a nova configuração subjetiva converteria a memória em recordação. Enquanto a memória significa a estabilidade do sentido e do passado, a recordação corresponde à possibilidade de recriação desse passado impossível através de sinais. Isto nos leva ao cerne dos problemas do romantismo, ou se preferir, da recordação romântica. Dada a impossibilidade de acessar plenamente o sentido absoluto, o poeta romântico se dá o direito de preencher as lacunas gestadas pela ausência de limites que definiriam a sua constituição subjetiva. Nas palavras de Aleida Assmann, a recordação romântica “é a malha sugestiva a recobrir uma lacuna que se tornou evidente, um suplemento da imaginação poética”⁴⁷. O sujeito se torna protagonista na dinâmica do discurso e fazer poético romântico.

Ainda assim, este protagonismo não endossa a noção cartesiana de sujeito. Se relembremos o *cogito* cartesiana, “penso, logo existo”, perceberemos que esta noção de ser é atemporal, não considera a ação do tempo⁴⁸. Na recordação romântica, e no projeto liberal de John Locke (1632-1704), o esquecimento não se opõe à memória, mas integra e alimenta a identidade subjetiva⁴⁹. Por isso indicamos que ao tratar do eclipse da retórica (e da memória) nos direcionaríamos ao cerne do problema romântico, ou da recordação romântica, já que, como define Aleida Assmann, “a recordação romântica é ambivalente: é ao mesmo tempo a arma que provoca a mazela do tempo e o medicamento com que se trata a mazela”.

Numa direção similar, abordando a sobrevivência de uma retórica depois da retórica, o crítico Pau de Man alerta quanto à necessidade de uma “clarificação histórica como preliminar de um tratamento mais sistemático de uma retórica intencional”⁵⁰. Tal necessidade surge com o intento de demonstrar em que ponto os conceitos sobreviventes passaram por uma

⁴⁷ Cf. ASSMANN. op. cit., p.113.

⁴⁸ Sobre esta limitação do sujeito cartesiano, Paul Ricoeur esclarece que: “o sujeito gramatical do *cogito* cartesiano não é um *self*, mas um ego exemplar cujo gesto o leitor é convidado a repetir. Em Descartes, não há “consciência” no sentido de *self*. Além disso, se o *cogito* comporta uma diversidade a título das múltiplas operações de pensamento enumeradas na Segunda Meditação, essa diversidade não é a dos lugares e dos momentos pelos quais o *self* lockiano mantém sua identidade pessoal, é uma diversidade de funções. O *cogito* não é uma pessoa definida por sua memória e sua capacidade de prestar contas a si mesma. Ele surge na fulgurância do instante. Nunca parar de pensar não implica lembrar-se de ter pensado. Somente a continuação da criação lhe confere a duração. Ele não a possui com exclusividade.” (Cf. RICOEUR, Paul. 2007. p.114).

⁴⁹ A tríade conceitual da filosofia de Locke, *consciência-identidade-self*, está em sua obra *Ensaio sobre o entendimento humano* (1690). É válido ressaltar que a ideia de uma complementaridade entre esquecimento e memória já estava presente em Santo Agostinho. (Cf. ASSMANN, Aleida. Op. cit. p.107). Esta herança, por sua vez, está mais estritamente relacionada a uma espécie de eco singular do platonismo e do neoplatonismo (Cf. RICOEUR, Paul. Op. cit. p.113), segmento filosófico que, como nos elucidou Frances Yates, seria o responsável pela recepção e transfiguração da arte da memória no Renascimento.

⁵⁰ Cf. DE MAN, Paul. 1999. p.208.

transformação⁵¹. O que dificulta a empreitada é que a associação dos termos retóricos a juízes de valor “confundem distinções e ocultam as verdadeiras estruturas”⁵². Ainda assim, as brumas não impedem uma direção, “na maior parte dos casos, o seu uso é dominado por pressuposições que remontam pelo menos ao período romântico”⁵³.

Antes de aproximarmos o nosso olhar do romantismo, é importante esclarecer nosso objetivo. O conceito de estilo, tal como dissertamos na seção anterior do texto, em seu momento inicial, é radicado na Retórica e passa por transformações ao longo do desenvolvimento histórico desta. Todas as nuances que ele assume corroboram para o seu estado moderno, em que será vinculado à pessoa legal da autoria e fortemente marcado, como veremos em breve excursão pelo romantismo, pela presença cada vez mais efetiva de um elemento subjetivo na linguagem. Ainda assim, insistimos no argumento de que a importância do estilo corporifica uma estrutura retórica implícita na Literatura, o que pode ser constatado nos mais diversos empreendimentos críticos, como afirma Paul de Man:

Desde o advento, no decurso do século dezanove, de um vocabulário subjetivista, que as formas tradicionais da retórica caíram em descrédito. Está no entanto a tornar-se cada vez mais claro que se tratou apenas de um eclipse temporário: desenvolvimentos recentes da crítica revelam a possibilidade de uma retórica, já não normativa ou descritiva, que mais ou menos abertamente levanta a questão da intencionalidade das figuras retóricas.⁵⁴

A ressurreição da Retórica, segundo Paul de Man, pode ser constatada em várias obras em que termos retóricos como “mimeses”, “metáfora”, “alegoria” e “ironia” são utilizados como conceitos componentes da espinha dorsal da crítica e da teoria. Tais conceitos, por sua vez, podem ser mobilizados na órbita de um ainda mais central: o estilo. Ademais, podemos mencionar, sobre esta questão, alguns estudiosos franceses que trabalharam com a proposta de fusão da terminologia da linguística estrutural com conceitos da retórica, como Roland Barthes em *Éléments de Sémiologie* (1964), Gerard Genette em *Figures* (1966) e Michel Foucault em *Les mots et les choses* (1966). Ademais, a filiação retórica se mostra evidente devido ao fato do estilo ter função proeminente mesmo em estudos um pouco anteriores, como em *Mimesis*

⁵¹ É válido explicar que o interesse específico de Paul de Man em *A Retórica da Temporalidade* (ano...???) é perseguir os termos “alegoria”, “símbolo” e “ironia”. Embora nosso interesse esteja mais voltado para a mudança de perspectiva que afeta e substancia o moderno conceito de estilo e, por decorrência, os efeitos da subjetivação no plano da cultura, mais especificamente, da Literatura, a empreitada do crítico é de imensa valia à nossa proposta, sobretudo no que supera visões costumeiras que reduzem o romantismo a mera relação entre sujeito e objeto.

⁵² Cf. Idem.

⁵³ Cf. Idem.

⁵⁴ Cf. Idem.

(1946) de Erich Auerbach e a célebre conferência de Roman Jakobson, *Linguística e Poética*, publicada originalmente em 1960 com o título *Style in Language*. Ainda de acordo com Paul de Man, as reinterpretações do estilo alegórico e emblemático do barroco, como o realizado por Walter Benjamin em *Ursprung des deutschen Tragenspiels (A Origem do Drama Trágico Alemão)* em 1928, e também a progressão do *New Criticism* para a crítica de Northrop Frye na América do Norte convergem, pelo menos em parte, na mesma direção.⁵⁵

Depois de tais elucidações teóricas, partimos então para uma análise um pouco mais apurada do romantismo, e de como a noção de estilo e outros termos retóricos diretamente ligados a ele passam por uma espécie de transformação nesse período. Conforme já mencionamos ao tratarmos da *desretoricização da cultura*, consideramos que a ascensão do sujeito nos valida denominar – até mesmo como apelo didático – esta transformação de *subjetivação da cultura*. A cultura, antes gerida por representações externas e práticas simbólicas (e talvez, numa leitura um pouco mais precisa, práticas alegóricas) que priorizavam a coletividade sobre o indivíduo, passa, então, ao seu inverso, a uma hegemonia do olhar interior e ao exercício de uma linguagem que prioriza o indivíduo sobre a coletividade. Nesta perspectiva, o romantismo, com todas as suas tensões, é uma expressão emblemática dessa virada. Não obstante seja fácil apontar o romantismo, é importante considerar esta operação mediante uma espécie de colorimetria, ou seja, considerando todos os graus da variação de sua cor. É com este cuidado que o crítico Paul de Man persiste em sua busca, ressaltando que, mesmo entre os românticos alemães, o itinerário é “demasiado complexo para poder ser tratado de forma superficial.”⁵⁶

Na Alemanha, a obra de Goethe (1749-1832) é um dos marcos literários dessa ascensão da subjetividade. Em *Os sofrimentos do jovem Werther*, romance epistolar de 1774, o sujeito não marca apenas uma relação de oposição à natureza, mas procura se ver nela, romper com essa fronteira abissal entre sujeito e objeto. Na carta de 10 de Maio de 1771, Werther escreve:

Quando a bruma do vale se levanta à minha volta, e o sol altaneiro descansa sobre a abóboda escura e impenetrável da minha floresta, e apenas alguns escassos raios deslizam até o fundo do santuário, ao passo em que eu, deitado no chão entre a relva alta, na encosta de um riacho, descubro no chão mil plantinhas desconhecidas... Quando sinto mais perto do meu coração a existência desse minúsculo mundo que formiga por entre a relva, essa incontável multidão de ínfimos vermes e insetinhos de todas as formas e imagens a presença do Todo poderoso, que nos criou a sua imagem e semelhança, e o hálito do Todo-amado que nos leva consigo e nos ampara a pairar em eternas delícias...⁵⁷

⁵⁵ Cf. Idem. Ver nota 1.

⁵⁶ Cf. Ibidem. p.209.

⁵⁷ Cf. GOETHE, Johann Wolfgang. Tradução de Marcelo Backes. 2010. p.17.

A inclinação da subjetividade em direção à natureza denota uma relação de interdependência entre particular e universal. O pronome possessivo marca uma relação de intimidade com a realidade exterior, “minha floresta”, pois a ideia figurada de posse, de patrimônio, reflete uma extensão da subjetividade individual para além do limite corporal. Isso parece sugerir uma superioridade do sujeito em que a natureza é colocada em estado objetal, o que configuraria o *cogito* cartesiano.

Entretanto, a descrição mostra a necessidade de ver o *locus amoenus* para convertê-lo em extensão da subjetividade, para sentir perto do coração “a existência desse minúsculo mundo que formiga por entre a relva”. Não há, portanto, uma simples relação hierárquica entre sujeito (indivíduo) e objeto (natureza). Pelo contrário, quanto mais ele se aproxima da natureza, mais a subjetividade se lança para além das fronteiras individuais, em direção ao Cosmo, ao Absoluto, a Deus:

Ah, meu amigo, quando o mundo infinito começa a despontar ante meus olhos e o céu se reflete todo ele em minha alma, como a imagem de uma amada... Então suspiro profundamente e penso: Ah! Pudesses tu voltar a expressá-lo, pudesses tu exalar o sentimento e fixar no papel aquilo que vive em ti com tanta abundância e tanto calor, de maneira que o mesmo papel pudesse se fazer o espelho de tua alma, como tua alma é o espelho de Deus infinito! Meu amigo! Vou ao chão ante isso, sucumbo ante o poder e a majestade dessas aparições.⁵⁸

Neste trecho, o caráter transcendental da subjetividade fica ainda mais evidente. Ela não se encerra no instante, ou no indivíduo, mas transborda para o mundo como uma espécie de transsubstanciação do mesmo espírito que apenas assume características diferentes. O movimento é análogo à osmose, a passagem de uma solução mais concentrada para outra mais diluída através de uma membrana semipermeável. Durante o percurso, o *eu* se mostra consciente do processo “quando o mundo infinito começa a despontar ante meus olhos e o céu se reflete todo ele em minha alma”. Assim, afirma sua natureza particular como incompleta e embebida nessa impressão do universal. O que, por sua vez, não significa que o ser *subjetivo* absorve o ser *absoluto* completamente. Ele lamenta não poder expressar essa realidade de forma plena: “pudesses tu voltar a expressá-lo, pudesses tu exalar o sentimento e fixar no papel aquilo que vive em ti com tanta abundância e tanto calor...”

A obra de arte deveria ser um retrato desse infinito que habita o ser, “de maneira que o mesmo papel pudesse se fazer o espelho de tua alma”, não obstante sua limitação espaço-

⁵⁸ Idem.

temporal. Entretanto, o meio utilizado para traduzir o espírito do mundo – a linguagem – é limitado, por isso Werther admite sua pequenez diante do Cosmo que ele percebe como parte dele – “como tua alma é o espelho de Deus infinito!” - e, simultaneamente, como outro inatingível dele: “Vou ao chão ante isso, sucumbo ante o poder e a majestade dessas aparições.”

As implicações disso para a materialidade textual e, por conseguinte, para os procedimentos literários que configuram o estilo são diversas. O estilo poético infecta sua prosa e ele não realiza uma ode à natureza, como faziam os membros da “Sturm und Drang”⁵⁹. A ode era composta em versos, com rigidez métrica e expressão de alegria e entusiasmo. Ao contrário, Goethe escreve em prosa e, além de todas as características da configuração subjetiva que se expressa no conteúdo que trariam problema formal à ode, ele termina com um saudoso lamento de Werther ao reconhecer a limitação da linguagem diante da beleza inexprimível da natureza.

Esta realização não apenas demonstra que o princípio estilístico de adequação à matéria que vigorava sob o estatuto de uma retórica em que a base para a eloquência era a justa medida foi transgredido, mas também que o rótulo simplista de uma hegemonia absoluta do sujeito, geralmente atribuído ao romantismo, pode ser errôneo. Sobre a questão formal, basta-nos recordar algumas das palavras de Schlegel (1772-1829) no famoso fragmento 116:

A poesia romântica é a poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade...⁶⁰

De acordo com o fragmento, a poesia romântica em sua busca por totalidade suplantaria a rigidez dos gêneros, como podemos confirmar na forma como Goethe expressa o culto à natureza em sua prosa. Além da importância da presença da natureza para os românticos, é válido ressaltar, como afirma Hegel, que entre os alemães, Goethe foi um dos que “procuraram por um conteúdo mais profundo e conflitos essenciais, ricos em interesse”.⁶¹ As implicações desta imitação artística subjetiva do existente, considerando o fragmento de Schlegel, não

⁵⁹ Em português, *Tempestade e ímpeto*. Apesar dessa escola poética buscar se expressar como uma reação ao racionalismo e classicismo francês, fundamentando sua poesia no efeito de sublime e buscando desafiar as prescrições formais, a manutenção de algumas convenções é uma importante evidência de suas contradições que são tão profundas que não poderiam jamais serem exploradas nesta simples nota. Não obstante, este indício fornecido pela questão da contemplação à natureza via Ode já nos fornece indícios suficientes de como essas contradições são evidentes e se tornam ainda mais complexas no romance de Goethe. Importante esclarecer que Goethe e Schiller são dois nomes emblemáticos desse movimento.

⁶⁰ Cf. SCHLEGEL, Friedrich. 1997. p.64

⁶¹ Cf. HEGEL. 2000. p.332.

significam, necessariamente, o que nós percebemos como o fim da retórica, e com isto a validade de suas categorias (dentre elas o estilo), mas uma transformação causada pela reunião dos “gêneros separados da poesia” e por “pôr a poesia em contato com filosofia e retórica”.

Ora, tais constatações implicam em uma acepção distinta de linguagem, sobretudo quando refletimos sobre a organicidade desta ante a já referida inflexão subjetiva. De acordo com Paul de Man, “a defesa de uma prioridade radical do sujeito em relação à natureza objetiva não é facilmente compatível com a prática poética dos poetas românticos, que deram todos muita importância à presença da natureza”⁶². Adiante, veremos que esta complexidade de nível paradoxal em matéria de linguagem influi na Literatura em seus diversos níveis, desde a identificação dos procedimentos literários mobilizados pelo escritor (poética), e, conseqüentemente, até sua recepção (estética) e produção de efeitos (catarse). Não é difícil encontrar muitas evidências textuais de que, entre os românticos, há “uma imaginação analógica fundada na prioridade das substâncias naturais em relação à consciência do eu”⁶³. Isto, por sua vez, nos permite ir além em nossa análise e superar categorias estáticas para um problema francamente complexo. Por esta razão identificamos na passagem de Werther uma percepção do processo que liga o *eu* à natureza externa. Ainda de acordo com Paul de Man:

Os movimentos da natureza são para si exemplos daquilo a que Goethe chama *Dauer im Wechsel*, subsistência numa mudança, a afirmação de um estado estacionário meta-temporal para lá da decadência aparente de uma mutabilidade que ataca certos aspectos exteriores da natureza mas que deixa intacto o seu cerne.⁶⁴

Verificamos, portanto, que a relação entre sujeito e natureza é perpassada por um elemento comum: a linguagem. Esta, por conseguinte, não se estrutura na estabilidade temporal do passado, mas em outra experiência temporal marcada por contingência e transitoriedade. De acordo com Paul de Man, a expressão de Goethe, *Dauer im Wechsel*, traduzida como subsistência numa mudança, expressa uma transformação marginal que preserva o núcleo. Tal exposição já nos permite inferir que, se os procedimentos retóricos resistem na modernidade, eles passam por uma transformação considerável que nos possibilita pensar em uma retórica da temporalidade. Ou seja, ainda que não prescritiva como a retórica clássica, é possível ajustar sistematicamente determinadas características da linguagem considerando possibilidades de intencionalidade advinda da subjetividade e suas experiências temporais/históricas. Desse

⁶² Cf. DE MAN, Paul. Op. cit. p.216.

⁶³ Cf. Ibidem. p.217.

⁶⁴ Cf. Idem.

modo, a categoria de nosso interesse, o estilo, será então profundamente alterada pela presença desse elemento subjetivo na linguagem.

Apesar desta importante constatação da possibilidade de uma retórica da temporalidade que viabiliza a mobilização de determinadas categorias como, por exemplo, o estilo, é válido reiterar que as nuances do modo como esta presença do elemento subjetivo se manifesta na linguagem são percebidas de formas distintas entre alemães, franceses e ingleses. Se entre os alemães, a profundidade da subjetividade não elimina o elemento absoluto que reside além do ser, entre os franceses haverá movimentações um pouco diversa, muito mais fundada em uma unidade da subjetividade. Vale pontuar que se entre os alemães, pensadores como Schiller, Schlegel e Hegel, atuavam no sentido de uma união entre arte e filosofia, na França, berço do Iluminismo, a primazia da razão e a falta de contato com o projeto individualista de um John Locke legou uma configuração distinta ⁶⁵. Na verdade, o grau de complexidade dessa composição da subjetividade, tal como observamos em Goethe e tal como observaremos ainda no cenário inglês, configura-se com um pouco mais de clareza na França. A unidade complexa de uma subjetividade potencialmente transcendente formada a partir de uma tensão entre particular e universal que percebemos no trecho de Werther parece estar um pouco mais resolvida pelos franceses.

Há um texto basilar para ilustrarmos a questão, o famoso romance epistolar de Rousseau (1712-1778), *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), em que o sujeito se posiciona entre estados interiores da alma e uma percepção exterior da natureza. Na passagem, situada na quarta parte do romance, St. Preux retorna acompanhado por Julie, que já está casada, à região deserta da margem norte do lago em que, em outro momento, tinha escrito a carta que definiu o seu destino: “*Ce lieu solitaire formait un réduit sauvage et désert, mais plein de ces sortes de beautés qui ne plaisent qu'aux âmes sensibles, et paraissent horribles aux autres.*”⁶⁶ A paisagem descrita difere da paisagem amena que encontramos no romance de Goethe, pois “*un torrent formé par la fonte des neiges roulait à vingt pas de nous une eau bourbeuse, charriait avec bruit du limon, du sable et des pierres.*”⁶⁷ De acordo com Paul de Man, “o analogismo do estilo e da intensidade sensorial e sensual da passagem estão intimamente ligados”⁶⁸.

⁶⁵ Cf. *Ibidem*. p.219.

⁶⁶ (“Este lugar solitário formou um refúgio selvagem e deserto, mas repleto desse tipo de beleza que agradam somente almas sensíveis e parecem horríveis aos outros.”) Tradução nossa. (Cf. ROUSSEAU, Jacques. p.327)

⁶⁷ (“Uma torrente formada por neve derretida enrolava-se a vinte passos de nós em uma água lamacenta, carregada com o barulho de limo, areia e pedras.”) Tradução nossa. (Idem).

⁶⁸ Cf. DE MAN, Paul. Op. cit. p.221.

A mudança da paisagem idílica para uma paisagem dominada pela natureza rústica e selvagem, que não poderia ser captada como beleza por qualquer tipo de alma, apenas por aquelas sensíveis, demonstra que, nesse caso, a subjetividade está muito mais inclinada a perceber uma imanência que uma transcendência. Tal efeito torna propícia uma unidade da subjetividade em que o mundo exterior também passa a integrá-la, sem necessidade de uma transposição metafísica, idealista e transcendental. A disposição sensorial possibilita a unidade e estabilidade do *eu*.⁶⁹

O lugar solitário adquire para o poeta inglês William Wordsworth (1770-1850) uma dinâmica especial para a configuração da subjetividade. No poema *I wandered lonely as a cloud*, o eu-lírico assume uma posição eminentemente moderna: a de observador. A unidade da subjetividade é constituída paradoxalmente, a partir de sua evidente fragmentação em “*a crowd, a host, of golden daffodils*” (multidão de narcisos dourados), captados pelo “*inward eye*” (olho interior) do poeta na companhia de sua solidão. Em outras palavras, há duas forças tencionando essa manifestação subjetiva; uma que denominamos construtivista, que delimita e afirma a unidade subjetiva em oposição ao mundo, outra desconstrutivista, que reconhece a imensa pequenez daquele “*saw I at a glance*” (vislumbre) que pouco pode saber daqueles narcisos que eram outra parte do eu, um outro dele mesmo:

I wandered lonely as a Cloud
That floats on high o'er vales and Hills,
When all at once I saw a crowd,
A host, of golden Daffodils;
Beside the Lake, beneath the trees,
Fluttering and dancing in the breeze.

Continuous as the stars that shine
And twinkle on the milky way,
They stretched in never-ending line
Along the margin of a bay:
Ten thousand saw I at a glance,
Tossing their heads in sprightly dance.

The waves beside them danced; but they
Out-did the sparkling waves in glee:
A Poet could not but be gay,
In such a jocund company:
I gazed--and gazed--but little thought
What wealth the show to me had brought:

⁶⁹ É importante esclarecermos que em outras passagens do romance de Rousseau a configuração da subjetividade se dará de modo diverso. Existe, de fato, uma tensão entre o que Paul de Man considera, baseado em Hans-Georg Gadamer, uma linguagem alegórica e uma linguagem simbólica. Para nossa análise, que pretende explorar algumas nuances desses modos de configuração da subjetividade na expressão romântica, para posteriormente correlacionar este processo à transformação que deu origem à moderna categoria de estilo, o episódio em questão, do Meillierie, nos parece mais adequado.

For oft, when on my couch I lie
 In vacant or in pensive mood,
 They flash upon that inward eye
 Which is the bliss of solitude;
 And then my heart with pleasure fills,
 And dances with the Daffodils.⁷⁰

A percepção através de um só olhar, rápido, errante, de uma multidão de narcisos dourados que seriam parte dele mesmo acusam o quão fictício pode ser esta cena. Explicitamente, o próprio eu lírico, que se assume um poeta – um feitor de produtos da imaginação – reconhece o quanto aquela cena era indispensável para seu júbilo: “*A Poet could not but be gay, / In such a jocund company*”. Ainda assim, tal como Werther, ele reconhece a incapacidade de apreensão em matéria de totalidade de pensamento diante daquela cena encantadora: “*I gazed--and gazed--but little thought / What wealth the show to me had brought*”.

O elemento de diferença reside na natureza observada. Na passagem do romance de Goethe, a subjetividade se manifesta em inclinação a uma natureza amena e constituía vínculo com esta mediante uma disposição transcendental. Já no trecho mencionado do romance de Rousseau, a subjetividade também constitui uma unidade com a natureza, mas uma natureza mais robusta, selvagem e deserta. Além disso, o fenômeno não carece de alteração da substância, ou seja, transcendência, mas verificamos uma relação de imanência na forma de percepção. No poema de Wordsworth, a subjetividade estabelece vínculo com a natureza mediante uma unidade que, ao mesmo tempo em que se reconhece na cena, questiona a própria unidade estabelecida mediante este reconhecimento.

Ainda, vale esclarecer que o conjunto que compõe o que denominamos natureza em “*daffodils*” vai além do literal, que remete às flores amarelas, mas pode se expandir por conotação e referir-se tanto a um grupo de pessoas quanto entidades espirituais. Nos versos 3 e 4, em que o eu-lírico afirma ter visto “*...a crowd / A host, of golden Daffodils*”, os substantivos *crowd* e *host*, parecem compor uma redundância, mas servem justamente para ampliar a potência semântica dos narcisos dourados. Apesar de ambos serem quantificadores e estarem ligados a uma reunião de elementos de um conjunto, a palavra *crowd* parece referir-se a um grupo de pessoas (*a crowd of people*) enquanto a palavra *host* é usada para designar também um grupo de animais ou plantas, e também uma reunião de entidades como, por exemplo, uma reunião de anjos (*a host of angels*). Em suma, essa ambiguidade linguística potencializa a

⁷⁰ WORDSWORTH, William. 2008. p.84-87.

dimensão da subjetividade neste poema, de forma que a concepção de natureza não se limita no mundo externo ao sujeito, podendo compor uma unidade subjetiva tanto por imanência quanto por transcendência, já que o texto autoriza uma leitura ampla, que considere também uma dimensão espiritual.

Outra questão importante é salientar que, em *I wandered lonely as a cloud*, ao se assumir como poeta, o eu-lírico admite sua função como feitor de produtos da imaginação, limitados em matéria de conhecimento, “...but little thought / what wealth the show to me had brought”. É justamente quando ele se deixa levar pela sensação produzida por esta cena, “...when on my couch I lie / In vacant or in pensive mood”, que os narcisos dourados podem ser vistos pelo seu olho interior, captados pela instância imaginativa que confere forma e efeito à sua subjetividade. Através da imaginação, o observador solitário não apenas toma consciência de si, mas se vê dançando com os narcisos: “And then my heart with pleasure fills, / And dances with the Daffodils.”

Assim, como um narciso capaz de forjar a imagem de si, o poeta romântico nos fornece um precioso indício de que o sujeito não se manifesta plenamente na linguagem, mas pode ter suas lacunas preenchidas/criadas na linguagem. A identidade do sujeito, sobretudo a do sujeito poeta, ao mesmo tempo em que se revela limitada, solitária e errante como uma nuvem, pode ser integrada ao campo de narcisos-dourados se ele se vê com seu olho interior. Através da imaginação ele pode suplantar o esquecimento e recuperar o *self* através de uma recordação mais profunda. A percepção estética da natureza, *a priori*, domínio do prazer, permite essa realocação da realidade do *eu*. Este reconhecimento, por sua vez, só pode advir de um prazer estético em que, como identificamos no início do poema, há um distanciamento de si em que o sujeito se admite solitário e errante. É só isolado *de* e *em* si mesmo é possível se entregar às emoções e se reencontrar no tempo perdido, como explica Hans Robert Jauss:

O efeito da poesia não se restringe ao despertar das próprias paixões do prazer estético da identificação com ações ou sofrimentos alheios e no alívio pela descarga relaxante. O que a doutrina tradicional do prazer catártico incluía, é atualizado por Freud e ao mesmo tempo, superado pela nova descoberta segundo a qual, ao puro ganho do prazer estético na economia psíquica, se acrescenta uma função mais ampla – a de um prazer primário ou de uma “bonificação de incentivo” (Verlockungsprämie) para “a liberação de um maior prazer advindo de fontes mais profundas”. Trata-se da chocante experiência estética do retorno do recalcado: o reencontro das expectativas investidas nos jogos infantis e dos desejos ali experimentados, e, daí o ditoso reconhecimento da experiência passada e do tempo perdido. É evidente que o prazer assim determinado – e a experiência da leitura de Proust o confirma – é capaz de alcançar uma aura de incomparável intensidade, enquanto ele repõe a anamnese platônica em um mundo terreno. Isso desde que se entenda que este prazer é determinado pela distância interior

do eu, que se faz estranho a si próprio, e pela superação (Aufhebung) que brota do prazer do trabalho e da lembrança.⁷¹

Embora Jauss mencione Proust, é evidente que o movimento do eu-lírico no poema de Wordsworth também condiz com a situação acima descrita⁷². De qualquer forma, é válido mencionar que “assim como Proust, Wordsworth atribui à recordação poética um significado inteiramente novo, como estabilização, renovação e justificação da vida”⁷³. Isto não está apenas referido no conteúdo do poema, mas também na linguagem empregada, na dimensão mais explícita do estilo, na forma “externa” do poema.⁷⁴

Em seu aspecto métrico, o poema é muito simples: composto por quatro estrofes de seis linhas, as rimas obedecem ao conhecido esquema ABABCC. O tetrâmetro iâmbico possibilita que os últimos versos de cada estrofe tenham independência sonora em relação aos demais. A regularidade dos versos se contrapõe ao tom corriqueiro e conversacional de outros poemas de Wordsworth, como os “Versos escritos a poucas milhas da Abadia Tintern...”⁷⁵. Ainda assim, a simplicidade das imagens não parece contradizer esse aspecto métrico, mas inclusive filiam esse emparelhamento sonoro (*rhyming couplet*) a um procedimento reconhecidamente shakespeariano.

Mesmo com certa rigidez formal, no que tange à métrica, podemos afirmar que este poema é um poema simples. No célebre “Prefácio à segunda edição das Baladas Líricas”, William Wordsworth enfatiza que a simplicidade é o caminho do poeta, a vida simples é o meio em que “as paixões dos homens encontram-se integradas com as formas belas e permanentes da natureza”⁷⁶. A poesia não deve se sujeitar a normas e prescrições, mas ser “o transbordar espontâneo de poderosos sentimentos”⁷⁷. Isto não significa um desprezo pelo fazer poético, um vício pela trivialidade e mediocridade na linguagem, nem tão pouco uma ausência de propósito. O movimento autoreflexivo – do sujeito que reflete a si mesmo – que identificamos em *I wandered lonely as a cloud* nos demonstra que a linguagem utilizada pelo poeta é impregnada de emoção e substância filosófica. Na leitura, empiricamente reconhecemos a motivação da

⁷¹ Cf. JAUSS, Hans Robert. *apud* LIMA, Luiz Costa. 2011. p.100.

⁷² O retorno da memória será abordado nas Considerações Finais.

⁷³ Cf. ASSMAN, Aleida. *op cit.* p.97.

⁷⁴ A oposição entre forma e conteúdo parece ser distinção superada. Utilizamos essa perspectiva apenas para ilustrar melhor o que buscamos extrair do poema para a composição de nosso argumento. De todo modo, é importante salientar que nossa concepção de forma engloba esses dois aspectos, pois se baseia em uma noção de estilo que não corresponde a mero adorno – *ornato* – e em uma reafirmação de retórica para os estudos literários.

⁷⁵ Cf. WORDSWORTH, William. *Op cit.* p.89.

⁷⁶ Cf. WORDSWORTH, William. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. p.67.

⁷⁷ Cf. *Ibidem.* p.68.

afirmação do poeta: “hábitos de meditação incitam e dirigem meus sentimentos de tal maneira que minhas descrições dos objetos que fortemente estimulam esses sentimentos não de ser reconhecidas como detentoras de um propósito.”⁷⁸

Romper com determinadas convenções não significa esvaziar a poesia, ou a Literatura de modo geral, de um elemento retórico intrínseco à linguagem. Mesmo a demolição das fronteiras dos gêneros não se mostra um elemento capaz de esvaziar a linguagem artística de propósito e qualidade estética. Tanto a simplicidade, quanto o tom dialogal e até a fluidez semântica dos versos no nível sintático descortinam o propósito da poesia romântica, especialmente da poesia de Wordsworth. Em oposição direta às prescrições quanto às fronteiras do gênero da retórica antiga, que podemos observar de Aristóteles a Cícero, e em convergência direta com o fragmento 116 de Schlegel, o poeta afirma que:

...a linguagem de grande parte de qualquer bom poema, mesmo dos mais elevados, deve necessariamente, exceto em relação ao metro, não diferir de qualquer aspecto daquela de boa prosa, mas que também algumas das partes mais atraentes dos melhores poemas se revelarão estritamente linguagem de prosa, quando a prosa é bem escrita.⁷⁹

Por fim, resta-nos esclarecer que esta breve excursão pelo romantismo visa demonstrar como a presença cada vez maior da subjetividade na linguagem altera a ideia de estilo, na medida em que modifica substancialmente as relações estabelecidas entre sujeito e linguagem. Os três escritores escolhidos – Goethe, Rousseau e Wordsworth – configuram diferentes expressões do que chamamos de *subjetivação da cultura*. Cada um deles representa, a seu modo, esse processo em curso. Processo que, é muito importante ressaltar, mostra-se irreversível e sempre incompleto.

A irreversibilidade se constata na referência ao passado que está presente na relação com o signo. Este passado é a dimensão alegórica, partilhada e coletiva da linguagem. Ele estará sempre presente, ainda que como uma manifestação latente. Ele pode ser sentido como um elemento comum entre a natureza apolínea do *locus amoenus* de Goethe, no solitário deserto selvagem de Rousseau e no vislumbre da multidão de narcisos dourados de Wordsworth. Entretanto, ele não pode ser totalmente delimitado devido à adulteração que sofreu pela presença do elemento subjetivo na linguagem. A sua capacidade de referência será sempre turva e evocará outros signos para complementar o seu significado. De acordo com Paul de Man, “o

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Cf. Ibidem. p.70.

significado constituído pelo signo alegórico só pode então consistir na repetição (...) de um signo anterior com o qual não pode nunca coincidir.”⁸⁰

A sua incompletude é, ao mesmo tempo, sua tese e antítese. Ela demonstra que essa referência ao passado na relação com o signo está condenada a ser incompleta, já que sempre necessitará de um outro signo para complementar o seu significado. Não obstante, sua incompletude não inviabiliza a sua presença, ainda que como uma manifestação de latência. Mais que isso: a referida latência pode ser a prova derradeira de que a relação entre sujeito e linguagem não se torna absolutamente subjetiva. Ou, como afirma Paul de Man, a presença ausente desse passado da linguagem nunca permitirá que este estilo simbólico exista em serenidade.⁸¹

O estilo, portanto, não se tornará um elemento plenamente subjetivo porque a *desretoricização da cultura* também é um processo irreversível e incompleto. Mesmo assim, o surgimento da imprensa e a figura jurídica do autor, detentor dos direitos da propriedade intelectual, serão fortes componentes para fazer da concepção de estilo uma espécie de assinatura individual e intransferível, sinónimo de originalidade e genialidade. Tal compreensão não extingue, todavia, a compreensão de que os procedimentos textuais existem independentemente do autor. Esta relação entre linguagem e sujeito persiste através desta tensão na dimensão textual – e aqui pensamos na mais ampla definição de texto – entre um *eu* que fala e um *eu* que é falado na linguagem.

Esta discussão remonta aos primórdios da reflexão filosófica sobre a origem da linguagem, se ela é natural ou convencional. A despeito desse pano de fundo de séculos de discussão teórica, o estilo parece ser uma categoria com aptidão para tutelar a ambivalência em detrimento da polarização. Vejamos então como esta discussão se insere nos Estudos Literários. Desde já, adianto que, por ser uma categoria, em que pese tamanha pretensão de apreensão do objeto literário, as posições sobre ela estão longe de admitir um consenso.

Para Leo Spitzer (1887-1960), um dos nomes mais famosos da estilística literária, este elemento subjetivo na linguagem não representa um problema para analisar a obra literária da perspectiva do estilo. A explicação da poesia sentimental, ou irracional, praticada por românticos como Wordsworth, justificava-se já que a língua é formada por esses dois conteúdos: “a língua, o meio específico do poeta, é ela mesma um sistema tanto racional quanto irracional”⁸². Durante o processo de criação poética, o poeta trabalha com essa massa cotidiana

⁸⁰ Cf. DE MAN, Paul. Op Cit. p.227.

⁸¹ Cf. Ibidem. p.228.

⁸² Cf. SPITZER, Leo. Apud ARAÚJO, Nabil. 2013. p.108.

e disforme para torná-la uma obra de arte. Entretanto, na perspectiva de Spitzer, a operação do poeta ocorre no sentido inverso da razão, já que a linguagem “é alçada por ele a um plano de ainda maior irracionalismo, embora mantendo seus laços com a língua normal, prioritariamente racional”⁸³.

O método de Spitzer pode ser resumido como uma mescla entre análise textual, psicanálise e paradigma indiciário. É comparado a uma espiral: a partir de detalhes e fatos linguísticos é possível fazer interpretações do todo, ou seja, da obra. Entretanto, tais interpretações são sinais circunstanciais; é necessário fazer esse movimento repetidas vezes para sustentar as hipóteses interpretativas. É preciso “procurar nos detalhes linguísticos do menor organismo artístico, o espírito e a natureza de um grande escritor.”⁸⁴ As palavras, portanto, não constituem mero ornato, mas são as chaves para interpretar a obra literária e acessar a alma do escritor:

A Estilística de Spitzer parte da reflexão, de cunho psicologista, sobre os desvios da linguagem em relação ao uso comum; uma emoção, uma alteração do estado psíquico normal provoca um afastamento do uso linguístico normal; um desvio da linguagem normal é, pois, indício de um estado de espírito não habitual. O estilo do escritor – a sua maneira individual de expressar-se – reflete o seu mundo interior, a sua vivência.
85

Assim, Spitzer fomentou um modo de interpretação literária consistente e sedutor, e por isso mesmo não deixou de acumular críticas. Ao dar centralidade ao seu trato filológico do texto, em detrimento do que o filólogo Gustave Rudler (1872-1957) denominava *l'explication française* do texto, explicação histórica, que deve preceder a análise textual. Esta hierarquia deve ser respeitada porque a linguagem é um meio através do qual o escritor expressa seu pensamento, logo a linguagem deve ser tratada “como um meio, não como um fim, quer dizer, subordinaremos sempre o estudo da mesma ao estudo do pensamento.”⁸⁶

A concepção spitzeriana de estilo também provocou reações de René Wellek (1903-1995) e Austin Warren (1899-1986), dois grandes nomes do *New Criticism*, movimento de crítica literária com conhecido apelo cientificista. Em seu célebre manual, *Theory of Literature* (1949), eles afirmam que a estilística tem relevante papel na análise literária, mas que “não pode ser praticada com sucesso sem uma rigorosa fundamentação em linguística”⁸⁷. Os autores

⁸³ Cf. Idem.

⁸⁴ Cf. Ibidem. p.110.

⁸⁵ Cf. MARTINS, Nilce Sant’anna. 1989. p.7.

⁸⁶ Cf. RUDLER, Gustave. Apud. ARAÚJO, Nabil. Op cit. p.110.

⁸⁷ Cf. WELLEK, René; WARREN, Austin. Apud ARAÚJO, Nabil. Op cit. p.104.

justificam a crítica afirmando ainda que Leo Spitzer busca uma compreensão “psicologizante” do estilo, baseada em indícios fracos e tendenciosos ⁸⁸.

O grande desenvolvimento para a apreensão do estilo como procedimento literário – em que podemos perceber mais nitidamente a sobrevivência da Retórica – é um legado do início do estruturalismo e o responsável por seu desenvolvimento é o linguista russo Roman Jakobson (1896-1982). Antes de abordarmos estritamente sua contribuição teórica é necessário situar melhor a base da mesma em relação aos trabalhos de outros jovens linguistas russos do Círculo Linguístico de Praga, do qual Jakobson foi fundador e membro. Os chamados formalistas russos também alocaram o texto literário como protagonista da sua metodologia, mas diferentemente de Leo Spitzer e outros críticos que os precederam, eles rejeitaram a interpretação literária de matriz psicológica, sociológica e filosófica. Para esse grupo de teóricos, como salienta o saudoso Todorov (1939-2017), não podemos explicar a literatura a partir da biografia do autor, tão pouco da comparação com a vida social em que a obra nasce. ⁸⁹

O título do ensaio de V. Chklóvski, “Arte como procedimento”, já demonstra como estes teóricos estavam comprometidos em desmistificar a obra de arte através de uma abordagem mais vinculada à Linguística. Neste trabalho, o autor pondera uma questão que já exploramos inicialmente, tanto nos apontamentos sobre a retórica clássica quanto na tensão envolvendo o signo no romantismo. Se a arte é o pensamento por imagens, tais imagens apresentariam uma mudança que, segundo ele, não ocorre, já que:

Todo o trabalho das escolas poéticas não passa, então, de acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e consiste muito mais na disposição das imagens que em sua criação. As imagens são dadas, e na poesia nos lembramos muito mais das imagens que as utilizamos para pensar. ⁹⁰

A ideia de *procedimento* nos aproxima da perspectiva de estilo da Retórica Antiga, em que os artifícios retóricos conferem forma à malha textual. Entretanto, é importante elucidar que esta nova investida teórica tem origem em uma espécie de negação do elemento subjetivo da linguagem de que falamos, além de uma tentativa de fazer nascer uma teoria da literatura em franca oposição a uma crítica impressionista/subjetivista.

Como toda reação pode conter excessos, como o pensamento apressado de que o texto literário está isolado dos processos mentais e sociais, é importante demonstrar como o procedimento adquire modulação, mesmo entre os formalistas russos, com o trabalho de Iuri

⁸⁸ Cf. Ibidem. p.105.

⁸⁹ Cf. TODOROV, Tzvetan. 2013. p.15.

⁹⁰ Cf. Ibidem. p.85

Tynianov. No ensaio “Da evolução literária”, há provas de que esta negação da dimensão subjetiva da linguagem não foi uma negação absoluta. Tynianov explica que há uma distinção importante a ser considerada, entre uma psicologia do autor e uma história literária propriamente dita, ou, entre “a gênese dos fenômenos literários e o estudo da variabilidade literária, ou seja, da evolução da série.”⁹¹

A partir desta distinção, o autor desenvolve a concepção de Literatura como um sistema formado por elementos da série literária. Assim, se isolarmos os procedimentos literários de outros elementos que compõem a série só teremos abstrações vagas. Então, acrescenta ao importante conceito de procedimento de Chklóvski a ressalva de que na Literatura “todos esses elementos se encontram em correlação mútua e interação.”⁹² Desse modo, é de suma valia a identificação de qual função aquele elemento desempenha no sistema.

A denominação *função construtiva* corresponde à capacidade de um elemento entrar em relação com elementos de outros sistemas. Entretanto, com um pouco mais de proximidade, ele ressalta que a referida função pode ser autônoma ou sínoma, isto é, entrar em relação com elementos que pertencem a outras obras sistemas ou séries, ou então entrar em relação com elementos de uma mesma série. De qualquer modo, esta distinção é importante para nossa exposição porque constitui uma advertência direta ao método estilístico de Leo Spitzer, já que, de acordo com Tynianov, “é incorreto extrair do sistema elementos particulares e aproximá-lo diretamente das séries semelhantes que pertencem a outros sistemas, ou seja, sem levar em conta a função construtiva.”⁹³

Na distância de tais aproximações está a chave para a questão. O linguista russo reafirma que a literatura não pode ser estudada isoladamente e é preciso definir claramente os fatos que serão levados em consideração para interpretar uma obra. ⁹⁴ Os fatos podem ser literários ou extraliterários, sendo que sua definição “depende de sua qualidade diferencial (isto é, de sua relação quer com a série literária, quer com uma série extraliterária), ou seja, de sua função.” ⁹⁵ Assim, a função autônoma depende da função sínoma; a percepção de que um elemento se torna “desgastado” dentro de um sistema é um indício de ele que pode ter mudado de função. A variação da função é crucial para percebermos determinado uso linguístico como procedimento literário. Tynianov explica que:

⁹¹ Cf. *Ibidem*. p.138.

⁹² Cf. *Ibidem*. p.140.

⁹³ Cf. *Ibidem*. p.142.

⁹⁴ Cf. *Idem*.

⁹⁵ Cf. *Idem*.

...quando a imagem significativa se desgasta, a palavra que exprime a imagem se torna expressão da relação, torna-se uma palavra ferramenta, auxiliar. Ou seja, muda de função. O mesmo acontece com a automatização, com o desgaste de um elemento literário qualquer: ele não desaparece, só a função muda, torna-se auxiliar. Se o metro de um poema estiver desgastado, cede lugar a outros traços de verso presentes nessa obra e ele mesmo muda, se encarrega de outras funções.⁹⁶

É importante salientar que esta mudança de função não é rápida e arbitrária, determinada só por um artista ou grupo de leitores, ou seja, pela transformação de um único elemento ou série. Neste sentido, é importante considerar que determinados elementos são dominantes, ou seja, têm um peso maior na relação sistêmica: é através da “primazia de um elemento do grupo de elementos (“dominante”) e a deformação de outros”, que “a obra entra na literatura e adquire a sua função literária”.⁹⁷

A explicação desta noção sistêmica é importante para compreender não apenas o que veremos a seguir com Jakobson, mas, sobretudo para ressaltar que o esforço formalista não implica em uma recusa total da presença do elemento subjetivo da linguagem, já que ele está explicitamente contemplado na correlação entre elementos, séries e sistemas. Ao destacar a variação, o linguista russo não incorre em relativismo, pois pondera quanto ao tempo da mudança das funções e da diferença de densidade dos elementos nos sistemas, o que é crucial, por exemplo, para a discussão de um cânone literário. Em suma, o estilo como um conjunto de procedimentos literários está, portanto, diretamente relacionado à sociedade. Em outras palavras, “a correlação entre a série literária e a série social se estabelece mediante a atividade linguística: a literatura tem uma função verbal em relação à vida social.”⁹⁸

As categorias de procedimento e função aparecem com outra roupagem na célebre conferência interdisciplinar sobre o estilo, realizada em 1958 na Universidade de Indiana, nos Estados Unidos, em que Roman Jakobson apresenta o trabalho *Linguística e Poética*. É importante destacar duas premissas importantes antes da explanação teórica. Em primeiro lugar, que o linguista russo rejeita os termos *estilística* e *estilo*, pela sua imprecisão e uso indiscriminado, substituindo-os por *Poética* e *Função Poética*. Em segundo lugar, é importante esclarecer que, embora o legado de Jakobson tenha surgido embasado no início do estruturalismo, sua abordagem é considerada funcional; “a estilística se diz funcional quando relacionada às funções da linguagem”⁹⁹. Como veremos, há significativas diferenças entre o

⁹⁶ Cf. *Ibidem*. p.143.

⁹⁷ Cf. *Ibidem*. p.149

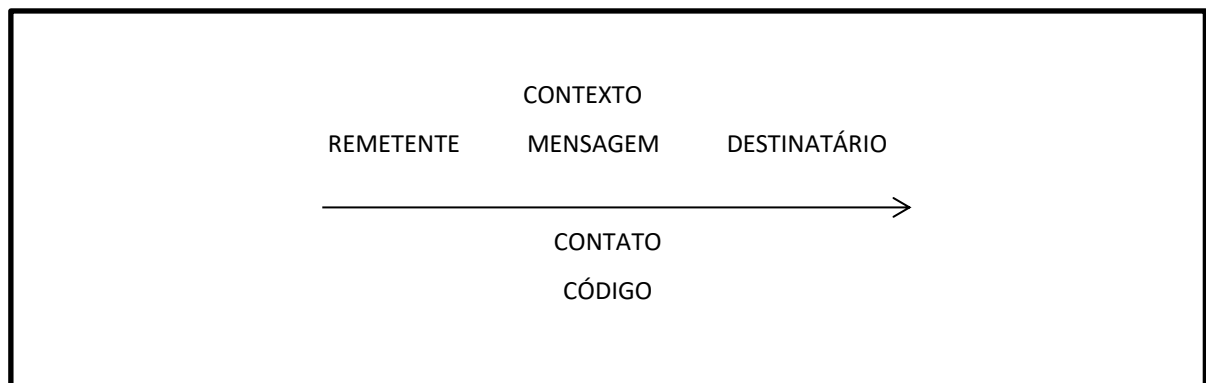
⁹⁸ Cf. *Ibidem*. p.150.

⁹⁹ Cf. MARTINS, Nilce Sant’anna. Op cit. p.11.

que os teóricos produziram na Rússia (uma visão estrita de texto) e o que desenvolvido em solo americano (uma perspectiva de texto mais ampla, contemplando a dimensão enunciativa).

Para o linguista russo, a Poética, ao buscar compreender o que é que torna uma mensagem verbal uma obra de arte, também se torna parte integral da Linguística¹⁰⁰. Aliás, “a questão das relações entre a palavra e o mundo não diz respeito apenas à arte verbal, mas realmente a todas as espécies de discurso.”¹⁰¹ Desse modo, os Estudos Literários não detêm exclusividade sobre o objeto literário, mas a Linguística deve tratar de todos os problemas envolvendo o discurso e o universo do discurso. Para além da controversa discussão sobre a natureza dos Estudos Literários como disciplina autônoma, é interessante perceber como Jakobson afirma explicitamente o domínio da retórica, nesta menção ao “universo do discurso”. Entretanto, esta afirmação não corresponde a um domínio irrestrito, pois ele se refere à questão da convergência entre elementos de sistemas distintos ao parafrasear Tynianov com a seguinte ressalva: “os valores de verdade, contudo, na medida em que sejam – para falar como os lógicos – ‘entidades extralinguísticas’, ultrapassam obviamente os limites da poética e da linguística em geral.”¹⁰²

A partir desse postulado abrangente de que “a linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções”¹⁰³, Jakobson começa a tratar da função poética. Antes, porém, lista “todos os fatores constitutivos de todo processo linguístico, de toda comunicação verbal.”¹⁰⁴ Esta dimensão comunicativa é importante, pois, embora não trate do leitor em toda a sua complexidade, já aponta para o fenômeno literário em toda a sua extensão: a criação literária não é um processo fechado no autor-enunciador, mas pressupõe um interlocutor, o leitor. A comunicação é representada no seguinte esquema:



¹⁰⁰ Cf. JAKOBSON, Roman. 2010. p. 151.

¹⁰¹ Cf. Ibidem. p.152.

¹⁰² Cf. Idem.

¹⁰³ Cf. Ibidem. p.156.

¹⁰⁴ Cf. Idem.

O remetente envia a mensagem ao destinatário, observando o contexto que servirá de referência, valendo-se de um código mais ou menos partilhado e um contato, um meio, que viabilize a recepção da mensagem. Jakobson classifica as funções em emotiva, referencial, fática, metalinguística, poética e conativa. As funções estariam combinadas nesse processo de comunicação verbal, mas dentre seus arranjos, há uma tendência para a *função referencial* em razão do contexto. Esta função também pode ser chamada de denotativa, cognitiva, nocional, intelectual, ideacional. De todo modo, é a combinação e até a relevância de uma em relação às outras que possibilita várias performances linguísticas, como por exemplo: cotidiana, científica, lírica, épica, etc.¹⁰⁵

A *função emotiva* ou expressiva está centrada no remetente e implica uma ação direta sobre o objeto do discurso. Por ser “evidenciada por interjeições, colore, em certa medida, todas as nossas manifestações verbais no nível fônico, gramatical e lexical.”¹⁰⁶ Por esta razão, a função emotiva não está vinculada necessariamente a um conteúdo cognitivo, pois na própria expressão sonora (nível fonológico) ela pode se manifestar e produzir efeito no destinatário.¹⁰⁷ Já a *função conativa* incide diretamente sobre o destinatário nas formas gramaticais de vocativo e imperativo, enquanto a *função fática* está centrada em estabelecer o contato e não busca nenhum significado objetivo, como quando ao telefone alguém diz: “alô, está me ouvindo?”¹⁰⁸ A *função metalinguística* é aquela que se volta para o código, ou seja, para a própria linguagem, e embora pareça estar relacionada estritamente a discursos científicos e técnicos, ela está presente no diálogo cotidiano toda vez que o remetente se volta para a linguagem em busca de explicar ou aprimorar o seu dizer.¹⁰⁹ Nos textos literários, a função metalinguística pode se encontrar anexada à função poética.

Por fim, a *função poética* está voltada para a mensagem, ela almeja ser um fim em si mesmo ao sobrepor-se às demais, entretanto também pode estar presente em textos não-literários, ou seja, sem ser a função dominante daquele ato comunicativo. Para compreendermos adequadamente a função poética, foi necessário fazer esta exposição das outras funções – do próprio ato comunicativo em sua integralidade – porque:

¹⁰⁵ Cf. *Ibidem*. p.157.

¹⁰⁶ Cf. *Ibidem*. p.158.

¹⁰⁷ Cf. *Ibidem*. p.159.

¹⁰⁸ Cf. *Ibidem*. p.161.

¹⁰⁹ Cf. *Ibidem*. p.162.

Esta função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa da sua função poética. Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de combinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva ou enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. Ao promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos. Daí que, ao tratar da função poética, a linguística não possa limitar-se ao campo da poesia.¹¹⁰

Para demonstrar como identificar a função poética, Jakobson recorre ao postulado estruturalista de *seleção* e *combinação*. A seleção corresponde ao eixo paradigmático e a combinação ao eixo sintagmático. Na frase, “a criança dorme”, o remetente pode escolher entre algumas opções no eixo paradigmático, como “criança, guri, garoto, menino, menina” e “dorme, cochila, cabeceia, dormita”. O critério de seleção é baseado em semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, enquanto o de combinação se baseia na contiguidade. A função poética, afirma Jakobson, “projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”, possibilitando-nos que, no ato de leitura, sejamos alçados por essa “anomalia”. Esta questão fica ainda mais clara quando, citando o pesquisador de poesia eslava A. Potebnja, que afirma a fusão entre o símbolo e a sequência temporal, o linguista russo explica o quanto esta projeção do eixo paradigmático sobre o sintagmático afeta a percepção do signo linguístico na poesia:

Em poesia, não apenas a sequência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer sequência de unidades semânticas, tende a construir uma equação. A similaridade superposta à contiguidade comunica à poesia sua radical essência simbólica, múltipla, polissêmica, belamente sugerida pela forma de Goethe: “Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis” [“Tudo quanto seja transitório não passa de símbolo”]. Dito em termos mais técnicos: tudo quanto é transitório é um símile. Em poesia, onde a similaridade se superpõe à contiguidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico.¹¹¹

Em suma, por mais que considere a dimensão comunicativa, o contexto e a concorrência entre as funções, para Jakobson a análise do signo é primordial. Vale ressaltar que sua noção de signo não é arbitrária, mas, de acordo com a citação acima, é essencialmente simbólica, ambígua e – mais uma vez praticamente retornamos à questão romântica – subjetiva. Não obstante, ele formula critérios objetivos para a interpretação literária. Ainda assim, afirma que “a ambiguidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada

¹¹⁰ Cf. *Ibidem*. p.163.

¹¹¹ Cf. *Ibidem*. p.191.

para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia.”¹¹² Mais que isso, torna essa característica um traço exponencial:

não só a mensagem em si, mas igualmente o destinatário e o remetente se tornam ambíguos. Além do autor e do leitor, o “eu” do herói lírico ou do narrador fictício, e o “tu” ou “vós” do suposto destinatário dos monólogos dramáticos, das súplicas, das epístolas. (...) Qualquer mensagem poética é, virtualmente, como que um discurso citado, com todos os problemas peculiares e intrincados que o “discurso dentro do discurso” oferece ao linguista.¹¹³

Sua perspectiva de estilo situa-se na dinâmica entre as funções da linguagem (procedimentos textuais que *desautomatizam* a linguagem), ainda que, em poesia, a função poética possa ser a função dominante. Reiteramos que “a supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua”¹¹⁴. Esta prática estilística, portanto, ao se concentrar na autonomia dos procedimentos textuais, nega a perspectiva de que o estilo é o pensamento ou o ideal do artista. Para Roman Jakobson, “o estilo é expectativa frustrada”¹¹⁵.

Não poderíamos concluir sem mencionar que em uma das obras fundamentais dos Estudos Literários, *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (1953), Erich Auerbach (1892-1957), encontramos uma concepção diversa. Para ele, o estilo é, como o próprio título já indica, um modo de visão da realidade, ou seja, o estilo está mais associado ao pensamento que diretamente ao procedimento textual. Ainda assim, a análise textual tem lugar importante para ele que, tal como Leo Spitzer, era filólogo de formação. Nesta obra, com imenso fôlego e singular erudição, o autor percorre um recorte de mais de 3000 anos – de Homero até Virgínia Woolf – buscando mapear como a experiência humana, sobretudo em seu aspecto social, moral e religioso, é representada na literatura ocidental.

A definição de realismo de Auerbach é interessante para percebermos como o estilo se insere em sua interpretação literária. De acordo com o autor de *Mímesis*, um “realista moderno imita um ambiente contemporâneo qualquer, cotidiano, com a sua infraestrutura social, sem estilização”¹¹⁶. Entretanto, Auerbach considera Thackeray de um realismo peculiar, que, “embora desenvolva seu romance de modo mais moralista que histórico, liga-o ao pano de fundo da época napoleônica e pós-napoleônica”¹¹⁷. Desse modo, ele adapta o conceito de

¹¹² Cf. Idem.

¹¹³ Cf. Ibidem. p.191-192.

¹¹⁴ Cf. Idem.

¹¹⁵ Cf. MARTINS, Nilce Sant’anna. Op cit. p.2.

¹¹⁶ Cf. AUERBACH, Erich. 2013. p.34.

¹¹⁷ Cf. Ibidem. p.36.

mimesis (grosso modo, imitação) para *mimesis dialética*, que consiste na possibilidade de representação da realidade em que a subjetividade do artista modifique, ou melhor, “deforme”, a realidade mediante procedimentos estilísticos. A linguagem é o meio utilizado pelo artista para representar a realidade, e o estilo é o recorte da realidade feito pelo artista.

Os três autores, Leo Spitzer, Roman Jakobson e Erich Auerbach nos oferecem concepções distintas de estilo. O primeiro nos apresenta o estilo como expressão de uma não-linguagem advinda da alma do artista, de sua genialidade e originalidade; a linguagem é a própria substância artística. Ao valorizar a dimensão subjetiva da linguagem, Spitzer realiza o nexo entre estilo e sentimento. O segundo nos apresenta o estilo como um conjunto de procedimentos textuais em que na dinâmica das funções a mensagem faz referência a si mesma tornando-se ambígua e autônoma, isto é, distinta da linguagem comum. Ao privilegiar a descrição e as relações do signo inserido no sistema da linguagem, Jakobson amalgama o estilo ao texto. Por fim, o terceiro, compreende a linguagem como um meio de expressão do pensamento. Este, por sua vez, não corresponde à realidade em sua totalidade porque a representação encontra-se afetada pela presença da subjetividade na linguagem. Assim, com precisão cirúrgica, Auerbach funde o estilo à ideologia, ou seja, o estilo como visão da realidade.

A despeito de tais particularidades, as três perspectivas possuem características substanciais em comum. Em todas elas, a análise textual tem papel relevante para a interpretação literária e a análise do estilo tem papel proeminente. O que muda é a instância em que o trato textual é colocado conforme as concepções de estilo e linguagem de cada teórico. Além disso, é relevante apontar outro traço em comum entre eles: todos eles levam em conta a presença de um elemento subjetivo como componente do núcleo da relação entre sujeito e linguagem. Neste aspecto, o que difere é o nível em que este elemento será situado, mais uma vez, conforme a concepção de linguagem de cada deles.

Nesse sentido, é importante destacar como Leo Spitzer tem certa condescendência com a condição romântica, levando em consideração, por exemplo, nossos apontamentos sobre Wordsworth, a defesa da poesia sentimental no célebre *Prefácio*, e sobre Rousseau, a imanência na relação entre sujeito e linguagem. O paradoxo entre continuidade e transitoriedade de uma subjetividade que se debruça sobre si mesma foi representado de forma emblemática pela expressão de Goethe mencionada por Paul de Man, *Dauer im Wechsel*, subsistência na mudança. Sua retomada por Roman Jakobson também merece nosso destaque.

A passagem de *Linguística e Poética* em que o linguista russo faz uma citação goethiana, *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis* (Tudo quanto seja transitório não passa de símbolo),

corroborar com a tese de uma mudança substancial localizada no período do romantismo em que a subjetividade se torna um elemento constitutivo da linguagem. Apesar deste indício de convergência, não podemos deixar de lembrar que Paul de Man discorda dessa supremacia absoluta do símbolo na expressão romântica, já que o signo se localiza em meio a uma tensão entre repetição e diferença, entre símbolo e alegoria. A divergência é atenuada se considerarmos que Jakobson afirma, nos seus próprios termos, que a mensagem não é obliterada pela ambiguidade do signo. Os procedimentos textuais, para ele fortemente demarcados por categorias gramaticais, possibilitam ao analista mobilizar esforços para interpretar a poesia, e, num sentido amplo, a própria literatura.

A inteligibilidade ela mesma da linguagem, sua organização parcialmente harmoniosa considerando o princípio de um *logos*, sobretudo na estrutura textual, permite que objeto e sujeito convivam nesse ambiente mimético. Assim, a perspectiva de Auerbach é interessante para refletirmos como os fenômenos de *desretoricização* e *subjetivação da cultura* são irreversíveis e incompletos, já que a subjetividade na linguagem não impede a representação da realidade, apenas que devemos levar em conta sua *estilização*.

Ao se mostrar como uma categoria viável, a presença e valor do estilo na obra desses autores tão importantes para os Estudos Literários não apenas sugere um retorno à estilística, mas é um precioso indício de que a Retórica não é um sistema obsoleto. Sua vitalidade favorece a utilização de uma gama de conceitos; não somente o estilo, mas alegoria, símbolo, ironia, dentre outros. Mais que isso, amplia, na perspectiva de uma retórica da temporalidade, a comunicação e importância da Literatura com outros campos de relevante papel político, como a História e os estudos sobre Memória Cultural.

As requisitadas expressões de “fragmentação do sujeito” e “crise de sentido”, evocadas frequentemente por nós em nossos esforços de compreensão da modernidade, talvez resultem muito mais do medo pelo desconhecido que da coragem do explorador que é a própria terra devastada a ser explorada e o próprio objeto de busca. A princípio, a estilização da realidade, nos termos de Auerbach, ou numa adaptação da proposta de David Wellbery, a estilização da cultura, não é um impedimento e pode ser até um caminho. Como nos ensina Marcel Proust, um moderno por excelência, “o estilo não é de maneira alguma um enfeite”, mas é “uma qualidade da visão, a revelação do universo que cada um de nós vê, e não veem os outros.”¹¹⁸

¹¹⁸ PROUST, Marcel. 2006. p.512.

2 - MARCEL PROUST E O ESTILO.

2.1 – Extratos do texto: estilo como procedimento textual.

Um dos grandes nomes da literatura francesa, Marcel Proust (1871-1922) deu grande importância ao estilo. Para ele, tal categoria não corresponde a mero ornato superficial do conteúdo; o estilo está, como já estava para os gregos e como vimos no final do capítulo anterior, associado ao sentido da visão; é a peculiaridade com que um indivíduo comunica o universo que ele vê, que só ele vê, e que é impossível aos outros acessarem sem o intermédio dessa partilha. Tal perspectiva nos poderia induzir à conclusão de que para o autor da *Recherche*, o estilo é um empreendimento individual, um produto da subjetividade. Entretanto, ao caminharmos em sua *Busca*, veremos que não é tão simples assim.

É oportuno lembrar o que o filósofo Walter Benjamin já assinalava, que “se texto significava, para os romanos, um tecido, nenhum texto é mais tecido que o de Marcel Proust.”¹¹⁹ As muitas referências utilizadas no romance evocam outros textos, não se restringindo à Literatura, ou a textos escritos, mas abocanham também, em um esforço claramente antropofágico, pintura, arquitetura, gastronomia e música. Para além desse inventário do patrimônio cultural ocidental, é importante destacar que algumas dessas referências não são sempre explícitas, determinando nominalmente este ou aquele monumento da cultura. Muitas

¹¹⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. 2012. p.38.

delas estão diluídas na narrativa, como quando o poema de Baudelaire, *À une passante*, se funde à imagem de Albertine:

Quand Albertine revint dans ma chambre, elle avait une robe de satin noir qui contribuait à la rendre plus pâle, à faire d'elle la Parisienne blême, ardente, étiolée par le manque d'air, l'atmosphère des froufrous et peut-être l'habitude du vice, et dont les yeux semblaient plus inquiets parce que ne les égayait pas la rougeur des joues.¹²⁰

O vestido negro da parisiense em meio à multidão é uma referência presumida do poema de Baudelaire, pois há elementos textuais que aludem a passante baudelairiana. O próprio Benjamin explora a interpretação proustiana em um ensaio, enfatizando que: “Não foi de outra forma que Proust interpretou o soneto e, por isso mesmo, mais tarde deu à imagem da mulher de luto, que lhe surgiu um dia na pessoa de Albertine, o nome de ‘A Parisiense’.”¹²¹ No poema de Baudelaire, a mulher vestida de preto surge em meio à multidão e o eu-lírico declara que ela teria sido a sua fonte de felicidade, entretanto ela já desapareceu¹²². O amor à última vista,

¹²⁰ Cf. PROUST, Marcel. 2017. p.1678. (Quando Albertine voltou ao meu quarto, trazia um vestido de cetim preto, que contribuía para torná-la mais pálida, para fazer dela a parisiense lívida, ardente, estiolada pela falta de ar, pela atmosfera das multidões e talvez pelo hábito do vício, e cujos olhos pareciam mais inquietos porque não os alegrava o rubor das faces. Cf. PROUST, Marcel. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Souza de Alencar. 2011. p.117.)

¹²¹ Cf. BENJAMIN, Walter. 2004. p. 118.

¹²² O poema *À une passante* (Cf. BAUDELAIRE, Charles. 1861. p.130):

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

(A uma passante)

A rua, em torno, era ensurdecidora vaia.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão vaidosa
Erguendo e balançando a barra alva da saia;

Pernas de estátua, era fidalga, ágil e fina.
Eu bebia, como um basbaque extravagante,
No tempestuoso céu do seu olhar distante,
A doçura que encanta e o prazer que assassina.

aparece no romance proustiano na forma de amor póstumo, particularmente em *Albertine disparue*, em que após a morte da jovem, Marcel se vê enclausurado na elaboração dessa perda, em um desvelamento contínuo de sua amada entre acessos de ciúme e louvores elegíacos. Além dessa inclusão temática no curso da narrativa, nos importa a percepção de como Proust fornece elementos textuais pontuais que sustentam esta relação intertextual.

Entretanto, nem sempre há índices explícitos desse conjunto de textos que Proust incorpora em seu romance, já que muitas vezes eles estão amalgamados de forma imagética, como uma espécie de tradução intersemiótica, uma transposição criativa de um conjunto de signos oriundos de um sistema específico para outro. Esse recurso é utilizado principalmente quando o escritor intenta apropriar-se de uma pintura ou música. Vale ressaltar que não é um procedimento regular. No episódio da morte de Bergotte¹²³, muito importante para nós e que abordaremos mais detalhadamente adiante, ele aponta textualmente o quadro e o pintor – *Vista do Delft*, de Vermeer – enquanto em outra passagem, *A Leiteira* de Vermeer só é inferida quando nos atentamos para a descrição:

Elle longe ales wagons, offrant du café au lait à quelques voyageurs réveillés. Empourpré des reflet du matin, son visage était plus rose que le ciel. Je ressentis devant elle ce désir de vivre qui renaît en nous chaque fois que nous prenons de nouveau conscience de la beauté et du bonheur. Nous oublions toujours qu'ils sont individuels et, leurs substituant dans notre esprit un type de convention que nous formons en faisant une sorte de moyenne entre les différents visages qui nous ont plus, entre les plaisirs que nous avons connus, nous n'avons que des images abstraites qui sont languissantes et fades parce qu'il leur manque précisément ce caractère d'une chose nouvelle, différent de ce que nous avons connu, ce caractère qui est propre à la beauté et au bonheur.¹²⁴

Brilho... e a noite depois! – Fugitiva beldade
De um olhar que me fez nascer segunda vez,
Não mais te hei de rever senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!
Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste,
Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste!

Cf. ALMEIDA, Guilherme de. 2010.)

¹²³ “*Mais un critique ayant écrit que dans la Vue de Delft de Ver Meer...*” (Cf. PROUST, Marcel. 2016, p.1743.) Traduzido como: “Lendo, porém, num crítico, que na *Vista do Delft* de Vermeer...” (PROUST, Marcel. 2011. p.212)

¹²⁴ Cf. PROUST, Marcel. Ibidem. p.521. (“Andou ao longo do trem, oferecendo café com leite aos poucos viajantes acordados. Seu rosto, colorido pelos reflexos matinais, era mais rosado que o céu. Sentir ao vê-la esse desejo de viver que em nós renasce cada vez que recuperamos a consciência da felicidade e da beleza. Esquecemo-nos continuamente que felicidade e beleza são individuais, e em seu lugar colocamos no espírito um tipo convencional formado por uma espécie de média dos diferentes rostos que nos agradaram e dos prazeres que desfrutamos, com o que não possuímos outra coisa senão imagens abstratas, evanescentes e insípidas, pois precisamente lhes falta esse caráter de coisa nova, diferente do que já conhecemos, esse caráter que é peculiar à beleza e à felicidade.” Cf. PROUST, Marcel. 2006. p. 281-282)

A transposição da mulher da pintura para o vagão de um trem, portanto, um elemento de diferença em relação ao texto matriz – o quadro de Vermeer – é compreensível se considerarmos esta adequação entre sistemas como uma espécie de tradução em que os signos não têm seus equivalentes absolutos. Fica evidente que Proust não realiza meras colagens, mas adequações para que a pintura se molde esteticamente ao romance. Tal como a mulher no quadro do pintor holandês, a camponesa de Proust também possui o rosto iluminado pelas cores matinais, “mais rosado que o céu”. Ainda que nosso interesse não seja discutir originalidade, parece evidente que esta é uma dimensão moderna do estilo; o escritor francês insere um elemento de diferença que nos impede de afirmar de modo taxativo que sua camponesa é uma criação de outro artista.

A reflexão subsequente à descrição da camponesa, sobre a natureza individual da beleza, é valiosa tanto para compreendermos a amplitude do procedimento textual empreendido na *Recherche*, quanto para sublinharmos o elemento de originalidade inerente à concepção moderna do estilo, que em muitos escritores aparecerá sob a forma de uma angústia da influência, ou mesmo, de uma tentativa de reivindicação da autonomia da arte diante da vida. Ao afirmar que a felicidade e a beleza são individuais, Proust enaltece o elemento de diferença que frequentemente nos esquecemos quando tentamos endereçar o feito de uma obra a outra, a influência de um artista a outro, ou mesmo a correspondência de lugares-comuns. Isto, por conseguinte, inviabiliza a percepção da beleza singular da camponesa no vagão, pois ao suprimir o particular no universal, “colocamos no espírito um tipo convencional formado por uma espécie de média dos diferentes rostos e dos prazeres que desfrutamos”. Essa redução generalizante faz com que “não possuímos senão imagens abstratas, evanescentes e insípidas, pois precisamente lhe falta esse caráter de coisa nova”.

No mesmo parágrafo, ele prossegue direcionando o foco argumentativo para a própria Literatura, em explícito uso da função metalinguística. Aqui relembramos os postulados de Jakobson discutidos anteriormente. Considerando que a função metalinguística é aquela em que a linguagem está voltada para si mesma, podemos inferir que a função poética, ao ser a função dominante em um texto literário, depende da função metalinguística, dada a sua ambivalência e impossibilidade de ser exaurida em uma simples situação de comunicação. Nesse momento, o narrador Marcel, que também busca ser um escritor, elege críticos e demais leitores atentos como o tipo do seu interlocutor e disserta:

C'est ainsi que bâille d'avance d'ennui un lettré à qui on parle d'un nouveau « beau livre », parce qu'il imagine une sorte de composé de tous les beaux livres qu'il a lus, tandis qu'un beau livre est particulier, imprévisible, et n'est pas fait de la somme de

tous les chefs-d'œuvre précédents mais de quelque chose que s'être parfaitement assimilé cette somme ne suffit nullement à faire trouver, car c'est justement en dehors d'elle. Dès qu'il a eu connaissance de cette nouvelle œuvre, le lettré, tout à l'heure blasé, se sent de l'intérêt pour la réalité qu'elle dépeint. Telle, étrangère aux modèles de beauté que dessinait ma pensée quand je me trouvais seul, la belle fille me donna aussitôt le goût d'un certain bonheur (seule forme, toujours particulière, sous laquelle nous puissions connaître le goût du bonheur), d'un bonheur qui se réaliserait en vivant auprès d'elle. Mais ici encore la cessation momentanée de l'Habitude agissait pour une grande part.¹²⁵

A questão da intertextualidade e dos usos de referências como espécie de lugares-comuns é posta em cheque pelo próprio Proust nessa passagem do romance. Ao afirmar que o letrado, um leitor versado em Literatura, espera em um novo livro uma reunião dos belos livros que já lera – quase como um tesouro virgiliano que ao reunir em sua epopeia elementos distintos da poesia antiga, almeja apresentar uma combinação nova de textos consagrados – e preserva o hábito de leitura em sua zona canônica de conforto, não consegue compreender que “um belo livro é particular, imprevisível e não é feito da soma de todas as obras-primas precedentes”.

Em outras palavras, o que o autor da *Recherche* valoriza em matéria de procedimento textual é a “cessação momentânea do hábito”. Esse estranhamento não pode ser alcançado somente pela memória, e aqui utilizamos esta palavra em seu sentido antigo, como uma técnica que visa o acúmulo. O elemento diferencial está mais para o fracasso do acúmulo, para a perda, ou melhor, para a elaboração desta perda através do luto e do esquecimento. Esse elemento diferencial “não se alcança com haver assimilado perfeitamente essa soma, porque está precisamente fora dela”. A recordação proustiana assume explicitamente esta coloração romântica, em que a combinação entre memória e esquecimento configuram uma ambivalência essencialmente moderna. Desta aparente contradição, que sabemos ser possível sob o estatuto da modernidade, a prática literária se organiza como um fenômeno em que duas forças em sentidos opostos estabelecem uma situação de equilíbrio. Entretanto, se observarmos mais atentamente, veremos que esse equilíbrio oscila em determinada trajetória temporal, como, por exemplo, no romance.

Ao migrarem do inventário universal do cânone e serem amalgamadas na *Busca* de Proust, as referências artísticas singularizam-se, tornam-se particulares. Além disso, se o

¹²⁵ Cf. PROUST, Marcel. 2016. p.521-522. “É assim que boceja previamente de tédio o letrado a quem falam de um novo “belo livro”, pois imagina uma espécie de composto de todos os belos livros que já leu, ao passo que um belo livro é particular, imprevisível e não é feito da soma de todas as obras-primas precedentes, mas de alguma coisa que não se alcança com haver assimilado perfeitamente essa soma, porque está precisamente fora dela. Logo que toma conhecimento dessa nova obra, esse homem, até então enfastiado, sente interesse pela realidade que ela descreve. Assim, estranha aos modelos de beleza que esboçava o meu pensamento quando me achava a sós, a bela rapariga deu-me em seguida o gosto de certa felicidade (única forma, sempre particular, sob a qual possamos conhecer o gosto da felicidade), de uma felicidade que se realizaria vivendo eu junto dela. Mas ainda aqui agia em grande parte a cessação momentânea do hábito.” Cf. PROUST, Marcel. 2006. p.282)

elemento retórico implícito na linguagem, postula um vínculo de um texto com outros textos¹²⁶, essa singularização só pode ser obtida através de uma *práxis estilística negativa*. Não apenas as imagens evocadas devem passar por uma tradução intersemiótica, mas também os outros procedimentos estritamente textuais, como descrições, metáforas, ironias, etc. Ocorre que, por se tratarem de procedimentos textuais, estão localizados numa relação intersistêmica, elementos distintos que diacronicamente podem até ocupar funções distintas, mas que, *a priori*, pertencem a sistemas de uma mesma série, a série Literária.

A expressão *práxis estilística negativa* está relacionada ao que Iuri Tynianov denomina *variabilidade literária*. Dizemos que um procedimento textual se desgasta no momento em que ele deixa de exercer função dominante e adquire função auxiliar¹²⁷. Nesta modalidade, ele não corrobora como o elemento diferencial que Proust enfatiza ser necessário à beleza, pois se torna um elemento automático. Entretanto, vale ressaltar que, com a automatização, os procedimentos que mudaram de função ainda têm validade, o que reforça o argumento pela presença latente da retórica na Literatura moderna e contemporânea mediante este contraste entre elementos de diferença e repetição. Na Poética Clássica, ou seja, sob os auspícios de uma retórica prescritiva, Aristóteles não deixa de apontar que Eurípides rompeu com a economia da tragédia e, portanto, excedeu a norma¹²⁸. Na modernidade, devido à concentração do elemento subjetivo na linguagem, a variação é o que importa. Desobedecer à norma torna-se regra.

Depois desta explicação, fica mais fácil compreender que Walter Benjamin não exagera ao dizer que na *Recherche* tudo excede a norma. Ainda que a norma moderna em sentido amplo seja a normalidade de um certo grau de subversão, já que “todas as grandes obras literárias ou inauguram um gênero ou o ultrapassam”, a grande obra proustiana “é uma das menos classificáveis”¹²⁹. Não obstante, essa “síntese do impossível”, como Benjamin define o romance derradeiro de Marcel Proust, não é resultado de um mero ímpeto individualista; seu estilo não é um simples produto de sua experiência individual, mas foi formado nas trilhas do tempo a partir da vida coletiva do espírito, de um leitor voraz que, aos quinze anos, já tinha devorado toda *La comédie humaine* e sabia frases de Balzac de cor.

Este aspecto não contempla apenas uma dimensão “passiva” da leitura, a *bildung* proustiana está eminentemente associada ao exercício criativo. É sabido que *Em busca do tempo*

¹²⁶ No capítulo anterior, abordamos essa questão em nossa breve análise do romantismo, sobre a relação simbiótica entre subjetividade e retoricidade na linguagem.

¹²⁷ Cf. TODOROV, Tzvetan. 2013. p.143.

¹²⁸ No capítulo XIII da *Poética*, Aristóteles afirma que Eurípides é “o mais trágico de todos os poetas”, ainda que “não respeite a economia da tragédia”. (Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural. 1979. p.252)

¹²⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. 2012. p.37.

perdido tem vínculos genéticos com outros textos do escritor. Se pensarmos em sua origem, portanto, facilmente nos encaminharemos para outros textos como *Contre Sainte-Beuve* e o romance *Jean Santeuil*. Também trataremos deles, entretanto, um dos textos mais adequados para refletirmos sobre os procedimentos textuais utilizados na gestão do estilo proustiano e sua correlação com outros elementos da série literária é o compilado intitulado *Pastiches et melanges* (1919).

Esta obra é uma coletânea de textos que foram publicados no jornal *Le Figaro* a partir de 1908 e reunidos a pedido de Gaston Gallimard. A primeira parte é uma reunião de nove pastiches sobre *l'affaire Lemoine*. Grosso modo, o caso conta a história de um estelionatário, Henri Lemoine, que afirmava ter descoberto o segredo da fabricação de diamantes e por isso recebe uma considerável quantia de ouro de Sir Julius Wernher. Entretanto, os experimentos haviam sido manipulados, e o trapaceiro é julgado e condenado.

Antes de abordarmos alguns aspectos do pastiche de Proust, importa fazer alguns esclarecimentos. A palavra pastiche vem do italiano *pasticcio* (massa ou amálgama de elementos compostos), e remonta uma prática usual na pintura. No Renascimento, os pintores medíocres imitavam as obras dos pintores renomados com intenção de falsificação. Para além dessa origem estrita, a atividade compreendida como pastiche já era executada e recomendada na tradição retórica como imitação dos clássicos. Como atividade literária, o pastiche consiste especificamente em uma forja linguística: a técnica de escrita é utilizada para escrever “a maneira de” um outro. Assim, a linguagem é manipulada para que um texto seja formado a partir de sequências de tipologias e procedimentos que são atribuídos a outros textos. Estes, por sua vez, aos quais podemos nos referir como “textos-fonte”, mantêm uma relação ambígua com o texto forjado, pois a parcialidade e o modo dessa apropriação pressupõem uma atividade primariamente crítica, que pode ser recebida como um elogio ou uma paródia, um monumento ou uma caricatura.

Portanto, a partir dessas considerações, não há como pensarmos nos nomes dos escritores que Proust busca imitar sem reconhecer seu valor dentro da poética proustiana. Balzac, Flaubert, o próprio Sainte-Beuve, os irmãos Goncourt, entre outros, não têm com o romance proustiano uma relação contingente. Seus textos foram anexados na *Recherche* de forma muito particular, seja para reconhecer alguns de seus traços estéticos como os da descrição realista de Flaubert, seja para enaltecer a peculiaridade da observação social na experiência dos salões aristocráticos que Marcel frequentava e que evocavam Balzac, seja para negá-los e criticá-los como em relação ao biografismo de Sainte-Beuve.

No caso específico dos pastiches de Proust, no nível textual eles funcionam como uma espécie de exercício criativo e no nível subjetivo como um exorcismo. A partir da apropriação de procedimentos textuais que remetem a outra *persona* autoral, o escritor da *Recherche* pode identificar na sua própria escrita sua filiação estilística. Esta identificação lhe permite trabalhar com esta substância literária e manipulá-la, ora apropriando-se de determinados traços, ora rejeitando outros, ora combinando elementos distintos numa espécie de bricolagem, ora ridicularizando-os parodicamente. Assim, nesta alquimia de relações textuais, ele busca por aquele elemento diferencial que conferirá *literariedade* à sua pedra filosofal: seu estilo.

Nos pastiches, fica evidente que a particularidade da beleza perseguida por Proust depende essencialmente dessa negação de “seu” estilo. Para compreendermos como ele se apropria do estilo de outro escritor – por exemplo, Flaubert –, é necessário recordarmos outro texto que delinea o feito no pastiche. Em 1920, no artigo *À propôs du “style” de Flaubert* (A propósito do estilo de Flaubert), o autor da *Recherche* afirma que “*je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d’éternité au style, et il n’y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore*” (“acredito que só a metáfora é capaz de conferir certo tipo de eternidade ao estilo, e talvez não exista em toda a obra de Flaubert se quer uma bela metáfora.”)¹³⁰. Mas pondera que “*la métaphore n’est pas tout le style*” (“a metáfora não é todo o estilo”)¹³¹ e elogia Flaubert pelo o uso dos verbos no imperfeito, reconhecendo certa propriedade gramatical própria, apesar da secura, da solidez e escassez de um *dégradé* que possibilitaria uma imagem mais real. O que atenua esta deficiência é, portanto, a impressão que Flaubert tem do tempo.¹³² O uso dos imperfeitos confere uma certa eternidade ao estilo, pois é justamente esse recurso verbal que possibilita uma captação do que é universal através de formas tão singulares. Ao tentar imitar Flaubert, no pastiche, Proust já utiliza essa pluralidade verbal de que trata no artigo de crítica:

Il avait débuté sur un ton d’emphase, parla deux heures, semblait dyspeptique, et chaque fois qu’il disait « Monsieur le Président » s’effondrait dans une révérence si profonde qu’on aurait dit une jeune fille devant un roi, un diacre quittant l’autel. Il fut terrible pour Lemoine, mais l’élégance des formules atténuait l’âpreté du réquisitoire. Et ses périodes se succédaient sans interruption, comme les eaux d’une cascade, comme un ruban qu’on déroule. Par moment, la monotonie de son discours était telle

¹³⁰ Cf. PROUST, Marcel. 1927. p.161-162.

¹³¹ Cf. PROUST, Marcel. Ibidem. p.162.

¹³² Embora a experiência do tempo na *Recherche* não esteja em primeiro plano nesta primeira análise do estilo, ela está relacionada a uma das principais características dos procedimentos de Proust, que podemos resumir ser a percepção da efemeridade da natureza e sua consequente iluminação poética através do estilo.

qu'il ne se distinguait plus du silence, comme une cloche dont la vibration persiste, comme un écho qui s'affaiblit.¹³³

No pastiche, a narrativa é repleta de verbos no passado imperfeito (*avait, semblait, disait...*) que indicam um inacabamento do passado em relação ao presente da enunciação, o que, no artigo de crítica, Proust afirma conferir eternidade ao estilo. Entretanto, no texto de 1920, ele confessa que no momento de realização do pastiche não estava consciente desses elementos. Foi preciso negar a si mesmo e tentar escrever à maneira de Flaubert para descobrir os elementos que caracterizavam o estilo do outro inconscientemente presente nele mesmo, como uma espécie de demônio sorrateiro:

Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire. Le pastiche volontaire c'est de façon toute spontanée qu'on le fait ; on pense bien que quand j'ai écrit jadis un pastiche, détestable d'ailleurs, de Flaubert, je ne m'étais pas demandé si le chant que j'entendais en moi tenait à la répétition des imparfaits ou des participes présents. Sans cela je n'aurais jamais pu le transcrire. C'est un travail inverse que j'ai accompli aujourd'hui en cherchant à noter à la hâte ces quelques particularités du style de Flaubert.¹³⁴

No artigo de crítica Proust não apenas retorna à questão dos pastiches, mas utiliza algumas das palavras que encontramos no exercício de escrita criativa favorecendo o diálogo entre os referidos textos. Se no trecho que citamos do pastiche de Flaubert, o narrador diz que a fala do advogado de Lemoine tinha um fluxo corrente, em que “seus períodos seguiram continuamente, como as águas de uma cascata, como uma fita a se desenrolar”, no artigo, o crítico menciona que a particularidade sintática do escritor de *Madame Bovary*, garantida por um uso diferencial da conjunção *e*, gera uma frequência rítmica contínua – um fluxo – em que

¹³³ Cf. PROUST, Marcel. 1919. p.13. (Ele havia começado um tom de empatia, falou por duas horas, parecia dispéptico, e cada vez que ele disse que "o senhor presidente" estava caindo em um estado de reverência tão profundo que parecia uma jovem diante de um rei, um diácono deixando o altar. Foi terrível para Lemoine, mas a elegância das fórmulas suavizava a aspereza da acusação. E seus períodos seguiram continuamente, como as águas de uma cascata, como uma fita a se desenrolar. Por um momento, a monotonia de seu discurso era tal que ele não se distinguia do silêncio, como a vibração de um sino que persiste, como um eco que se enfraquece... Tradução nossa)

¹³⁴ Cf. PROUST, Marcel. 1927. p.170. (“É preciso deixá-la agir por um momento, deixar o pedal prolongar o som, isto é, fazer um pastiche voluntário, para poder depois disso voltar a ser original, para não fazer um pastiche involuntário por toda a vida. O pastiche voluntário é feito de maneira totalmente espontânea; penso que quando outrora escrevi um pastiche detestável, por sinal de Flaubert, não me questioneei se o canto que ouvia em mim era devido à repetição dos imperfeitos ou dos participios presentes. Sem isso, eu nunca poderia tê-lo transcrito. É um trabalho inverso o que realizei hoje, tentando anotar apressadamente algumas particularidades do estilo de Flaubert.” Tradução nossa)

as sequências de orações não são interrompidas pelas partículas de ligação, sendo, portanto, um *continuum* de assíndetos.

No pastiche, a afirmação de que “a elegância das fórmulas suavizava a aspereza da acusação”, demonstra a paradoxal relação entre a substância densa e etérea conferida pelos procedimentos textuais que Proust identifica na composição de Flaubert. Na crítica, o autor da *Recherche* afirma que “*nous les aimons ces lourds matériaux que la phrase de Flaubert soulève et laisse retomber avec le bruit intermittent d’un excavateur*”¹³⁵ (“nós gostamos desse material pesado que a frase de Flaubert ergue e deixa cair com o barulho intermitente de uma escavadeira”). Entre os dois textos, as relações se ampliam ainda mais, até serem resolvidas por uma paráfrase da questão teórica da função dominante que caracteriza a variabilidade literária:

Heureux ceux qui sentent ce rythme obsesseur ; mais ceux qui ne peuvent s’en débarrasser, qui, quelque sujet qu’ils traitent, soumis aux coupes du maître, font invariablement « du Flaubert », ressemblent à ces malheureux des légendes allemandes qui sont condamnés à vivre pour toujours attachés au battant d’une cloche. Aussi, pour ce qui concerne l’intoxication flaubertienne, je ne saurais trop recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante, du pastiche.¹³⁶

A virtude purgativa e exorcista do pastiche está intimamente relacionada à questão da norma. Quando determinados procedimentos se tornam habituais entre os escritores, eles deixam de ser diferenciais e, portanto, mudam de função dominante para auxiliar. Se todos os escritores começam a escrever como Flaubert, não estão executando o seu estilo, mas o estilo de Flaubert. Este, por sua vez, deixa de ocupar uma função no sistema e migra para outra; o estilo de Flaubert deixa de ser deste escritor e passa a ser de todos os outros, torna-se norma. Entretanto, importa ressaltar a força coletiva da vida do espírito, pois a experiência literária sempre nasce a partir de um outro; é através do consumo de um conjunto de textos que um escritor adquire substância para produzir o “seu próprio” texto.

Importa esclarecer que não se trata exatamente de originalidade, mas de um arranjo singular desse material textual. Como nos ensina Proust, é preciso realizar o pastiche voluntário para não o realizar involuntariamente durante toda a vida. Assim, através desta negação de si mesmo, visita-se o outro para, ao regressar, estar um pouco mais consciente de si mesmo. No pastiche, já somos advertidos de que os escritores que não conseguem superar o estilo de

¹³⁵ Cf. PROUST, Marcel. *Ibidem*. p.169.

¹³⁶ PROUST, MARCEL. 1927. p.170. (“Felizes aqueles que sentem esse ritmo obsessivo, mas aqueles que dele não podem livrar-se, que, independente do assunto que tratam, submetidos às pausas do mestre, invariavelmente fazem ao “estilo Flaubert”, como os infelizes das lendas alemãs condenados a viver sob o badalo de um sino. Do mesmo modo, no que diz respeito à intoxicação flaubertiana, não poderia deixar de recomendar aos escritores a virtude purgativa, exorcista, do pastiche.” Tradução nossa)

Flaubert têm na sua escrita a marca da mediocridade: “a monotonia de seu discurso era tal que ele não se distinguia do silêncio, como a vibração de um sino que persiste, como um eco que se enfraquece...” No artigo, o crítico recupera esta imagem ao nos explicar que os escritores que não conseguem superar seus mestres, são “como os infelizes das lendas alemãs condenados a viver sob o badalo de um sino”.

Os cantos dos escritores que não excedem a norma jamais serão ouvidos, pois serão abafados pelas badaladas pesadas de todo o material literário alheio de que não conseguem abrir mão. E mesmo que eles viajem pelas estações do tempo, não conseguirão perceber a singularidade da beleza da jovem camponesa que serve café com leite aos viajantes, pois, excedendo a norma, ela não os lembrará de todos os belos rostos que conhecem. Na inaptidão para esquecer, são incapazes de recordar, escravos do passado condenados a assombrar as catedrais abandonadas...

2.2 – A verdade inacabada do estilo: a relação de tensão entre a Arte e a Vida na *Recherche*.

Agora que demonstramos, a partir do pastiche, como a compreensão estilística de Proust está relacionada à noção de procedimento textual, trataremos de uma dimensão do estilo que é eminentemente subjetiva. Por diversos fatores mais amplos, como a questão do fenômeno incompleto e irreversível de *subjetivação da cultura* mencionado no capítulo anterior, mas também, como veremos, por aparentes evidências de incoerência no ideário estético proustiano, a dimensão subjetiva e aparentemente individual do estilo merece nossa atenção. Antes de iniciarmos, é proveitoso mencionar que a segunda parte de *Pastiches et Melanges* contém textos consagrados à destruição causada pela Primeira Guerra Mundial em Caens, Amiens e Rouen. O título não só é emblemático, *En mémoire des églises assassinées*, como também já aponta para uma imagem muito significativa ao intento desta parte de nosso texto.

No cenário brasileiro, as cidades históricas nos ofertam experiências análogas para compreendermos a verdade inacabada do estilo. Em Mariana, Minas Gerais, a igreja de São Pedro dos Clérigos tem uma beleza particular em relação às outras muitas igrejas da região. Sua construção foi iniciada em 1731, mas foi interrompida em 1820, antes de as torres serem erigidas. Foi retomada no início do século XX, mas teve seu projeto radicalmente transformado, principalmente no que diz respeito ao estilo. Apesar disso, nunca foi totalmente finalizada. Este inacabamento não se tornou apenas um detalhe de sua história, mas parte significativa de seu corpo, afetando, inclusive, sua acepção arquitetônica, logo, estética. Na França, a imensa

catedral de Beauvais, tem, evidentemente em proporções descomuns em relação à igreja de São Pedro, uma história similar. O templo francês teve sua construção iniciada em 1225, mas nunca foi terminado. Seu projeto arquitetônico sofreu mudanças significativas ao longo dos séculos, inclusive de estilo, passando do românico para o gótico, até ter sua construção definitivamente interrompida. Ao se tornar uma obra de arte inacabada, esta ausência do que seria levado a cabo passa a ser constitutiva dos dois templos mencionados; a estrutura ausente se torna um elemento de significação, passa a ter um importante valor estético.

O monumental romance *Em busca do tempo perdido* é uma dessas catedrais inacabadas. A sua escrita podemos dizer que começou por volta de 1908 e durou até 1922, ano em que morre Marcel Proust. Além disso, vale lembrar que a catedral proustiana também foi afetada pela guerra¹³⁷. Para compreendermos as dimensões desse inacabamento do estilo, que perpassa todas as esferas da obra, é preciso tentar perseguir os rastros que nos fornece a escrita proustiana. Por isso, embora os estudos proustianos apontem que o manuscrito correspondente à *Recherche* começou a ser escrito entre 1908 e 1909, a leitura de outros textos do escritor francês sugere uma gênese anterior. Um texto que se aproxima com potencial iluminador do romance é o ensaio *Contre Sainte-Beuve*, publicação póstuma (1954) em que, como o próprio título já expressa, Proust se detém sobre o método do crítico Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), famoso por vincular o estudo das obras literárias à vida dos autores.

O contexto em que Sainte-Beuve desenvolve seu trabalho favorece este posicionamento. No século XIX, a biografia exerce um papel quase incontestado, a despeito das críticas de um Gustave Lanson (1857-1934) em seu repúdio ao biografismo, que para ele era uma coletânea de fatos incoerentes e tediosos. É instigante observar que no século em que o historicismo atinge seu ápice, este domínio de um tipo específico de verdade, proveniente única e exclusivamente da razão¹³⁸, parece infectar não só o discurso do que poderíamos chamar de Ciências Humanas, mas até mesmo o campo das artes. Indiferente de se essa atitude ter sido uma resposta ao romantismo ou um racionalismo levado às últimas consequências com o fortalecimento de uma ciência positivista, esta ambiência particular do século XIX não apenas favorece a recepção do

¹³⁷ De acordo com Bernard Brun, em 1916 o manuscrito do que seria *Guermantes II* já estava pronto, mas o projeto foi transformado pela guerra, pela interrupção da escrita e pela invenção da personagem Albertine, que modificaria radicalmente a estrutura do romance. (Cf. BRUN, Bernard,)

¹³⁸ Como um prolongamento ou continuidade do Iluminismo, o paradigma historicista – que grosso modo podemos resumir como a interpretação da cultura e da sociedade a partir de sua chave histórica, ou da determinação de seu elemento de historicidade – é a base do biografismo e um representante do império da razão (*logos*) sobre outras forças constituintes do discurso. Assim, esta dimensão racional tende a suprimir as demais, como o *pathos*, dimensão emocional e eminentemente ligada ao campo estético, por sua vez, propositiva de outra relação com o tempo. O debate entre verdade da razão e verdade do coração é muito frequente na obra proustiana. Como veremos, ele estará relacionado à noção de memória e à fundamentação psicanalítica e social do estilo.

método de Sainte-Beuve, mas aprofunda suas raízes até o estruturalismo vindouro, como explica François Dosse:

Malgrado essas reticências, a biografia se impõe com curtas informações anedóticas que precedem os excertos das obras, conforme o método de Sainte-Beuve. O gênero biográfico se funde então com a obra e podemos mesmo falar, como Antoine de Compagnon, de “vidobra” quando o relato da vida se apresenta como explicação da obra.¹³⁹

A “vidobra” se torna, então, um conceito tão enraizado nas análises literárias, que subsistiria, apesar de algum esforço, em uma abordagem mais sociológica da literatura – como a intenção de um Gustave Lanson – que já demonstrava algum direcionamento para a importante participação do leitor. Tais raízes foram nutridas pelos retratos literários de Sainte-Beuve, que considerava a vida como um pré-requisito para o exercício da crítica: “Posso apreciar uma obra, mas acho difícil julgá-la quando não conheço o próprio homem¹⁴⁰”. Numa pretensa filiação a Plutarco, o método em questão era marcado por um forte princípio de causalidade, de forma que determinado personagem, por exemplo, pudesse ser utilizado para explicar algum fato histórico. Esse movimento sofre uma modulação do retrato, que visava destacar certos traços, para a biografia, que seria considerada um elemento universal e indispensável a todo empreendimento científico que tivesse a literatura como objeto. O historiador francês Hippolyte Taine (1828–1893) adotaria uma via aparentemente um pouco mais etérea, apesar de se manter submisso às ciências naturais, ao propor uma espécie de dissecação das almas. Esta prática consistiria em uma análise psicológica com o intuito de “adivinhar a verdadeira história, a história das almas, a profunda alteração que sofrem os corações e os espíritos conforme a mutabilidade do meio físico ou moral onde estão inseridos.”¹⁴¹ A literatura só poderia ser explicada a partir de elementos externos à obra, como o meio, o momento, e até a raça. Sainte-Beuve, que através do ensaio de Proust pode nos parecer extremamente radical, apresenta ressalvas quanto às proposições de Taine: “Em se tratando do homem, não convém fazer como fazemos aos animais e às plantas. O homem moral é mais complexo, possui a chamada liberdade, a qual, em todas as instâncias, supõe uma grande mobilidade de combinações possíveis.”¹⁴²

É justamente no sentido dessa liberdade criativa que Marcel Proust se ergue contra Sainte-Beuve. Muito embora o historiador François Dosse ressalte o caráter mecanicista que

¹³⁹ Cf. DOSSE, François. 2009. p.81.

¹⁴⁰ Cf. Idem.

¹⁴¹ Cf. TAINÉ, Hippolyte, 1909. p.6. *apud* DOSSE, François. Ibidem. p.83.

¹⁴² Cf. SAINTE-BEUVE, *Nouveaux Lundis*. *apud* DOSSE, François. Ibidem. p.81 – 84.

nos legaria a crítica proustiana ao refutar Sainte-Beuve, um exame mais atento do ensaio proustiano poderia revelar a tensão em curso que o autor da *Recherche* pretendia tutelar com sua invectiva. Primeiramente – e aqui retornamos a um ponto já mencionado – a pesquisa por uma origem de *Em busca pelo tempo perdido* revela pontos interessantes ao contrastarmos, por exemplo, passagens do ensaio de Proust com episódios que podemos ter como chaves-mestras do seu romance. A famosa passagem da *madeleine*, antes mesmo de ser *madeleine*, já “existia” em *Contre Sainte-Beuve*, com algumas diferenças e com a reflexão um pouco menos elaborada:

Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art. Ce que l'intelligence nous rend sous le nom de passé n'est pas lui. En réalité, comme il arrive pour les âmes des trépassés dans certaines légendes populaires, chaque heure de notre vie, aussitôt morte, s'incarne et se cache en quelque objet matériel. Elle y reste captive, à jamais captive, à moins que nous ne reencontrions l'objet. A travers lui nous la reconnaissons, nous l'appelons, et elle est délivrée. L'objet où elle se cache – ou la sensation, puisque tout objet par rapport à nous est sensation –, nous pouvons très bien ne le rencontrer jamais. Et c'est ainsi qu'il y a des heures de notre vie qui ne ressusciteront jamais. C'est que cet objet est si petit, si perdu dans le monde, il y a si peu de chances qu'il se trouve sur notre chemin! Il y a une maison de campagne où je passé plusieurs étés de ma vie. Parfois je pensais à ces étés, mais ce n'étaient pas eux. Il y avait grande chance pour qu'ils restent à jamais morts pour moi. Leur résurrection a tenu, comme toute les résurrection, à un simple hasard. L'autre soir, étant rentré glacé par la neige, et ne pouvant me réchauffer, comme je m'étais mis à lire dans ma chambre sous la lampe, ma vieille cuisinière me proposa de me faire une tasse de thé, dont je ne prends jamais. Et le hasard fit qu'elle m'apporta quelques tranches de pain grillé. Je fis tremper le pain grillé dans la tasse de thé, et au moment où je mis le pain grillé dans ma bouche et où j'eus la sensation de son amollissement pénétré d'un goût de thé contre mon palais, je ressentis un trouble, des odeurs de géraniums, d'orangers, une sensation d'extraordinaire lumière, de bonheur; je restai immobile, craignant par un seul mouvement d'arrêter ce qui se passait en moi et que je ne comprenais pas, et m'attachant toujours à ce bout de pain trempé qui semblait produire tant de merveilles, quand soudain les cloisons ébranlées de ma mémoire cédèrent, et ce furent les étés que je passais dans la maison de campagne que j'ai dite qui firent irruption dans ma conscience, avec leurs matins, entraînant avec eux le défilé, la charge incessante des heures bienheureuses..¹⁴³

¹⁴³ Cf. PROUST, Marcel. 2016. p.43-44. (“Cada dia dou menos valor à inteligência. Cada dia acredito mais e mais que é somente independentemente dela que o escritor pode reabilitar alguma coisa de nossas impressões do passado, atingindo assim algo dele mesmo e a única matéria da arte. Aquilo que a inteligência nos dá sob o nome de passado não é ele. Na verdade, como ocorre com as almas dos mortos em certas lendas populares, cada hora de nossa vida, tão logo suceda a morte, encarna-se e oculta-se em algum objeto material. E aí permanece cativa, para sempre cativa, a menos que não encontremos o objeto. Através dele nós a encontramos, nós a invocamos, e ela se liberta. O objeto onde ela se oculta – ou a sensação, visto que todo objeto em relação a nós é sensação – pode muito bem jamais ser reencontrado. E é por isso que existem horas de nossas vidas que jamais ressuscitaremos. Acontece que esse objeto é tão pequeno, tão perdido no mundo, que são tão poucas as possibilidades de ser encontrado em nosso caminho! Há uma casa de campo onde passei muitos verões de minha vida. Por vezes eu pensava naqueles verões, mas não eram propriamente eles. Havia muitas razões para que permanecessem mortos para mim. A ressurreição deles, como todas as ressurreições, deveu-se a um simples acaso. Certa noite, tendo retornado congelado pela neve, e sem conseguir reaquecer-me, pus-me a ler no meu quarto diante da lâmpada, quando minha velha cozinheira tomou a iniciativa de me preparar uma xícara de chá, coisa que nunca bebo. Mas o acaso fez com que me trouxesse fatias de pão torrado. Umedeci então o pão torrado na xícara de chá e, no momento em que coloquei o pão torrado na boca, experimentei contra o palato a sensação de seu amolecimento, penetrado pelo gosto do chá; invadiu-me então uma emoção, odores de gerânios, laranjeiras, uma sensação de

Além da desvalorização da inteligência em relação a uma verdade emocional que já podem ser contemplados nessa passagem, tal como a importante noção de acaso proustiana (destacamos o fato de o chá com torradas, e não *madeleines*, ser servido pela velha cozinheira, e não pela mãe do herói, como no romance. É importante ressaltar também que, neste texto, os signos sensoriais – de acordo com a classificação deleuziana¹⁴⁴ – têm alguma superioridade. A sensação se torna uma porta para o passado, já que o que parece produzir o reencontro com a casa de verão é o pedaço de pão umedecido. A busca na *Recherche* possui simultaneamente um movimento mais cauteloso e incisivo, o herói se interroga se a magia da memória estaria no chá e a partir da certeza de que não poderia recuperar o passado em si, ele admite a relação entre criar e rememorar o passado, o signo da arte está acima de todos os outros:

Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher, n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravisai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses desastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle? Que signifiait-elle? Où l'appréhender? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. Il y a éveillée, mais ne la connaît pas, et ne peut que répéter indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter et que je veux au moins pouvoir lui redemander et retrouver intact, à ma disposition, tout à l'heure, pour un éclaircissement décisif. Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher? pas seulement:

extraordinária luz, de felicidade; eu permaneci imóvel, temendo deter por um só momento aquilo que se passava comigo e que eu não compreendia, ligando-me sempre àquele gosto de pão molhado que parecia produzir tantas maravilhas, quando de repente os frágeis tabiques de minha memória cederam e foram os verões passados na casa de campo que irromperam em minha consciência, com suas manhãs.” PROUST, Marcel. 1988. Tradução de Haroldo Hamanzini. p.39 – 40.)

¹⁴⁴ Deleuze faz um importante estudo sobre os signos na obra de Marcel Proust. Os signos da arte são os que estão no topo da hierarquia, são os mais importantes e têm íntima relação com a noção de verdade e memória. Cf. DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 1998.

créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que sent il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière.¹⁴⁵

Essa diferença entre o alimento, que passa de um simples pão torrado para uma *madeleine*, e entre a pessoa que serve o alimento, da serviçal para a mãe, são pontos que podem impelir o analista para uma interpretação construída com elementos biográficos e, portanto, relativamente externos à escritura proustiana. Uma das mais famosas interpretações com essa orientação é a de Júlia Kristeva que, em *Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire* (1994), examina as relações intertextuais com um viés psicanalítico e correlaciona o amor pela mãe à problemática do incesto. Para além dos pormenores dessa questão, é importante refletir sobre a própria possibilidade de retorno ao passado, que para Proust seria impossível (para ele só do acaso dependia que uma essência do passado fosse liberta para nós, mas não o passado em si). Dessa forma, é plausível que a ausência da figura materna tenha disparado o gatilho da escrita proustiana em primeira pessoa, entretanto, é coerente considerar a subversão do que chamaremos de *estrutura interna de verdade da obra de arte* quando submetemos a interpretação aos fatos extraliterários.

Ainda que a interpretação busque se munir de outros dados colhidos dentro da própria obra, potencializando-os, como seria possível, levando em conta que um dos romances – *François Le Champi* (1848), de George Sand – que a mãe do personagem-narrador, Marcel, lia para ele, quando ficava em seu quarto, tinha como personagem uma Madeleine, é importante considerar em que medida este direcionamento *exocêntrico* não subverte as já mencionadas

¹⁴⁵ Cf. PROUST, Marcel. 1999. p.44-45. (“Muitos anos se passaram que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra meus hábitos. A princípio recusei, mas, não sei por quê, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que pareceram moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio quanto 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 meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória 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. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde aprendê-la? Bebo um segundo gole que me traz um pouco menos que o primeiro. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim. A bebida a despertou, mas não a conhece, e só o que pode fazer é repetir indefinidamente, cada vez com menos força, esse mesmo testemunho que não sei interpretar e que quero tornar a solicitar-lhe daqui a um instante e encontrar intato à minha disposição, para um esclarecimento decisivo. Deponho a taça e volto para meu espírito, É a ele que compete achar a verdade. Mas como? Grave incerteza, todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo, quando ele, o explorador, é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar e onde todo o seu equipamento de nada lhe servirá. Explorar? Não apenas explorar: criar. Está diante de qualquer coisa que ainda não existe e a que só ele pode dar realidade e fazer entrar em sua luz.” Cf. PROUST, Marcel. 2006. Tradução de Mário Quintana. p. 71-72.)

estruturas internas de verdade da obra. A mesma ressalva é válida quando consideramos a hipótese de Michel Schneider: de que a invectiva proustiana, *Contre Sainte-Beuve*, teria como motivação principal a omissão da homossexualidade de Marcel Proust. Também é importante ressaltar que a própria escolha por George Sand alude à questão de gênero e sexualidade, reforçando a hipótese biografista. Além de o nome corresponder ao pseudônimo da baronesa de Dudevant, a escritora francesa Amandine Aurore Lucile Dupin (1804-1876), é importante destacar que ela tinha hábitos excêntricos para sua época, como usar roupas masculinas.

Em sentido oposto, este signo também pode ser interpretado a partir de seus traços estéticos. No célebre episódio do *Caminho de Swann*, o narrador diz que as pequenas *madeleines* pareciam terem sido moldadas na valva estriada de uma concha de São Tiago. A concha que representa o milagre do caminho para os peregrinos que farão o percurso de Santiago de Compostela também é o símbolo inaugural a partir do qual o herói da *Recherche* tem a revelação que lhe permitirá cruzar os caminhos. Além disso, é importante destacar que, ao dotar um objeto tão corriqueiro de *anima* (alma), Proust está retomando um procedimento estilístico atribuído a Flaubert, como aponta Philippe Willemart: “O poder dado aos objetos faz lembrar uma vez mais o estilo de Flaubert em *Salammbô* onde as montanhas se mexem, assim como o exército de Hamílcar quando é preciso que a narrativa avance.”¹⁴⁶ Na perspectiva do estilo como procedimento textual, a intertextualidade se concentra na correlação de elementos da série literária (por exemplo, o procedimento de Proust e de Flaubert), o que, acreditamos, favorece a autonomia estética da *Busca*. Obviamente, as duas interpretações – seja a com base estrita na série literária e ou a que busca a correlação com elementos de outras séries, como a histórica, biográfica, etc. – não são excludentes, apenas diferentes e, por conseguinte, demandam leituras e leitores de interesses distintos.

De todo modo, se Proust tentou ou não esconder sua sexualidade da mãe, muito embora o psicanalista argumente que essa motivação fica evidente em *Contre Sainte-Beuve*, é importante salientarmos que o referido texto é publicação póstuma; como já demonstramos na correlação entre as duas passagens, a cena de *madeleine* foi remodelada em *Du côté de chez Swann* (publicado em 1913), o que dilui o argumento como prova derradeira da omissão da sexualidade como motriz da alteração textual. Aliás, a célebre passagem tem correspondências internas na própria *Recherche*. Elas, por sua vez, alimentam moderadamente a tese proustiana de separação entre escritor e narrador em função de uma liberdade criativa.

¹⁴⁶ Cf. WILLEMART, Philippe. 2000. P.54

No artigo *À propos du style de Flaubert*, Proust refuta os leitores, alguns até letrados, que dizem que as migalhas da *madeleine* remetem a ele, " ou du moins rappellent au narrateur qui dit 'je' et qui n'est pas toujours moi... " ¹⁴⁷. A falência do pacto autobiográfico ¹⁴⁸ fica evidente quando a dimensão enunciativa aponta para o *aspecto ambivalente da mimese*. Se o escritor cria a partir da realidade, ele altera esta mesma realidade para que seu material adquira conformidade ao seu fim. Do ponto de vista enunciativo, a partir do momento que ele diz eu, pouco importa se o narrador tem o mesmo nome do escritor, pois "imediatamente, desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o outro diante de si, qualquer que seja o grau da presença que ele atribua a este outro." ¹⁴⁹

Há correspondências textuais na *Recherche* que demonstram como essa mesma liberdade criativa é capaz de ampliar o poder de significação mediante seu efeito de inacabamento, tem como eixo conceito aqui muito importante para nós: o estilo. Uma delas é a cena da morte de Bergotte, que se encontra duas mil páginas depois da *madeleine*, no quinto volume da obra, *La prisonnière*. Bergotte é o personagem-escritor que Marcel adorava ler quando jovem. Entretanto, ao conhecê-lo pessoalmente, o herói sofre uma espécie de frustração, pois a pessoa não correspondia ao autor admirado. Embora persista no seu intento contra a submissão da obra à vida do artista – o que é nítido, haja vista a declarada aversão de Proust ao método de crítica proposto por Sainte-Beuve –, o herói se esforça em afastar-se do ídolo quando adulto.

¹⁴⁷ ("ou ao narrador que diz eu e nem sempre sou eu...") Cf. PROUST, Marcel. Op. Cit. 1927..p.175

¹⁴⁸ Em *O Pacto Autobiográfico* (na versão de 1975), Philippe Lejeune, define a autobiografia como uma narrativa retrospectiva que uma pessoa faz de sua própria existência observando aspectos textuais como forma da linguagem, assunto tratado, situação do autor e posição do narrador. Como constatamos na resposta de Proust, estes dois últimos são os mais problemáticos. Neste sentido, é importante uma atitude capital na teorização do pacto: separar a autobiografia do que ele chama de seus gêneros vizinhos, que seriam as memórias, biografia, romance pessoal, poema autobiográfico, diário, autorretrato ou ensaio. Gêneros que, na *Recherche*, têm suas fronteiras totalmente violadas, como nos indicou Walter Benjamin. Dentre esse esforço de Lejeune em erguer as trincheiras, vale mencionar duas distinções muito importantes: entre romance e autobiografia, e entre autobiografia e biografia. Lejeune parte das noções de enunciado e enunciação de Benveniste até as categorias narrativas de Gérard Genette (narrativa heterodiegética, autodiegética, etc). O grande problema é a compactação da noção de enunciado e enunciação, que ele faz apontando uma contradição em Benveniste e que o possibilita sustentar o pacto com os elementos: autor, narrador e personagem. Na necessidade de distinção entre a pessoa gramatical e a identidade remetida pela pessoa gramatical, o autor do pacto intenta erigir uma muralha entre a realidade discursiva e a realidade física. É justamente para dar solução a este impasse, ainda que aparente, que Lejeune aponta para os nomes próprios e a condição de autoria, valendo-se da noção de contrato social e apoiando-se em classificações editoriais. Na ocasião, ele evoca como exemplo "Em busca do tempo perdido", alegando que há uma tendência dos leitores em confundir escritor com o narrador, porque o pacto não estava bem marcado no início do romance e há apenas um enunciado obscuro que parece atribuir ao narrador-personagem o nome Marcel, um dos nomes de Proust. Por fim, na segunda versão do *Pacto Autobiográfico* (2001), o autor revê vários pontos de sua teoria, e admite que a questão dos nomes próprios era binária e não contemplava uma posição possível, de o nome referir-se a um e outro ao mesmo tempo. Além disso, atribui ao estilo a capacidade de turvar a realidade, de adulterá-la, enfraquecendo a ideia de um contrato social de leitura e guiando o leitor para o terreno onírico do imaginário, onde muitos sentidos são possíveis. Cf. LEJEUNE, Philippe. 2014.

¹⁴⁹ Cf BENVENISTE, Émile. 2006. p.84.

No episódio que se conecta à *madeleine*, Bergotte está doente e não pode sair de casa. Mesmo assim, toma ciência de uma exposição em que se encontra um quadro de Jan Vermeer van Delft (1632-1675), e tal como o próprio Proust, o personagem também é apaixonado por pintura. Ao ler no jornal uma crítica em que é abordado um detalhe específico de “Vista de Delft”, Bergotte resolve sair para visitar essa exposição, pois, embora tenha Vermeer como seu pintor predileto, ele não se lembra do referido detalhe. Já no museu, Bergotte não se sente bem, padece de tonturas. Julga, porém, que é devido a uma indigestão, já que havia almoçado antes de sair: comera algumas batatas cozidas. Esse erro de diagnóstico sobre si mesmo é importante para a condução da cena à revelação inesperada. Ele passa por algumas pinturas e tem a impressão da “secura e da inutilidade de uma arte tão factícia”, e quando finalmente chega diante de Vermeer; como que epifania, redescobre em momento de iluminação a tela já há muito por ele conhecida:

Enfin il fut devant le Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. “C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.” Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné le premier pour le second. “Je ne voudrais pourtant pas, se disait-il, être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition.” Il se répétait: “Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune.” Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire; aussi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu et, revenant à l'optimisme, se dit: “C'est une simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien.” Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre, où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort. Mort à jamais? Qui peut le dire?¹⁵⁰

¹⁵⁰ Cf. PROUST, Marcel. 1999. p.1743. (“Enfim chegou diante de Vermeer, de que se lembrava como sendo mais luminoso, mais diferente de tudo que conhecia, mas onde, graças ao artigo do crítico, reparou pela primeira vez numas figurinhas vestidas de azul, na tonalidade cor-de-rosa e finalmente na preciosa matéria do pequenino pano de muro amarelo. As tonteiras aumentavam; não tirava os olhos, como faz o menino com a borboleta amarela que quer pegar, do precioso panozinho de muro. “Assim é que eu deveria ter escrito”, dizia consigo. “Meus últimos livros são demasiados secos, teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase preciosa em si mesma, como este panozinho de muro.” Não lhe passava, porém, despercebida a gravidade das tonteiras. Em celestial balança lhe aparecia, num prato a sua própria vida, no outro o panozinho de muro tão bem pintado de amarelo. Sentia Bergotte, que imprudentemente arriscava o primeiro pelo segundo. “Não gostaria nada”, disse consigo, “de vir a ser para os jornais mais tarde a nota sensacional dessa exposição”. Repetia para si mesmo: “Panozinho de muro amarelo com alpendre suspenso, panozinho de muro amarelo”. Nisso deixou-se cair subitamente, num canapé circular; subitamente também, deixou de pensar que estava em jogo a sua vida e, recobrando o otimismo, disse consigo: “É uma simples indigestão causada por umas batatas mal cozidas, não há de ser nada”. Nova crise prostrou-o, ele rolou do canapé ao chão, acorreram todos os visitantes e guardas. Estava morto. Morto para sempre? Quem o poderá dizer?” Cf. PROUST, Marcel. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Souza de Alencar; 2011. p. 212-213.)

Primeiramente, é importante destacar que esta passagem se conecta às já citadas do ensaio e do romance por um dado textual: “Morto para sempre. Quem o poderá dizer?” Além dos elementos já mencionados, a relação criativa com o passado através de uma revelação quase mágica, epifânica, como já o adiantei, que conduz Bergotte à compreensão do estilo e que, na passagem da *Madeleine*, corresponde ao: “Explorar? Não apenas explorar, criar.”. Focalizando a transformação que o episódio da *madeleine* sofre ao considerarmos o ensaio *Contre Sainte-Beuve*, ainda que apenas de forma elucidativa, como uma espécie de prototexto, e também, a jornada iniciática que tanto o herói quanto o escritor se lançam sob o signo da concha de São Tiago, podemos inferir que o próprio Marcel Proust realizou a revelação de Bergotte. Este indício, em alguma proporção, aponta para a dimensão subjetiva do estilo; um vínculo entre procedimento textual e experiência individual do escritor.

Se nos atentarmos para o evidente enriquecimento da escrita proustiana, que no ensaio não se encontra tão ornada como no romance, a senda iniciática pela qual caminham o protagonista e o escritor do romance se explicita. Ao compreendermos que por trás do “panozinho de muro amarelo” se escondem os segredos da criação, que consistem basicamente em acrescentar “mais tinta”, ou seja, em revestir a linguagem com o trato do estilo, que por sua vez tem uma íntima relação com um exercício de memória (por isso está ligada à *madeleine*), justificamos, então, nossa inferência de que o próprio autor levou a cabo essa orientação. Ainda sobre o estilo, é importante mencionar que o trabalho do detalhe, ou seja, do panozinho de muro amarelo que Bergotte contempla, representa uma profícua discussão sobre representação da realidade, pois o quadro de Vermeer, se de longe é tão perfeito que parece até uma fotografia, um *zoom* no panozinho de muro amarelo o revela quase como um borrão, uma sobreposição de tinta, que na atual linguagem digital poderia ser comparada aos *pixels*.¹⁵¹

Reforçando a impressão de que a figura do próprio Proust se funde à de Bergotte nesse episódio, sobrevém a consciência de que talvez a melhor maneira para representar a realidade seja saturá-la dela mesma, ou seja, reforçar o artifício, preencher a linguagem com o estilo. Sobre esse aspecto, podemos ir além do ensaio; o primeiro romance de Marcel Proust, também publicado postumamente, remonta à juventude do escritor, mas mesmo com 784 páginas, *Jean Santeuil* é abandonado. Não obstante, é instigante o fato de que nesta obra, embora a narração seja em terceira pessoa, ela possui um caráter predominantemente autobiográfico que funcionava como único eixo estruturador do romance. Muito provavelmente esta limitação foi

¹⁵¹ Oportunamente, discutiremos essa relação – muito importante – entre a pintura e o estilo literário de forma mais detalhada.

a que motivou o abandono, pois carecia de ser revestida pelo estilo, a transcendência da substância da vida à obra de arte, já que o elemento autobiográfico da obra corresponderia mais à cópia que à criação.

Para além das verdadeiras razões, das quais só temos indícios, em 1899 Proust renuncia a este projeto e se entrega a algo totalmente novo: a tradução de *L'a Bible d'Amiens* e *Sesame et le lys*, do crítico britânico John Ruskin (1819-1900). O referido projeto de tradução nasceu a partir de um estudo crítico em que o objetivo era apenas redigir o prefácio à *Bible d'Amiens*. Entretanto, apesar do inglês precário, esse pequeno trabalho torna-se um ambicioso projeto de tradução que lhe consumiria 6 anos. Desse intento nascem textos como o que encontramos na segunda parte de *Pastiches et melanges: Journées de lecture*. Da mesma forma em que, no início das "Jornadas de leitura", Proust valoriza essa atividade como fonte de experiência¹⁵², não podemos dizer que a tradução de Ruskin tenha sido um desvio do caminho de romancista. Além das reflexões sobre arte e estética, o diálogo com a crítica de arte ampliou seu conhecimento sobre arquitetura e catedrais, aprofundando a ampla discussão do tema que encontramos por toda a *Recherche*. Sem falar na própria tradução, exercício que possibilitou um amadurecimento via reflexão sobre a escrita. Nas palavras de Jean Yves Tadié: "La plume qui a commencé Jean Santeuil ne ressemble guère à celle qui traces les premières lignes de "Sur la lecture". (A pluma que começou *Jean Santeuil* não mais se parece com aquela que traça as primeiras linhas de *Sobre a leitura*.)¹⁵³

O rompimento com a fronteira entre os gêneros é a grande marca do empreendimento de Marcel Proust após os estudos sobre Ruskin. Em *Contre Sainte-Beuve*, estudo crítico e cena de ficção estão unidos numa proposta completamente diversa, o que, mais que confirmar a afirmação de Walter Benjamin sobre as fronteiras dos gêneros no romance, nos demonstra que esta tendência era anterior à *Busca do tempo perdido*. A partir de uma imagem corriqueira de uma conversa entre mãe e filho, Proust se ergue contra o biografismo, questionando a possibilidade de um retorno ao passado pelas vias da inteligência e a submissão das obras de arte à razão instrumental. Acreditamos, inclusive, que a perda de autonomia da obra de arte é a manifesta preocupação do escritor, a despeito do que afirma Schneider, já que Proust não se mostra tão preocupado em negligenciar a homossexualidade. Esta, por sua vez, não passa

¹⁵² No referido texto, Proust afirma que: *Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré.* ("Não há dias de nossa infância em que tivemos tanta experiência como aqueles que pensávamos ter deixado de viver, aqueles que passamos com um livro preferido." Tradução nossa) Cf. PROUST, Marcel. 1919; p.182.

¹⁵³ Cf. TADIE, Jean-Yves. In PROUST, Marcel. 1987. p.24-25.

despercebida em sua obra, que, importa mencionar, é um dos colossais do cânone que talvez melhor discuta o homoerotismo, com especial cuidado e trato filosófico, basta ler o ensaio contido em *Sodome et Gomorrhe*. Considerando estes pontos, concluímos que a malha de textos que precede a *Recherche*, tanto os ensaios quanto o extenso volume de cartas, não só são possíveis de serem mobilizados na abordagem da obra literária, como constituem importante tesouro crítico. Entretanto, acrescentamos a esta afirmação importante ressalva: para este tipo de abordagem, deve ser respeitada uma espécie de ética em relação ao monumento cultural que constitui a *Recherche*, preservando, assim, sua autonomia estética¹⁵⁴.

Neste sentido, a *bildung* proustiana nos oferece interseções profícuas entre a vida e a arte. Se não cedemos ao impulso determinista de encontrar correspondências fechadas, exatas, mas nos abrimos às múltiplas possibilidades, podemos facilmente perceber a dinâmica que o estilo confere à *Recherche*. Se nos atentarmos ao fato de que, Anatole France (1844-1924) era um dos escritores preferidos do jovem Proust, mas que vários acontecimentos ao longo da vida afastam os dois escritores, somos tentados a dizer que a relação entre o protagonista Marcel e o escritor Bergotte refletem esta relação. Em um primeiro nível de análise, esta hipótese é um bom ponto de partida, afinal Marcel se decepciona com o escritor que vai morrer diante do Vermeer. No entanto, ao recordarmos algumas passagens do *Caminho de Swann*, fica claro que a questão não é tão simples assim.

Assim como *Ruskin* e sua idolatria pela obra de arte afetam o projeto de escrita de *Jean Santeuil*, na *Recherche*, é o esteta Swann que interrompe a leitura do jovem Marcel. Da mesma forma que o longo período em que Proust se dedica às traduções do crítico inglês afetam sua escrita e enriquecem seu projeto literário, sobretudo com conhecimento sobre catedrais e reflexões sobre arte, na narrativa, ao pausar a leitura do protagonista e fazer um comentário sobre o autor, o profundo conhecedor de obras de arte que jamais chegou ser artista, Swann, também afeta a relação entre o protagonista e seu autor preferido, Bergotte:

Sauf ces jours-là, je pouvais d'habitude, au contraire, lire tranquille. Mais l'interruption et le commentaire qui furent apportés une fois par une visite de Swann à la lecture que j'étais en train de faire du livre d'un auteur tout nouveau pour moi, Bergotte eut cette conséquence que, pour longtemps, ce ne fut plus sur un mur décoré de fleurs violettes en quenouille, mais sur un fond tout autre, devant le portail d'une cathédrale gothique, que se détacha désormais l'image d'une des femmes dont je rêvais."¹⁵⁵

¹⁵⁴ Importante ressaltar que não se trata de uma autonomia absoluta, mas de uma autonomia em relação à sua submissão aos elementos de outras séries, como por exemplo, o biográfico.

¹⁵⁵ Cf. PROUST, Marcel. *Recherche*. 2016. p.79. (Exceto nesses dias, eu podia entregar-me tranquilamente à leitura, como de costume. Mas, um dia, a interrupção e o comentário de Swann à leitura que eu fazia de um autor inteiramente novo para mim, Bergotte, tiveram como consequência que, por muito tempo, não fosse mais sobre

A passagem, que soa quase como uma alegoria da vida de Proust e da história da escrita da *Recherche*, é importante para compreendermos que Swann altera o entendimento sobre arte, mais especificamente sobre literatura e estilo, que Marcel tinha antes de ter sua leitura interrompida e conhecer o comentário desse personagem sobre a obra de Bergotte. Antes de explorarmos o referido comentário, vejamos o que o nosso herói pensava sobre o escritor.

É instigante que a primeira pessoa a quem Marcel ouviu falar de Bergotte seja Bloch, o garoto judeu que depois se mostrará um autor de prestígio, mas que não terá adentrado os salões aristocráticos, caminho que o protagonista já terá cursado e extraído sua verdade. Swann também é um judeu, tem acesso aos salões e é um celibatário das artes. Esta diferença no romance de Proust, destacando a ambivalência do tipo, parece aludir ao romance *L'Anneau d'améthyste* (1899) de Anatole France. As diferenças e contradições do tipo judeu na *Recherche* parecem refutar a representação de um judeu cordeiro, como uma apática vítima social. Por esta razão, afirmamos que a realidade social aparece no romance proustiano captada sob uma ótica muito mais complexa e retorcida, que a ingênua e panfletária visão de uma escrita simplória jamais poderia captar. Para além dos detalhes desta instigante comparação que infelizmente não poderemos abordar minuciosamente neste trabalho, apontamos esse cruzamento de dados apenas para demonstrar que o indício de uma diferença de uma questão comum aos dois escritores – Proust e Anatole France – reforça a relação aparente entre o personagem Bergotte e o próprio Anatole France.

Antes de explorarmos o que Marcel pensava sobre o estilo de Bergotte, é importante ressaltar que Bloch causa inquietação ao afirmar que "*les beaux vers (à moi qui n'attendais d'eux rien de moins que la révélation de la vérité) étaient d'autant plus beaux qu'ils ne signifiaient rien du tout.*"¹⁵⁶ (os belos versos (a mim que não esperava deles nada menos que a revelação da verdade) eram tanto mais belos quanto menos significação tivessem."¹⁵⁷) É importante focalizarmos a demarcação do narrador de que esperava dos versos nada menos que a revelação da verdade, e que esta revelação, muitas páginas depois, no episódio da morte de Bergotte, será a favor de acrescentar mais tinta, ampliando as possibilidades de significação, e não de uma restrição de significado, como propõe Bloch.

um muro decorado de flores roxas, mas sobre um fundo muito diverso, à entrada de uma catedral gótica, que se destacasse desde então a imagem de uma das mulheres com quem eu sonhava." Cf. PROUST, Marcel. Tradução de Mário Quintana. 2006. p.123-124.)

¹⁵⁶ Cf. PROUST, Marcel. 2016. p.80.

¹⁵⁷ Cf. PROUST, Marcel. Tradução de Mário Quintana. 2006. p.125.

Finalmente, ao lermos a passagem em que o narrador discorre sobre o estilo de Bergotte, a relação entre o personagem escritor e Anatole France se expandirá e diluirá simultaneamente:

Mais au sujet de Bergotte il avait dit vrai. Les premiers jours, comme un air de musique dont on raffolera, mais qu'on ne distingue pas encore, ce que je devais tant aimer dans son style ne m'apparut pas. Je ne pouvais pas quitter le roman que je lisais de lui, mais me croyais seulement intéressé par le sujet, comme dans ces premiers moments de l'amour où on va tous les jours retrouver une femme à quelque réunion, à quelque divertissement par les agréments desquels on se croit attiré. Puis je remarquai les expressions rares, presque archaïques qu'il aimait employer à certains moments où un flot caché d'harmonie, un prélude intérieur, soulevait son style ; et c'était aussi à ces moments—là qu'il se mettait à parler du "vain songe de la vie", de "l'inépuisable torrent des belles apparences", du "tourment stérile et délicieux de comprendre et d'aimer", des "émouvantes effigies qui anoblissent à jamais la façade vénérable et charmante des cathédrales", qu'il exprimait toute une philosophie nouvelle pour moi par de merveilleuses images dont on aurait dit que c'était elles qui avaient éveillé ce chant de harpes qui s'élevait alors et à l'accompagnement duquel elles donnaient quelque chose de sublime. Un de ces passages de Bergotte, le troisième ou le quatrième que j'eusse isolé du reste, me donna une joie incomparable à celle que j'avais trouvée au premier, une joie que je me sentis éprouver en une région plus profonde de moi-même, plus unie, plus vaste, d'où les obstacles et les séparations semblaient avoir été enlevés. C'est que, reconnaissant alors ce même goût pour les expressions rares, cette même effusion musicale, cette même philosophie idéaliste qui avait déjà été les autres fois, sans que je m'en rendisse compte, la cause de mon plaisir, je n'eus plus l'impression d'être en présence d'un morceau particulier d'un certain livre de Bergotte, traçant à la surface de ma pensée une figure purement linéaire, mais plutôt du "morceau idéal" de Bergotte, commun à tous ses livres et auquel tous les passages analogues qui venaient se confondre avec lui auraient donné une sorte d'épaisseur, de volume, dont mon esprit semblait agrandi.¹⁵⁸

A abordagem do estilo de Bergotte executada pelo narrador é muito similar ao feito de Proust no artigo *À propos du style de Flaubert*. Já no início ele diz que esta percepção não é consciente: "como se dá com um trecho de música que nos arrebatará, mas que ainda não

¹⁵⁸ Cf. PROUST, Marcel. 2016. p.82-83. ("Como se dá com um trecho de música que nos arrebatará, mas que ainda não distinguimos, eu nos primeiros dias não descobri o que tanto deveria amar em seu estilo. Não podia abandonar o romance dele que estava lendo, mas supunha-me unicamente interessado pelo assunto, como nesses primeiros momentos do amor, em que vamos todos os dias ver uma mulher em alguma reunião, em algum espetáculo, e julgamos que o que ali nos leva é o atrativo da diversão. Depois notei as expressões raras, quase arcaicas, que gostava de empregar em certos momentos em que uma onda oculta de harmonia, um prelúdio interior, agitava-lhe o estilo; e era também nesses momentos que ele se punha a falar do "sonho vão da vida", da "inesgotável torrente das belas aparências", do "tormento estéril e delicioso de compreender e de amar", das "comoventes efigies que enobrecem para sempre a fachada venerável e encantadora das catedrais", quando 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 dessas passagens de Bergotte, a terceira ou quarta que isolei do resto, deu-me uma alegria que não se poderia comparar com a que entrava na primeira, uma alegria que senti em uma região mais profunda de mim mesmo, mais uniforme, mais vasta, de onde pareciam ter sido retirados os obstáculos e as separações. É que, reconhecendo então aquele mesmo gosto pelas expressões raras, aquela mesma efusão musical, aquela mesma filosofia idealista que já das outras vezes, sem que eu me desse conta, fora a causa de meu prazer, não mais tive a impressão de estar em presença de um trecho particular de certo livro de Bergotte, que traçasse à superfície de meu pensamento uma figura puramente linear, mas antes do "trecho ideal" de Bergotte, comum a todos os seus livros e ao qual todas as passagens análogas que com ele vinham confundir-se teriam dado uma sorte de espessura, de volume, com que meu espírito parecia ampliado." Cf. PROUST, Marcel. 2006. Tradução de Mário Quintana. p.129-130)

distinguimos, eu nos primeiros dias não descobri o que tanto deveria amar em seu estilo". Se nos lembrarmos de nossa exposição do artigo sobre Flaubert, há um momento em que Proust afirma que, ao realizar um pastiche infeliz desse autor, não estava consciente dos elementos que listou no artigo de crítica. Ao mencionar as expressões arcaicas que agitariam o estilo de Bergotte, o narrador Marcel se aproxima ainda mais de Proust no referido artigo, ao apontar para o uso do imperfeito e da conjunção *e* realizado por Flaubert.

Até este momento da análise, nossas possibilidades já se ampliaram, o personagem Bergotte apresenta elementos de interseção que nos possibilitam relacioná-lo tanto a Anatole France quanto a Gustave Flaubert. Entretanto, Proust não recua em matéria de economia de sentido e contraria Bloch ao adicionar mais tinta ao seu texto, o que, ao mesmo tempo que garante certa autonomia artística para a dimensão narrativa, turva nossa visão na tentativa de dissecar esse trecho do romance em busca de referenciais externos. Essa opacidade da visão, uma falta de limite para uma definição objetiva dos signos, como se estivéssemos diante de uma pintura impressionista, é evidente no final da passagem.

O narrador afirma que, em uma das passagens de Bergotte, "a terceira ou quarta que isolei do resto", que gerava nele imensa alegria, "onde pareciam ter sido retirados os obstáculos e as separações", lhe permitia reconhecer-se no escritor. Então, ele explica que, "reconhecendo então aquele mesmo gosto pelas expressões raras, aquela mesma efusão musical, aquela mesma filosofia idealista que já das outras vezes, sem que eu me desse conta, fora a causa de meu prazer", ele já não sabia se estava diante de "um trecho particular de certo livro de Bergotte". Por conseguinte, o narrador afirma que o referido trecho particular, ao romper obstáculos e fronteiras, não mais traçava "à superfície de meu pensamento uma figura puramente linear". Na verdade, ele estava diante de um trecho ideal, "comum a todos os seus livros e ao qual todas as passagens análogas que com ele vinham confundir-se teriam dado uma sorte de espessura, de volume, com que meu espírito parecia ampliado".

Ora, as passagens análogas que poderiam ser confundidas com um trecho específico parecem aludir ao tipo de correspondência que o próprio Proust realiza em seu romance. Além disso, é importante destacar que ao cogitar que elas *teriam* dado algum tipo de *espessura*, esta possibilidade de o narrador, ao tratar do estilo de Bergotte, estar se referindo ao estilo do próprio Proust é reforçada.

Sobre a espessura, em entrevista concedida ao jornal *Le Temps*, em 14 de novembro de 1913, portanto, antevéspera da publicação do *Caminho de Swann*, Proust faz uma distinção a partir de uma analogia com a geometria, entre psicologia plana e psicologia espacial. Assim é que ele explica que sua concepção de romance depende do volume, ou se preferirmos, da

espessura. Esta, por sua vez, está intimamente relacionada a uma experiência temporal distinta, que suplanta uma cronologia retilínea e esta, além de colocar o tempo desordenado em uma linha reta, evoca uma dinâmica peculiar para a relação entre tempo e narrativa.

A relação com a experiência do tempo nesta afirmação sobre o estilo de Bergotte se localiza na escolha verbal por "teria dado uma sorte de espessura" (*auraient donné une sorte d'épaisseur*). O efeito almejado, de espessura, poderia ter sido alcançado mediante um determinado ajustamento de circunstâncias. Entretanto, a opção pelo condicional (*auraient*) submete o efeito a um conjunto de escolhas estilísticas que talvez, no momento em que Marcel tece aquelas considerações, Bergotte ainda não as teria realizado. Talvez ele só as realizaria, ou teria conhecimento delas, no momento de sua morte; "assim é que eu deveria ter escrito...", disse a si mesmo antes de morrer.

Em face dessas considerações, acrescentamos o próprio Proust ao conjunto de possibilidades correlacionais que pairam sobre o personagem Bergotte. Como ressaltamos anteriormente, mais que determinar quem seria o equivalente do personagem no mundo da vida, o que seria uma visão empobrecedora do procedimento textual levado a cabo pelo autor da *Recherche*, é interessante perceber tais relações numa dinâmica movente que nos revelará e/ou nos confirmará alguns indícios sobre a verdade proustiana do estilo. Para compreendermos como a questão se amplia, é necessário observarmos como Bergotte é recebido por outros, além do personagem-narrador:

Je n'étais pas tout à fait le seul admirateur de Bergotte ; il était aussi l'écrivain préféré d'une amie de ma mère qui était très lettrée ; enfin pour lire son dernier livre paru, le docteur du Boulbon faisait attendre ses malades ; et ce fut de son cabinet de consultation, et d'un parc voisin de Combray, que s'envolèrent quelques-unes des premières graines de cette prédilection pour Bergotte, espèce si rare alors, aujourd'hui universellement répandue, et dont on trouve partout en Europe, en Amérique, jusque dans le moindre village, la fleur idéale et commune. Ce que l'amie de ma mère et, paraît-il, le docteur du Boulbon aimaient surtout dans les livres de Bergotte c'était, comme moi, ce même flux mélodique, ces expressions anciennes, quelques autres très simples et connues, mais pour lesquelles la place où il les mettait en lumière semblait révéler de sa part un goût particulier ; enfin, dans les passages tristes, une certaine brusquerie, un accent presque rauque. Et sans doute lui-même devait sentir que là étaient ses plus grands charmes. Car dans les livres qui suivirent, s'il avait rencontré quelque grande vérité, ou le nom d'une célèbre cathédrale, il interrompait son récit et dans une invocation, une apostrophe, une longue prière, il donnait un libre cours à ces effluves qui dans ses premiers ouvrages restaient

*intérieurs à sa prose, décelés seulement alors par les ondulations de la surface, plus douces peut-être encore, plus harmonieuses quand elles étaient ainsi voilées et qu'on n'aurait pu indiquer d'une manière précise où naissait, où expirait leur murmure. Ces morceaux auxquels il se complaisait étaient nos morceaux préférés. Pour moi, je les savais par coeur. J'étais déçu quand il reprenait le fil de son récit.*¹⁵⁹

A amiga da mãe de Marcel não encontrou Bergotte na sala de espera de um consultório por acaso. Ao menos, não dessa sorte de acaso em que relacionamos com a noção de tempo grego *kairos* nas passagens da *Madeleine* e da morte de Bergotte, ou seja, quando a oportunidade se une à aptidão para realizar algo que fora espiritualmente cultivado. O acaso desta passagem é o de seu significado corrente, tem mais a ver com uma abundância de oferta e trivialidade que com a sorte de uma oportunidade específica. Ela o encontrou ali porque, assim como Anatole France à época de Proust, Bergotte era um escritor da moda. Como estamos diante de um ponto que permite múltiplas interpretações, precisamos visitar todas as camadas de tinta que nos possibilita a pintura proustiana desse devir.

Por ser um escritor de sucesso, Bergotte se apresenta, nesta passagem, primeiro como Anatole France. O curioso é que, se nos atentamos para o fato de os procedimentos estilísticos apontados pelo narrador remeterem ao texto sobre o estilo de Flaubert, a impressão de que Bergotte/Anatole France serem escritores de sucesso sustenta a hipótese de uma crítica muito sutil e superior à de uma simples idolatria juvenil. A admiração do narrador, nesse momento da narrativa em que Bergotte ainda não aprendeu como deveria ser escrito, é uma evidência de que ele próprio, Marcel, ainda não aprendeu a verdade do estilo. Em outras palavras, é como se Proust remetesse à experiência do pastiche e fizesse não apenas uma crítica ao seu ídolo do passado, Anatole France, ou ao que seria o ídolo do passado para o narrador da *Recherche*, no

¹⁵⁹ Cf. PROUST, Marcel. 2016. p.83 ("Não era eu o único admirador de Bergotte; também era o escritor predileto de uma amiga de minha mãe, muito letrada; enfim, para ler seu último livro publicado, o dr. Du Boulbon fazia os clientes esperarem; e foi de seu consultório médico, e de um parque próximo de Combray, que voaram algumas das primeiras sementes dessa predileção por Bergotte, espécie tão rara então, hoje universalmente espalhada, e de que se encontra por toda parte na Europa, na América, até na menor aldeia, a flor ideal e comum. O que a amiga de minha mãe amava nos livros de Bergotte, e também, ao que parecia, o dr. Du Boulbon, era o mesmo que a mim me encantava, aquele mesmo fluxo melódico, aquelas expressões antigas, e outras muito simples e conhecidas, mas que, pelo lugar em que as punha em evidência, pareciam revelar de sua parte uma predileção particular; enfim, nas passagens tristes, certa brusquidão, um acento quase rouco. E sem dúvida ele próprio devia sentir que ali estava seu maior encanto. Pois nos livros que se seguiram, ante alguma grande verdade, ou o nome de uma catedral famosa, ele interrompia a narrativa e, com uma invocação, uma apóstrofe, uma longa prece, dava livre curso àqueles eflúvios que, em suas primeiras obras, permaneciam interiores a sua prosa, revelados unicamente pelas ondulações da superfície, e talvez ainda mais suaves, mais harmoniosos quando assim velados e quando não se poderia indicar de modo preciso onde nascia e onde expirava seu murmúrio. Esses trechos em que ele se comprazia eram nossos trechos prediletos. Quanto a mim, sabia-os de cor. Ficava decepcionado quando ele retomava o fio da narrativa." Cf. PROUST, Marcel. Tradução de Mário Quintana. 2006. p.130)

caso o personagem escritor Bergotte, mas, simultaneamente, Proust estivesse fazendo um *mea culpa* em relação ao material literário que produziu antes de seu romance derradeiro.

A *autorreferência* fica evidente quando o narrador diz que o que ele e a amiga de sua mãe amavam nos livros de Bergotte era "aquele mesmo fluxo melódico" e também "aquelas expressões antigas, e outras muito simples e conhecidas". Sobre o fluxo melódico, não precisamos nos esforçar muito para nos lembrar de que o ritmo das frases de Flaubert, não interrompidas pela conjunção *e*, mas compostas por uma série de assíndetos que inauguravam novos quadros, ampliando a visão de imagens no enunciado em um fluxo contínuo, é uma marca do estilo desse escritor que o próprio Proust incorpora em suas frases que são tão melódicas quanto intermináveis. As frases longas, por sua vez, que não estavam presentes nas obras do jovem Proust, mas que constituem as sólidas ligas e pilares que sustentam a arquitetura da *Busca do tempo perdido*, segundo Walter Benjamin, dizem respeito a um estilo que emana de sua câmara mortuária, já que "sua sintaxe imita o ritmo desse seu temor ante a asfixia."¹⁶⁰ Tudo precisava ser dito em uma única frase que poderia ser a última.

O trato melódico das frases revela um cuidado poético com a dimensão textual, apesar do texto em prosa. Não é por menos que as mencionadas "expressões antigas" e outras "muito simples e conhecidas" evoquem um texto em que o crítico e autor da *Recherche* reflete sobre a obscuridade da poesia moderna. Em *Contre l'obscurité*, ensaio publicado na *Revue Blanch*, em 1896, o jovem Proust discorre sobre esse conceito. Vale ressaltar que no momento que escreve este ensaio sua *Busca* nem tinha começado a ser escrita. Além disso, é importante deixar claro que Marcel Proust não se destacou como poeta, no sentido estrito do termo, sendo sua produção poética um conjunto bem tímido.

A partir de uma diatribe com um grupo que ele chama de poetas jovens, que sabemos serem os poetas simbolistas, uma verdadeira arguição é encenada. Dentre as muitas diferenças entre a noção de obscuridade defendidas pelos poetas simbolistas e por Proust neste ensaio, um ponto se destaca para que possamos compreender as expressões antigas e até conhecidas de que fala o narrador na *Recherche*. É a importante diferença entre a visão de Proust e dos poetas simbolistas: estes acreditavam que o fazer poético estaria vinculado à significação, ao passo que aquele professava uma poética da evocação. Esta diferença entre significação e evocação está, obviamente, vinculada à questão da memória. Proust já se coloca como um memorialista ao reconhecer que os próprios simbolistas aludem ao poder da palavra, *du charme de son origine ou de la grandeur de son passé* (do charme da sua origem ou da grandeza de seu

¹⁶⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. Op cit. 2012. p.49.

passado), do impacto disso sobre nossa imaginação).¹⁶¹ O problema é que ao limitar a poesia à significação, a perspectiva está muito mais para uma língua instrumental, uma segunda língua que aprendemos com determinado objetivo, que para os encantos e mistérios da nossa língua materna e seu poder de fazer da palavra *une sorte de musique latente que le poète peut faire résonner em nous avec une douceur incomparable* (um tipo de música latente que o poeta pode fazer ressoar em nós com uma doçura incomparável).¹⁶²

Reiteramos, até para evidenciar a correspondência evidente entre a formação do escritor Proust e do personagem narrador Marcel, a questão da juventude. O crítico que escreve este ensaio é o jovem Proust. Assim, não é espantoso que o exemplo de poeta preocupado com uma memória da língua seja Anatole France. Desse modo, a comparação do poder de evocação da palavra à música, que pode fazer ressoar em nós algo esquecido, é importante tanto como um sinal da relação entre arte e memória, que foi plenamente desenvolvida no romance, quanto como mais uma demonstração da agudeza crítica do prodígio Marcel Proust, ao utilizar uma imagem através do verbo *résonner* e, assim, contemplar uma questão que será muito cara aos simbolistas – e particularmente ao seu expoente: Mallarmé – a sonoridade e sua possibilidade de leitura, de ser sentida, ainda que sem um referente explícito, ou ao menos, um referente que não seja nada além da própria poesia.

Retornando à *Recherche*, quando começa a discorrer sobre o estilo de Bergotte, o narrador afirma que o fenômeno do estilo é análogo à música; "como se dá com um trecho de música que nos arrebatará, mas que ainda não distinguimos..." E ao tratar dos traços que faziam com que, tanto ele, quanto a amiga de sua mãe, amassem no estilo de Bergotte, Marcel afirma que era justamente "pelo lugar em que as punha em evidência" que estas expressões antigas e até simples "pareciam revelar de sua parte uma predileção particular". Mais uma vez, como no episódio da camponesa que servia café com leite no trem, a relação entre particular e universal é desvelada pelo narrador.

Esta questão, que alude à relação entre detalhe e visão do todo, ou se preferirmos, entre a *Madeleine*, o panozinho de muro amarelo, e as catedrais, aparecerá "nos livros que se seguiram", nos últimos trabalhos de Bergotte, e no romance último de Marcel Proust. Tal como o escritor da *Recherche*, o personagem-escritor Bergotte "ante alguma grande verdade, ou o nome de uma catedral famosa" também "interrompia a narrativa e, com uma invocação, uma apóstrofe, uma longa prece" ou uma longa frase, "dava livre curso àqueles eflúvios que, em

¹⁶¹ Cf. PROUST, Marcel. 1896. p.71.

¹⁶² Cf. Idem.

suas primeiras obras", como por exemplo, *Jean Santeuil* de Proust, "permaneciam interiores a sua prosa".

A *autorreferência* fica muito evidente nesta passagem, entretanto, o vai e vem com que Marcel Proust nos conduz não nos permite afastar, definitivamente, a ideia de que o personagem Bergotte também aluda a Anatole France. Além da referência, no romance, do uso de expressões antigas e até simples e conhecidas que, se usadas em determinados lugares, revelavam uma beleza particular, e também, da capacidade de evocação do grande poeta que, para Proust em *Contre l'obscurité*, é Anatole France, ainda há o comentário de Swann.

Ao interromper a leitura de Marcel, Swann o indaga sobre quem o jovem está lendo. Ao ver que era Bergotte, ele pergunta quem tinha lhe indicado, a que o jovem responde que tinha sido Bloch. Então, após comparar Bloch a uma pintura de Gentili Bellini (1529-1507), o que demonstra um curioso ponto de vista de um judeu sobre outro judeu, o mentor das artes atesta que o jovem tem bom gosto e que o personagem escritor é um espírito adorável: "Bergotte est un charmant esprit."¹⁶³ Essa frase tem um valor muito importante, pois ele não diz que Bergotte é um grande escritor. Um pouco mais adiante, o narrador explora esse fato:

Je remarquai aussi dans la façon dont Swann me parla de Bergotte quelque chose qui en revanche ne lui était pas particulier, mais au contraire était dans ce temps-là commun à tous les admirateurs de l'écrivain, à l'amie de ma mère, au docteur du Boulbon. Comme Swann, ils disaient de Bergotte : "C'est un charmant esprit, si particulier, il a une façon à lui de dire les choses un peu cherchée, mais si agréable. On n'a pas besoin de voir la signature, on reconnaît tout de suite que c'est de lui." Mais aucun n'aurait été jusqu'à dire : "C'est un grand écrivain, il a un grand talent." Ils ne disaient même pas qu'il avait du talent. Ils ne le disaient pas parce qu'ils ne le savaient pas. Nous sommes très longs à reconnaître dans la physionomie particulière d'un nouvel écrivain le modèle qui porte le nom de "grand talent" dans notre musée des idées générales. Justement parce que cette physionomie est nouvelle, nous ne la trouvons pas tout à fait ressemblante à ce que nous appelons talent. Nous disons plutôt originalité, charme, délicatesse, force ; et puis un jour nous nous rendons compte que c'est justement tout cela le talent.¹⁶⁴

O narrador afirma que o grande escritor não é percebido no seu tempo. Explica que quando Swann o rotula como um espírito adorável, ele percebe a particularidade no estilo desse

¹⁶³ Cf. PROUST, Marcel. 2016. p.85.

¹⁶⁴ Cf. PROUST, Marcel. 2016. p.86. ("Notei também, na maneira como Swann me falou de Bergotte, qualquer coisa que aliás não lhe era peculiar, mas comum, naquele tempo, a todos os admiradores do escritor, à amiga de minha mãe, ao dr. Du Boulbon. Como Swann, diziam eles de Bergotte: "É um espírito encantador, tão pessoal, tem um modo todo seu de dizer as coisas, um tanto rebuscado, mas muito agradável". Mas ninguém iria a ponto de dizer: "É um grande escritor, tem grande talento". Nem mesmo diziam que tivesse talento. Não diziam, porque o ignoravam. Somos muito lentos em reconhecer na fisionomia particular de um novo escritor o modelo que traz o nome de "grande talento" em nosso museu das ideias gerais. Por isso mesmo que essa fisionomia é nova, não a achamos absolutamente parecida com o que chamamos de talento. Dizemos antes originalidade, encanto, delicadeza, força; e depois um dia descobrimos que tudo isso era justamente talento." Cf. PROUST, Marcel. 2006. Tradução Mário Quintana. p.135.

escritor, que este escritor "tem um modo todo seu de dizer as coisas". Essa estranheza, em relação ao modo todo seu, é a substância de sua *literariedade*, se considerarmos a perspectiva teórica de Iuri Tynianov. O estilo aqui aparece como uma quebra de expectativa. Mesmo assim, ele não é reconhecido porque a referência passada de literatura é a metragem que utilizamos para medir a nova experiência literária. Nesse sentido, é que o narrador afirma que "somos muito lentos em reconhecer na fisionomia particular de um novo escritor o modelo que traz o nome de "grande talento" em nosso museu das ideias gerais."

A virtude que no passado chamávamos eloquência, na *Recherche* é chamada de talento. O novo em matéria de fato literário não é percebido essencialmente como literário – talento – justamente porque rompe com o nosso horizonte de expectativa, causando-nos estranhamento: "por isso mesmo que essa fisionomia é nova, não a achamos absolutamente parecida com o que chamamos de talento". A habilidade relacionada à escrita, o talento que favorece a evolução literária, para usar um termo caro aos teóricos russos, não é percebido de imediato. Como explica o narrador, em nossas impressões primárias, dizemos que este novo escritor possui "originalidade, encanto, delicadeza, força", e só depois nos atentaremos para o seu talento, as especificidades do seu estilo.

Esta explicação nos permite contemplar um aspecto significativo da relação entre Bergotte e Anatole France, que se reforça quando Marcel pergunta a Swann qual seria o ator preferido de Bergotte. Swann, que era amigo de Bergotte, responde que não sabe, mas que sem dúvida o escritor não compararia nenhum artista masculino à Berma, "qu'il met au-dessus de tout"¹⁶⁵ ("que ele põe acima de todos"). Primeiramente, é importante mencionar que a menção à Berma reforça o argumento pela percepção tardia do talento, já que na sua primeira ida ao teatro nosso herói não percebe a grandeza da atriz. Esta percepção só se dará um tempo depois, por um tipo especial de acaso e sem o empenho da inteligência, como no episódio da *Madeleine* e da morte de Bergotte.

Por conseguinte, em segundo lugar, o jovem pergunta a Swann se Bergotte teria algum escrito sobre a referida atriz, ao que Swann responde: *Je crois dans sa petite plaquette sur Racine...*¹⁶⁶ (Acredito que em sua pequena plaquete sobre Racine...). É sabido que, em 1875, Anatole France escreve um texto introdutório às obras de Racine, que fora retomado em *Le génie latin*, em 1913. Diante dessas correspondências, a imagem deste escritor fica muito próxima a do personagem Bergotte.

¹⁶⁵ Cf. PROUST, Marcel. 2016. p.85.

¹⁶⁶ Cf. PROUST, Marcel. 2016. p.84.

Apesar disso, é importante reiterar que nem Swann, nem a amiga da mãe do narrador, que era bastante letrada, consideram Bergotte um grande escritor. Pesa sobre ele, apesar do não reconhecimento do talento (o que até poderia ser um elemento positivo), a alcunha de ser um escritor da moda. A este fato, pode estar atrelada a imaturidade de seu estilo, reconhecida pelo próprio autor antes de sua morte. Da mesma forma que os escritores que não souberam se desfazer do estilo de Flaubert não conhecem o seu próprio estilo, o devir do estilo do escritor admirado pelo protagonista no início da narrativa alude ao procedimento do pastiche:

...que quand par hasard il m'arriva d'en rencontrer, dans tel de ses livres, une que j'avais déjà eue moi-même, mon coeur se gonflait comme si un dieu dans sa bonté me l'avait rendue, l'avait déclarée légitime et belle. Il arrivait parfois qu'une page de lui disait les mêmes choses que j'écrivais souvent la nuit à ma grand'mère et à ma mère quand je ne pouvais pas dormir, si bien que cette page de Bergotte avait l'air d'un recueil d'épigraphes pour être placées en tête de mes lettres. Même plus tard, quand je commençai de composer un livre, certaines phrases dont la qualité ne suffit pas pour me décider à le continuer, j'en retrouvai l'équivalent dans Bergotte. Mais ce n'était qu'alors, quand je les lisais dans son oeuvre, que je pouvais en jouir ; quand c'était moi qui les composais, préoccupé qu'elles reflétassent exactement ce que j'apercevais dans ma pensée, craignant de ne pas "Faire ressemblant", j'avais bien le temps de me demander si ce que j'écrivais était agréable ! Mais en réalité il n'y avait que ce genre de phrases, ce genre d'idées que j'aimais vraiment. Mes efforts inquiets et mécontents étaient eux-mêmes une marque d'amour, d'amour sans plaisir mais profond. Aussi quand tout d'un coup je trouvais de telles phrases dans l'oeuvre d'un autre, c'est-à-dire sans plus avoir de scrupules, de sévérité, sans avoir à me tourmenter, je me laissais enfin aller avec délices au goût que j'avais pour elles, comme un cuisinier qui pour une fois où il n'a pas à faire la cuisine trouve enfin le temps d'être gourmand. Un jour, ayant rencontré dans un livre de Bergotte, à propos d'une vieille servante, une plaisanterie que le magnifique et solennel langage de l'écrivain rendait encore plus ironique, mais qui était la même que j'avais souvent faite à ma grand'mère en parlant de Françoise, une autre fois où je vis qu'il ne jugeait pas indigne de figurer dans un de ces miroirs de la vérité qu'étaient ses ouvrages une remarque analogue à celle que j'avais eu l'occasion de faire sur notre ami M. Legrandin (remarques sur Françoise et M. Legrandin qui étaient certes de celles que j'eusse le plus délibérément sacrifiées à Bergotte, persuadé qu'il les trouverait sans intérêt), il me sembla soudain que mon humble vie et les royaumes du vrai n'étaient pas aussi séparés que j'avais cru, qu'ils coïncidaient même sur certains points, et de confiance et de joie je pleurai sur les pages de l'écrivain comme dans les bras d'un père retrouvé.¹⁶⁷

¹⁶⁷ PCf. ROUST, Marcel. 2016. p.86. ("...de modo que, se acaso me sucedia encontrar em um livro seu alguma ideia que já me ocorrera, meu coração se dilatava, como se um Deus, em sua bondade, ma houvesse devolvido, declarando-a legítima e bela. Acontecia às vezes que uma página sua dizia as mesmas coisas que eu costumava escrever de noite a minha avó e a minha mãe, quando não podia dormir, de sorte que aquela página de Bergotte parecia uma coleção de epígrafes para serem colocadas no alto de minhas cartas. Mesmo mais tarde, quando comecei a compor um livro, certas frases cuja qualidade não me decidiu a continuar, vim a encontrar-lhes o equivalente em Bergotte. Mas só então, quando as lia em sua obra, é que podia saboreá-las: quando era eu quem as compunha, preocupado em que refletissem exatamente o que percebia em meu pensamento, temendo não "fazer parecido", sobrava-me tempo para indagar comigo se acaso seria agradável o que estava escrevendo. Mas, na realidade, só o que eu verdadeiramente amava era essa espécie de frases e ideias. Meus esforços inquietos e insatisfeitos já eram um sinal de amor, de amor sem prazer, mas profundo. Assim, quando encontrava de súbito tais frases em uma obra alheia, quer dizer, sem mais escrúpulos nem severidade, sem ter de atormentar-me, entregava-me enfim com delícia ao gosto que tinha por elas, como um cozinheiro que, no dia em que não tem de cozinhar, acha tempo afinal de ser glutão. Um dia, encontrando em um livro de Bergotte, a propósito de uma velha criada, um gracejo que a magnífica e solene linguagem do escritor ainda tornava mais irônico, mas que era o mesmo que eu muitas vezes fizera a minha avó, falando de Françoise, e de outra vez em que vi que ele não julgava

A idolatria do herói por Bergotte faz dos livros do personagem-escritor uma espécie de oráculo em que ele pode verificar a legitimidade e a beleza de suas ideias e escritos. Se o jovem Marcel encontrava nos livros de seu ídolo algumas ideias parecidas com o que ele escrevia em suas cartas para a avó e para a mãe, estava diante de verdadeiras epígrafes que poderiam ser anexadas às suas cartas, dotando-as, como veremos, de divina e paternal autoridade. Assim como Proust, em seus primeiros escritos, escreve tendo Anatole France como uma referência, o personagem-narrador atesta nas frases em que duvidou da qualidade muita proximidade com aquelas que foram escritas pelo seu escritor favorito: "mesmo mais tarde, quando comecei a compor um livro, certas frases cuja qualidade não me decidiu a continuar, vim a encontrar-lhes o equivalente em Bergotte."

Nessa passagem, a bifurcação no esteio das relações que são sustentadas pelo personagem-escritor fica evidente. Ao afirmar que só "quando as lia em sua obra, é que podia saboreá-las", Marcel se orienta pela mesma escala de valor que Proust no artigo sobre Flaubert. A qualidade das frases de Bergotte estavam nas obras de Bergotte, da mesma forma que a riqueza da escrita de Flaubert se encontrava nas obras de Flaubert. Quando outros escritores escreviam imitando o estilo de Flaubert, fazendo um pastiche involuntário, não havia particularidade e beleza em seus procedimentos. Eles não eram seus, mas de Flaubert ou de Bergotte. O narrador está consciente disso ao afirmar que, "quando era eu quem as compunha, preocupado em que refletissem exatamente o que percebia em meu pensamento, temendo não "fazer parecido", portanto, temendo não fazer um pastiche, "sobrava-me tempo para indagar comigo se acaso seria agradável o que estava escrevendo." Portanto, nas relações que estávamos sustentando, a reflexão sobre o estilo de Flaubert é uma espécie de liga que, ao mesmo tempo, une e separa Proust a Anatole France neste ponto que identificamos como Bergotte.

Na sequência, o efeito caleidoscópico da relação entre Bergotte e o narrador fica ainda mais evidente. Ao relatar ter encontrado em um livro de Bergotte sobre uma velha criada, um gracejo que a linguagem do escritor tornava ainda mais irônico, o narrador admite que "era o mesmo que eu muitas vezes fizera a minha avó, falando de Françoise", e também "uma

indigna de figurar em um desses espelhos da verdade que eram seus livros, uma observação análoga à que eu tinha feito sobre nosso amigo Sr. Legrandin (observações sobre Françoise e o sr. Legrandin que eram por certo daquelas que eu mais deliberadamente teria sacrificado a Bergotte, convencido de que ele as acharia insignificantes), pareceu-me de súbito que minha humilde vida e os remos da verdade não estavam tão separados como supusera, que chegavam até a coincidir em certos pontos, e chorei de alegria e confiança sobre as páginas do escritor, como nos braços de um pai reencontrado." Cf. PROUST, Marcel. 2006. Tradução de Mário Quintana. p.131-132.)

observação análoga à que eu tinha feito sobre nosso amigo Sr. Legrandin". Este efeito duplica a dimensão do romance, já que, ao refletir sobre si mesmo, o narrador instaura uma duplicidade que consiste numa espécie de literatura ao quadrado: uma narrativa que reflete sobre a narrativa.

Assim, Proust eleva a autorreferência ao limite do dizível, ao realizar um procedimento que mesmo o narrador considerava, antes de encontrá-los em Bergotte, indignos: figurar em seus livros "um desses espelhos da verdade". Como consequência disto, as fronteiras entre a arte e a vida aparentam romper, como sugere o próprio narrador ao afirmar que "pareceu-me de súbito que minha humilde vida e os remos da verdade não estavam tão separados como supusera, que chegavam até a coincidir em certos pontos". Assim, depois que o próprio narrador sugere, sob o estatuto da verdade, pontos de interseção entre a arte e a vida, ele declara chorar de "alegria e confiança sobre as páginas do escritor, como nos braços de um pai reencontrado."

Entretanto, apesar da sugestão de Bloch e Swann, dois judeus, esse retorno aos braços do pai não foi eterno. O narrador, que imaginava Bergotte *comme un vieillard faible et déçu qui avait perdu des enfants et ne s'était jamais consolé* (como um velho fraco e desiludido que perdera seus filhos e nunca mais se consolara), ao conhecê-lo pessoalmente na casa de Swann, teria outra impressão do escritor. Dessa forma, o herói da *Recherche* não mudaria apenas em relação ao homem escritor que tomaria conhecimento, mas aprenderia com a morte do homem escritor a verdade do estilo que faria ele próprio, o personagem-narrador, nascer outro escritor; um outro de Bergotte e um outro de si mesmo.

Diante desta exposição, não poderíamos deixar de retornar à belíssima metáfora do episódio da morte de Bergotte, à balança celestial em que o personagem escritor via "num prato a sua própria vida, no outro o panozinho de muro tão bem pintado de amarelo". Esta metáfora serve tanto como um emblema dessa evolução da escrita de Proust, tanto quanto um ponto fundamental para desvendar o ideário estético da obra em si mesma, ou seja, a importante descoberta do personagem-narrador Marcel através dos caminhos até se descobrir um escritor no final do romance. Como observamos, ao sobrevoar o trajeto da escrita proustiana, o emblema da evolução da escrita consiste no fato de que, assim como Bergotte, Marcel apreende o árduo trabalho do estilo, em revestir sua linguagem suficientemente para não copiar a realidade, não fazendo de sua obra mero espelho da vida, mas entidade criadora, na medida em que, ao traduzir a matéria da vida, faz com que ela transcenda ao *status* de obra de arte.

Ademais, tal como o personagem-escritor de seu romance, Proust também apreende o estilo antes de morrer, já que os três últimos volumes de *Em busca do tempo perdido* não são plenamente acabados. Com sua morte em novembro de 1922, as provas de *La prisonnière* não chegaram a ser corrigidas, *Albertine disparue* estava sendo datilografado e *Temps retrouvé*

ainda era um manuscrito. Ao eternizar-se como uma catedral inacabada, o romance de Proust revela-se um análogo de sua poética, da vida em cuja incompletude reside sua essência intrínseca. É importante destacar que Proust concentrou no romance derradeiro toda a sua teoria estética e vários de seus ensaios, como *Contre Sainte-Beuve*, os pastiches, os estudos para as traduções de Ruskin, entre outros que não abordamos neste trabalho. Dessa forma, não nos parece muito profícuo utilizar seu inventário textual como parâmetro para testar sua criação, sob o risco de anacronismos desinteressantes e um iminente sequestro da autonomia do que pertence ao domínio do estético. Seu legado, ou como ele mesmo diz, as ruínas que colecionou, pode ser revisitado sem que com isso se danifique a última construção que foi erguida sobre eles.

Nesse sentido, a revisão que a passagem das torradas em *Contre Sainte-Beuve* sofre com a passagem da *Madeleine* e suas correspondências parece evidente na *Recherche*. Não apenas pela *madeleine*, ou pelo episódio da morte de Bergotte, mas também por alguns trechos do último volume, em que o narrador confessa a possibilidade de todo esse material literário ser a sua vida pregressa. Considerar a possível revisão não significa abrir a obra plenamente à hegemonia biográfica, mas reconhecer que entre a arte e a vida há interseções que nos afirmam persistir o signo em contínuo desvelamento.

Por fim, resta-nos apenas uma impressão, que por vezes pode ser melhor que conclusões cartesianas, já que a *Busca* nos demonstra que elas nos possibilitam conexões inesperadas, como entre um piso desigual e Veneza, um guardanapo e Balbec, um bolinho corriqueiro e o quadro de um célebre pintor holandês. Esta impressão evoca-nos uma verdade de outra ordem: ao tutelar, através do estilo, a tensão entre a arte e a vida, Proust não se contradiz, mas reconhece a liberdade criativa no inacabamento, liberdade também do leitor, que poderá visitar sua catedral inacabada explorando os espaços, tanto para recriá-la, quanto para sonhar o sonho de seu idealizador. Ao dizer algo mais sobre o romance ao qual Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust sacrificou tudo, ninguém poderá trazê-lo de volta à vida em sua totalidade, mas ao lançar-se a este vitorioso fracasso a partir de sua própria experiência, ninguém poderá dizer que ali não há também a alma do artista. “Morto para sempre? Quem o poderá dizer?”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A concepção proustiana de estilo tem grande proximidade com a perspectiva de teóricos como Iuri Tynianov, Victor Chklóvski e Roman Jakobson, como atesta Todorov na apresentação de *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*.¹⁶⁸ Essa concepção é a própria afirmação do texto literário, ou da dimensão textual e formal da Literatura, em aparente contraste com seu aspecto psicológico e sociológico que uma análise de foco temático ou no conteúdo dos textos poderia em princípio afirmar. Por essa razão, embora tenhamos apresentado três caminhos distintos para a compreensão do estilo através de três nomes que são verdadeiros expoentes desse tipo de estudo, a saber: Leo Sptizer, Erich Auerbach e o próprio Roman Jakobson, efetuamos uma escolha pelos russos. Além das razões evidentes, julgamos que seja justamente no empenho explícito de Marcel Proust em colocar a obra literária no centro das preocupações, destacando a sua textualidade – o que os formalistas denominaram *literariedade* –, que subjaz uma motivação de ordem formal e expositiva que, por sua vez, revela alguma parcialidade nossa diante da questão.

Da mesma forma que o objeto literário não se determina objetivamente, não podemos afirmar, ainda mais depois dessa exposição, que ele se determina absolutamente de modo subjetivo. Assim, nossa opção pelos formalistas complementa a exposição realizada na primeira parte sobre os pressupostos retóricos do estilo. Ao destacar o aspecto textual do estilo, Proust refuta, em certa medida, a tese romântica de que a criação literária é produto de uma experiência individual e *original*. Como vimos, a noção moderna de autoria não apenas contribui para o fenômeno de *desretoricização da cultura*, mas inaugura a transformação da categoria estilo. Esta, quando sob o estatuto da Retórica, estava fundamentada em uma capacidade de emulação, de arranjo de determinado conjunto de textos e procedimentos textuais, como observamos no primeiro capítulo. Grosso modo, para os antigos, a mera diferença pela diferença não significava evolução artística.

Esta questão aparece de forma problemática com o jovem Proust, mais especificamente no mencionado ensaio *Contre l'obscurité*. Nos parágrafos iniciais deste ensaio¹⁶⁹, Proust finalmente expõe o *l'erreur d'esthétique* (erro de estética) – importante sublinhar esta expressão – com que acusa os poetas simbolistas. Os jovens poetas, ao se recusarem a adequar seu gênio, o que os impele à originalidade, às leis gerais da arte, e ao gênio permanente da língua, acabariam por gerar uma dupla obscuridade. Essa dupla obscuridade seria formada por dois aspectos: de um lado, uma obscuridade de ideias e imagens; de outro, uma obscuridade gramatical.

¹⁶⁸ Cf. TODOROV, Tzvetan. 2013. p.20.

¹⁶⁹ Cf. PROUST, Marcel. 1896. p.116.

Os poetas simbolistas, de acordo com a hipótese de interlocução, afirmariam que sua obscuridade é a mesma de Racine e Victor Hugo, certa novidade no uso da linguagem e que esta evolução da língua é concomitante à evolução do pensamento, como se fosse próprio das inovações no campo das artes sempre serem recebidas com hostilidade. Em resposta, Proust afirma, municiado de agudas ironias, que o problema é a incoerência no uso da palavra *obscuridade*. Esta, por sua vez, seria algo novo na Literatura e que é uma atitude prepotente acreditar que se está conduzindo o progresso das artes, a ponto do valor das obras que compõem o cânone serem subitamente invertidos, como se o mundo mudasse repentinamente através da vontade de um pequeno grupo.

É interessante perceber como esta discussão se insere na teoria literária engendrada pelos formalistas russos. Embora eles considerassem a linguagem literária como um conjunto de desvios da norma, para que tais desvios fossem percebidos, eles deveriam ocorrer quebrando o padrão de normalidade. Isto significa que a linguagem literária ocorre em inter-relação com a linguagem comum, ou, se nos recordarmos do que diz Marcel ao discorrer sobre o estilo de Bergotte, de seu uso de expressões raras e, ao mesmo tempo, muito simples e conhecidas. Não se trata de um uso exclusivo da função poética, mas da relação desta função com as demais, já que é o momento em que elas ocorrem que as dotam de efeito artístico, como uma espécie de sublime.

Além disso, notamos a intersecção entre estilo e poesia, tanto pelo sentido amplo que Proust dá ao termo poeta no ensaio, quanto pela descrição do fenômeno estilístico de Bergotte na *Recherche*. Os próprios formalistas, em sua concepção de Literatura, elevam o conceito de poesia como correspondente máximo dos fenômenos literários, expandindo para o tratamento da prosa, técnicas utilizadas na análise da poesia.¹⁷⁰ Além disso, assim como Proust, os referidos teóricos também consideravam na expressão mais madura de sua teoria, sobre a evolução literária, que a mudança nesta série, para utilizarmos os seus próprios conceitos, era lenta e não estava a cargo de um único artista.

É importante destacarmos a investida formalista contra os simbolistas. Esse grupo de poetas legou à crítica uma perspectiva quase mística em que a associação entre arte e mistério favorecia que o artista expressasse essa obscuridade – que, para Proust, é uma dupla obscuridade – de dizer o indizível. Os formalistas, entretanto, combatiam essas ideias, ressaltando o aspecto linguístico dos textos literários com a intenção de fomentar uma teoria da literatura em oposição a uma pseudoreligião, uma seita literária. Este é um ponto de

¹⁷⁰ EAGLETON, Terry. 2006. p.9

convergência evidente entre a concepção de estilo de Marcel Proust e os formalistas, em oposição franca aos simbolistas.

Ao contemplar a variação da norma, o autor da *Recherche* caminha ao lado dos formalistas, ou de sua expressão mais madura, com relação às funções da linguagem proposta por Jakobson. Entretanto, ao intentar tutelar a tensão entre a arte e a vida através do estilo, Proust vai além do legado formalista que se concentrava no material textual e buscava erigir uma ciência literária. Vale ressaltar que a *Recherche* é um romance, apesar de todas as contradições do gênero que observamos. De todo modo, já nos ensaios da juventude, a dimensão psicológica e subjetiva do estilo se mostra presente no ideário proustiano.

Em *Contre l'obscurité*, segundo Proust, os jovens poetas se comparariam aos filósofos Spinoza, Kant e Hegel, *aussi obscurs qu'ils sont profonds* (tão obscuros quanto profundos).¹⁷¹ Afirmariam que foi a obscuridade que garantiu a longevidade de seus sistemas e que a poesia simbolista seria equivalente, já que não mero devaneio, mas um sistema. Esta afirmação é a *mea culpa* que faltava para que o crítico os acusasse de confundir poesia e teoria, pois a verdade da razão seria diferente de uma verdade das artes, já que só o sentimento poderia conduzir o poeta ao *coeur du monde* (coração do mundo).¹⁷²

A visão proustiana se afasta da perspectiva formalista ao afirmar que a verdade das artes, logo da literatura, não correspondia a um produto lógico, racional e sistemático. Não obstante este afastamento, é importante destacar que ele ocorre à medida que Proust se consolida como um memorialista, o que não enaltece, necessariamente, uma visão *individualista-subjetivista* do estilo. A dimensão subjetiva perpassa sim, como demonstramos no último capítulo, uma esfera individual, mas relaciona-se a um indivíduo que pode acessar a vida coletiva do espírito, ou seja, um determinado conjunto de textos que constituem a herança cultural de uma sociedade.

O meio de acesso ao coração do mundo, a esse passado das artes, não é provido pela inteligência. Esta conexão depende de dois fatores: do acaso e da cultura. O acaso aqui é o mesmo tipo de acaso que reconhecemos no episódio da *Madeleine* e da morte de Bergotte, um acaso que está associado à união entre preparo e oportunidade. Por sua vez, este acaso é totalmente dependente de uma cultura do espírito, do hábito de frequentar as artes e permitir que estes objetos em que os artistas guardaram sua alma, como no mito das crenças celtas mencionados no primeiro volume, falem conosco.

Esta forma poética alude à união do hábito de leitura e escrita, algo que os antigos já nos ensinavam. O pastiche, como exercício de escrita, seria um procedimento necessário para

¹⁷¹ Cf. PROUST, Marcel. 1896. Op. cit. p.70.

¹⁷² Idem.

realizar a tradução desse material do passado para uma linguagem do presente, evitando uma repetição involuntária de uma escrita que ainda não se tornou consciente de si e, por conseguinte, favorecendo uma diferença realmente significativa. Desse modo, o ato de criação artística não tem uma dimensão subjetivista e autocrática do indivíduo, ao menos não em matéria de substância, mas constitui uma espécie de bricolagem, de um novo arranjo desse material textual que pertence ao passado, mas que, através dessa elaboração, se apresenta com aspectos do passado que não teriam sido iluminados até então.

O elemento de diferença e de particularidade é evidente na passagem da camponesa que serve café com leite no trem, em que Proust tece a analogia com os belos livros e de como os críticos se valem do passado das artes para atribuir valor a um livro novo. O próprio Proust recomenda nossa visita a este museu das artes, entretanto também sugere – concernente à *Busca* e ao ato da leitura – uma postura ativa em relação a estes monumentos do passado. Retornando à oposição entre inteligência e emoção, o autor nos recomenda uma abertura sentimental em vez de uma invectiva racional.

Em um primeiro momento, não seria através do esforço da inteligência e da elaboração lógica de um sentido que libertaríamos essa alma – essa essência do objeto – que o artista aprisionou ali. Filosoficamente, o autor da *Recherche* está aludindo à pré-reflexão, ou seja, à sensação do passado, já que o passado em si não pode ser reencontrado. A atividade da elaboração do sentido através da inteligência será posterior. Como a inteligência atua com base em preconceitos, em conceitos pré-estabelecidos, seu exercício neste primeiro estágio tende mais à repetição que à diferença, por isso corre o risco de fazer um pastiche involuntário pela vida toda quem não o realiza voluntariamente.

Além disso, como vetor da memória voluntária, a inteligência impede o acaso, na medida em que antecipa o evento. Se nos lembrarmos das páginas anteriores ao episódio da *Madeleine*, em que o narrador afirma que não podemos reencontrar o passado pela nossa própria vontade, mas que devemos nos abrir ao acaso e que só dele depende que nós o encontremos antes de morrer – ou que não o encontremos nunca – é evidente que a relação com os objetos que contêm o passado, ou melhor, com as obras de arte e demais monumentos da cultura, demanda uma outra experiência de tempo.

A ideia emblemática de uma busca pelo tempo perdido que será reencontrado no final da narrativa está intimamente relacionada à concepção proustiana de estilo. Como a noção de um método em Proust pressupõe uma outra relação com a verdade, aludindo a um não-método que nos possibilita chegar ao destino almejado através dos desvios do caminho, a própria *bildung* da escrita proustiana é um testemunho dessa experiência do tempo. Foi por esta razão

que elencamos, no último capítulo, alguns pontos de intersecção entre a trajetória de Marcel Proust e do personagem narrador Marcel até ambos se tornarem escritores. O tempo cronológico, histórico, se funde ao não-tempo da arte, um tempo poético e, como veremos, intimamente *sub-histórico*.

Para compreendermos essa elaboração, é importante reiterar que o caráter de inacabamento do estilo se torna historicamente constituinte da cathedral proustiana quando, em 1922, apesar de intenso esforço que comprometeu a sua saúde frágil, o escritor morre sem terminar de revisar toda a sua obra. Entretanto, o inacabamento já constitui importante traço estético do estilo proustiano quando levamos em consideração o aspecto de representação da realidade.

Ao ser tomada como inapreensível, Proust valoriza o estilo impressionista na pintura de Elstir, um pintor com características muito semelhantes às de Manet. De modo resumido, podemos dizer que a pintura impressionista se contrapõe àquela que buscava representar a realidade de forma "realista". Não há, por exemplo, como nas pinturas das paisagens de Elstir, uma contraposição exata entre a terra e o mar. Tudo está um pouco embaçado e, nesse efeito de indeterminação das fronteiras entre os limites dos objetos, reside um elemento de sonho, em que o sujeito em um estado intermitente entre sono e vigília não se reconhece totalmente, não sabe muito bem em que quarto repousa. A melhor forma de representar a realidade seria, como mencionamos na passagem da morte de Bergotte, saturar a realidade dela mesma, alterá-la com os artifícios do estilo.

É importante destacarmos que, tal como o personagem escritor Bergotte, o personagem pintor Elstir tem relevante papel na formação artística do protagonista Marcel. Assim aproveitaremos esta menção à pintura para tecer um breve suplemento a nossa abordagem do episódio da morte de Bergotte.

Uma cena que nos sugere esta aproximação entre sonho e realidade é a de um dos encontros do herói com o pintor em seu ateliê, uma espécie de laboratório de criação do mundo. Enquanto conversava com o artista, Marcel relembra o conselho do senhor Legrandin, um homem rico e demagogo. O conselho era de que o herói não fosse à Bretanha, "*parce que c'était malsain pour un esprit déjà porté au rêve*" (porque era insalubre para um espírito já inclinado ao sonho). Em resposta, o pintor diz:

Mais non, me répondit-il, quand un esprit est porté au rêve, il ne faut pas l'en tenir écarté, le lui rationner. Tant que vous détournerez votre esprit de ses rêves, il ne les connaîtra pas ; vous serez le jouet de mille apparences parce que vous n'en aurez pas

compris la nature. Si un peu de rêve est dangereux, ce qui en guérit, ce n'est pas moins de rêve, mais plus de rêve, mais tout le rêve.¹⁷³

Não será dispendioso reforçarmos que o referido personagem desempenha um papel muito importante para Marcel, que tem em Elstir um dos pontos catalizadores para a compreensão do estilo e do que entende por obra de arte. Neste sentido, retornando à questão do inacabamento, mas agora atribuindo este traço à pintura do personagem, em matéria de efeito esta característica transfere para aquele que observa suas telas a potencialidade de se inserir, de ser co-autor e não apenas estar em uma posição de passividade em relação à imagem. Transpondo esta relação para o sistema literário, como o processo de *desretoricização da cultura* é incompleto, esse traço oferece uma via de inserção do leitor e contempla, portanto, a dimensão subjetiva do estilo para além da poética, da figura do autor, mas alude ao ato da recepção (leitura) como continuação da escrita, reforçando sua coletividade em detrimento de sua individualidade.

No estilo de Elstir, rompem-se as fronteiras entre sujeito e objeto. Da mesma forma, as pretensas fronteiras são derrubadas já no início do romance de Proust; quando nos recordamos das cenas iniciais somos transferidos para um quarto, que não se configura totalmente, podendo ser um quarto em Combray, em Paris ou onde quer que estejamos lendo, estando o próprio narrador no limiar entre sono e vigília e não definindo a si mesmo¹⁷⁴. A instabilidade com que o personagem-narrador se relaciona com a realidade sempre contingente poderia colocar em cheque a fama de Marcel Proust como um escritor realista. Em clara oposição a um Gustave Flaubert – em que as descrições, segundo Proust, são desprovidas de belas metáforas e também, "muito secas", como afirma Bergotte ao caminhar pelas galerias em direção ao Vermeer – o autor da *Recherche* assume para si mesmo a realidade como inapreensível. Por esta razão não é menos realista, muito pelo contrário, é realista por se basear em um princípio que não empobrece e menospreza a realidade.¹⁷⁵

É evidente que a estonteante visão em paralaxe do narrador proustiano nos oferta um problema filosófico de peso: a relação entre imaginação e realidade. Embora ela destaque

¹⁷³ PROUST, Marcel. 2016. p.662. ("Qual! Quando um espírito é inclinado ao sonho, não o devemos manter afastado deste, não o devemos racionar. Enquanto o senhor desviar seu espírito de seus sonhos, ele não os conhecerá, e será o senhor juguete de mil aparências, porque não compreendeu a sua natureza. Se um pouco de sonho é perigoso, não é menos sonho que há de curá-lo, e sim mais sonho, todo sonho." Cf. PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução de Mário Quintana. 2006. p. 496.)

¹⁷⁴ Sobre esse aspecto do estado de consciência do narrador, sugerimos o ensaio de Jeanne-Marie Gagnebin "Entre sonho e vigília: quem sou eu?". Cf. PROUST, Marcel. 2006. p. 541.

¹⁷⁵ Sobre a noção de realismo proustiano, no ensaio "Realidade e Realismo (Via Marcel Proust)" de Antônio Candido, o nosso saudoso crítico discorre sobre essa saturação da realidade através do trabalho do estilo como forma de ser verdadeiramente realista. Cf. CANDIDO, Antonio. 1993.

importante indício para o vínculo entre estilo e memória, que nós aludimos tanto ao apontar a relação intertextual da referida concepção de estilo quanto na relação estabelecida entre os procedimentos e a percepção e representação da realidade, tratar sobre este aspecto nestas considerações finais nos submeteria à realização de uma outra dissertação. De todo modo, como relevante hipótese de estudos futuros, será válido tecer alguns comentários sobre ela.

Em *Contre l'obscurité*, para sustentar o que Proust denomina de acesso ao "coração do mundo", ele afirma que a peça de Shakespeare, *Macbeth*, é uma filosofia sem ser filosofia, pois nos fornece uma verdade não sistemática, uma verdade dos instintos. No ensaio em questão, a obra do poeta inglês seria uma amostra da boa obscuridade, densa e profunda, pois não estaria encerrada na obscuridade gramatical, numa incomunicabilidade, cápsula protetora de uma exatidão sistemática. Isto se justifica pelo fato do filósofo se dirigir às nossas faculdades lógicas, enquanto o poeta não; a filosofia está para uma verdade científica e carece de certa pureza dos signos, enquanto na literatura, como nos ensina Bergotte, devemos acrescentar mais tinta. Nesse ponto reside uma importante diferença entre a visão de Proust e dos poetas simbolistas, enquanto estes acreditavam que o fazer poético estaria vinculado à significação, aquele professava uma poética da evocação.

Nós tratamos sobre esta diferença entre significação e evocação no último capítulo, inclusive referenciando Anatole France e as interseções entre este, Proust e Bergotte. Ainda assim, há um aspecto relevante sobre a dimensão subjetiva do estilo que representou elemento de tensão entre experiência individual e coletiva, e que pode aparentar uma contradição interna na concepção de estilo do autor da *Recherche*. A evocação é claramente uma alusão à memória, mas a diferenciação entre verdade da razão e verdade estética, proveniente dos instintos e que nos fala diretamente sem ser sistemática, parece postular que o empreendimento de criação é oriundo de natureza emotiva e individual.

Por esta razão, é importante informar que a diferença entre competência da razão e dos sentimentos é um tópico nos escritos de Proust e está presente nesse ensaio, em *Contre Sainte-Beuve* e em vários outros que, por sua vez, foram incorporados no romance. Além disso, a proposta de que a arte provém dos instintos e da relação desta com a memória, é algo que encontra grande fundamentação na teoria freudiana, reforçando a dimensão coletiva dos instintos como fonte do que o escritor chama de coração do mundo.

Freud define as duas forças que organizam a mente em sua totalidade como princípio do prazer e princípio de realidade. Enquanto a primeira pode ser definida, grosso modo, como a realização imediata do desejo, a segunda é uma suspensão momentânea do desejo visando uma gratificação *a posteriori*. A fantasia, como a atividade ficcional por excelência, a atividade

criadora, estaria submetida ao princípio do prazer, enquanto a razão ao princípio de realidade. Entretanto, apesar de estar submetida ao princípio do prazer, a elaboração da fantasia cumpre uma função muito importante na estrutura mental total, pois ela:

...liga as mais profundas camadas do inconsciente aos mais elevados produtos da consciência (arte), o sonho com a realidade; preserva os arquétipos do gênero, as perpétuas, mas reprimidas ideias de memória coletiva e individual, as imagens tabus da liberdade.¹⁷⁶

Por conseguinte, ao ressaltar que o acesso ao passado não deve ser através da memória voluntária, Proust está aludindo à relação entre a atividade criativa – domínio do que, na teoria freudiana, corresponde ao da fantasia – e o princípio do prazer. Do mesmo modo, quando ele explica que antes de identificar os elementos que compunham o estilo de Flaubert, foi necessário se entregar ao pastiche, ele também está ressaltando que é necessário sentir antes de se render aos esforços da inteligência, império do princípio de realidade.

De modo extremamente resumido, importa-nos explicar que, de acordo com a teoria freudiana, uma parte do passado sub-histórico da mente antes de sua cisão em princípio da realidade e do prazer, fica preservada no inconsciente. A arte seria a expressão dessa memória que fracassou e se comunicaria diretamente com um estágio mais profundo da consciência, o subconsciente. O produto da inteligência só falaria a linguagem do estágio consciente, governado pelo princípio da realidade. Ao enfatizar a importância das sensações, desse momento que chamamos de *pré-reflexivo* que está brilhantemente figurado no episódio da *Madeleine* e da morte de Bergotte, que precisa ver o detalhe do quadro para compreender a verdade do estilo, o autor da *Recherche* está nos convidando a um retorno à dimensão estética.

O vínculo entre inconsciente e *ego* do prazer, ou seja, com um passado *sub-histórico* que antecede o indivíduo, é um argumento contrário à atribuição da dimensão subjetiva do estilo à jurisdição individual. Por conseguinte, isto reforça a hipótese de que mesmo com a ascensão do indivíduo após a desretoricização da cultura, a sua consequente subjetivação não seria menos coletiva. Provavelmente, a dimensão subjetiva do estilo não será considerada coletiva em face do modelo de sociedade em que vivemos atualmente, repressora, em que o sentido necessita ser encasulado em signos estáveis. Nos parece que a impossibilidade de uma sociedade repressiva se torna uma questão paralela à concepção de estilo e teoria da arte levada a cabo por Marcel Proust.

¹⁷⁶ Cf. MARCUSE, Herbert. 1999. p.133.

Renegar a potência da imaginação e a sua própria condição de verdade – como o Sr. Legradin fez com Marcel, por exemplo – equivale a aniquilar a essência da arte. Não é que ela não possa ser, com o perdão da palavra, *útil* à sociedade, mas é que ela pode não atender especificamente a este modelo de sociedade, controlada por uma noção de produtividade que, como explana o filósofo Herbert Marcuse:

...designa o grau de domínio e transformação da natureza, a progressiva substituição de um meio natural incontrolado por um meio tecnológico controlado. Contudo, quanto mais a divisão do trabalho foi engrenada para a utilidade pelo sistema produtivo estabelecido, em vez de o ser para os indivíduos por outras palavras, quanto mais a necessidade social se desviava da necessidade individual tanto mais a produtividade se inclinava a contradizer o princípio de prazer e a converter-se num fim em si mesma.¹⁷⁷

A despeito dessa lógica, a arte, principalmente aquela que realiza o trabalho do estilo, que se atem à forma, torna-se, por vários motivos, um poderoso inimigo dessa realidade. Ao libertar a memória inconsciente à realidade, impele-se um movimento em direção à luta por menos repressão, o que acarretaria em uma alteração na dinâmica de controle dos instintos, tão necessária à manutenção do princípio do desempenho e, conseqüentemente, a esta noção de produtividade. O trabalho, atividade extremamente importante para a vida humana, não mais se configuraria como trabalho alienante, e sim como um chamado do espírito; como vocação, as faculdades humanas seriam melhor aproveitadas e desenvolvidas. Da mesma forma que Elstir aconselha Marcel – “enquanto o senhor desviar seu espírito de seus sonhos, ele não os conhecerá, e será o senhor joguete de mil aparências, porque não compreendeu a sua natureza” – , ouvir os chamados dos recônditos da nossa consciência é despertar para uma nova experiência de ser que, segundo Marcuse, “transformaria integralmente a existência humana”¹⁷⁸.

Para além desse evidente aspecto político/ideológico que nos sugere a discussão sobre estilo e representação da realidade, sem falar em uma evidente aproximação com a perspectiva de Erich Auerbach, é importante rememorarmos passagem já mencionada sobre a interrupção da leitura do narrador de "um autor inteiramente novo para mim", a saber, Bergotte, por Swann. As conseqüências dessa interrupção e do comentário do esteta foram a reflexão sobre o estilo, sugerindo um fundo muito diverso, "à entrada de uma catedral gótica, que se destacasse desde então a imagem de uma das mulheres com as quais eu sonhava".

¹⁷⁷ Cf. MARCUSE, Herbert. p. 143.

¹⁷⁸ Cf. MARCUSE, Herbert. p. 145.

Ora, uma das musas de Elstir, Odette, ganha importância para Marcel por representar a sua via de contato com seu escritor preferido. Sabemos que no curso da narrativa ela será importante por vários aspectos, sobretudo por sua relação amorosa com Swann, que é uma espécie de paradigma da relação que o próprio Marcel terá com Albertine. Neste momento, gostaríamos de destacar como ela se torna *uma das mulheres dos sonhos* por representar uma via de acesso à literatura.

É importante considerarmos que o escritor que Marcel admirava quando jovem será para ele uma decepção. Mesmo assim, Bergotte tem imenso valor para que o narrador aprenda, através do seu escritor preferido da juventude, a verdade do estilo. Sua via de acesso a ele, Odette, uma das mulheres dos sonhos, será significada por Swann (aquele que não escreve obra alguma) através de uma frase da sonata de Vinteuil. Posteriormente, o próprio Marcel (que se tornará um escritor) fará uma nova "leitura" da sonata e sublimará sua amada Albertine ao estatuto supremo de obra de arte. Assim, podemos inferir que foi importante que ele se lançasse ao sonho para que chegasse ao seu destino: ser um artista.

Esta correspondência, que também pode ser objeto de análise mais detalhada em estudo futuro, sustenta a associação entre sonho e linguagem do inconsciente como paradigmas figurativos do estilo. Mais que isso, elas reforçam o nexos entre estilo e memória cultural, já que as referências às artes se complementam na *Recherche*. Além do exercício de interpretação da sonata e sua associação à memória involuntária, não poderíamos deixar de lembrar que, na passagem em que vai tecer comentários sobre o estilo de Bergotte, é através de "um trecho de música que nos arrebatará" e "que ainda não identificamos" que ele inicia sua análise. A música, como algo que sentimos e que não pode ser expresso por signos visuais, fala, portanto, diretamente ao inconsciente.

Diante desta exposição, tais hipóteses demonstram que a noção de estilo de Marcel Proust, apesar de ampla correspondência com a perspectiva de Jakobson e, conseqüentemente, com os formalistas russos, vão além da especificação da literatura como um sistema autônomo em si mesmo. A complementação entre as artes – literatura, pintura e música – sugere uma interrelação sistêmica que as unifica ao enfatizar seu traço estético. É importante destacar que, em um primeiro momento, Proust se vale da estética em seu sentido mais remoto, isto é, sensação. Na dinâmica do que se entende como criação, só em um momento posterior a estética se configura na forma que compreendemos como eminentemente moderna, associada ao pensamento.

A relação entre estilo e modo de representação e percepção da realidade, por sua vez, desloca a proximidade da compreensão proustiana com Jakobson para uma proximidade com a

visão de Erich Auerbach, ou seja, da associação entre estilo e ideologia. Os embates contra o biografismo, a proposta de uma reformulação da relação entre vida e obra e até a valorização da memória involuntária parecem configurar uma posição política na medida em que sugere uma sociedade não-repressiva. Estas hipóteses talvez possam ser mais desenvolvidas se contrapormos o modo de representação do tipo judeu por Marcel Proust e Anatole France, considerando a importância do caso Dreyfus para os dois escritores.

Julgamos, portanto, que tais possibilidades de estudos futuros são profícuos resultados de estudo sobre a obra literária. Por se tratar de um objeto que nunca se revela totalmente, em particular a obra de Proust, que, como vimos, tem o inacabamento como traço constituinte, pretender uma verdade que a encerra seria um equívoco. Mesmo assim, acreditamos ter dado elementos suficientes para ressaltar a atualidade da mobilização de conceitos retóricos para os Estudos Literários. Especificamente, o estilo mostrou ser uma categoria muito eficiente para a análise literária, em especial para a análise literária que intenta transpassar a perspectiva cartesiana, sustentada na relação sujeito-objeto. Ao estabelecermos uma relação com o objeto através do estilo, podemos nos colocar em trânsito e, assim acreditamos, no mesmo sentido em que se move a *Recherche*.

Partindo de sua perspectiva mais particular, isto é, o estilo como procedimento textual, até a sua dimensão mais subjetiva, a relação entre sujeito e linguagem, chegamos até seu aspecto mais universal, ou mais amplo, *macro*, que consideramos ser a relação entre estilo e representação da realidade. Esta relação, por sua vez, em sentido inverso, vai além dos Estudos Literários e através da demonstração da atualidade de conceitos oriundos da retórica fortalecem, se não comprovam, a falácia do fenômeno de desretoricização da cultura e incompatibilidade da retórica com o advento da modernidade. A possibilidade de uma retórica não prescritiva e compatível com a configuração subjetiva do indivíduo e da sociedade podem representar efetivo avanço, técnico e político, não apenas para os Estudos Literários, mas para a Linguística e a História, para as ciências sociais e humanas de modo geral. Por tais motivos, acreditamos ter cumprido com o nosso objetivo, não apenas de um trabalho acadêmico, mas de uma responsabilidade política, ao nos colocarmos como contribuintes, como *Oompa-loompas* de uma ciência que, não em oposição, mas diferentemente da objetividade daquelas tidas como ciências naturais, almejam uma efetiva liberdade. Talvez por isso sejam denominadas *humanas*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max; *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Dialética Negativa*. Tradução Marco Antonio Casanova; Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

- ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das “Flores do Mal” de Baudelaire*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- ARAÚJO, Nabil. *Estilística literária: Leo Spitzer e a transmutação hermenêutica da leitura filológica*. Matruga, Rio de Janeiro. v.20, n.32, Jan./Jun. 2013.
- ARISTÓTELES. Retórica. Tradução de Manuel Alexandre Junior. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed.; Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Brasiliense. 2004.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes Editores, 2006.
- BRUN, Bernard, *Les cent cahiers de Marcel Proust: Comment a-t-il rédigé son roman?*
Disponível em: < <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13947> > Acessado em Fevereiro de 2018.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antônio Piquete e Roberto Machado; 2. Ed; Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.
- DE MAN, Paul. *O ponto de vista da cegueira: ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea*. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes. 2006.
- FARIA, Ana Paula Celestino. *Retórica a Herênio*. São Paulo: Hedra, 2005.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GEHLEN, Arnold. *Imágenes de época: sociología y estética de la pintura moderna*. Barcelona: Península, 1994.

- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- GÓRGIAS, *Elogio de Helena*. In: SOFISTAS. *Testemunhos e fragmentos*. Tradução de Ana Alexandre Alves de Souza e Maria José Vaz Pinto. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 2005.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de Estética – Volume II*. Tradução de Marco Aurélio Werlle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2015.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Les mystère dans le lettres* In: *Revue Blanche*, 1896. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6573791h/f21.image.r=proust%20contre%201%27obscurit%C3%A9%20revue%20blanch%C3%A9.langPT>> Acessado em 13 jan, 2017.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. 8ª edição; Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. In: Proj. História, São Paulo, 10 (dez) 1993. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/prevph/article/viewFile/12101/8763>> Acessado em 15 mai. 2016.
- Oxford Latin Dictionary*. Londres: Oxord University Press, 1968.
- PLATÃO. *Fedro ou Da Beleza*. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores. 2000.
- PROUST, Marcel. *Contre l'obscurité*. In: *Revue Blanche*, 1896. Disponível em: <https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/proust_chroniques.pdf > Acessado em jan, 2017.
- _____. *No Caminho de Swann*. 3 Ed.; Tradução de Mário Quintana; São Paulo: Globo, 2006. (Em busca do tempo pedido, v.1).
- _____. *A prisioneira*. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Souza de Alencar; 13 ed.; São Paulo: Globo, 2011. (Em Busca do Tempo Perdido. v.5).
- _____. *Marcel Proust: notas sobre crítica e literatura*. Tradução de Haroldo Hamanzini. São Paulo; Iluminuras, 1988.
- _____. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 2016.
- _____. *À a recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1999.

_____. *À propos du "style" de Flaubert*. 1927. In: PROUST, Marcel. *Chroniques*. Disponível em: <https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/proust_chroniques.pdf> Acessado em Fevereiro de 2018.

_____. *Pastiches et melanges*. 1919. Disponível em: < https://www.ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/proust_pastiches_et_melanges.pdf> Acessado em Fevereiro de 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

_____. *Tempo e narrativa I*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Tempo e narrativa II*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Tempo e narrativa III*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RITTER, Joachim. *Paisagem. Sobre a função da estética na sociedade moderna*. In: BARTALINI, V. (org.) *Paisagem textos*. São Paulo: USP, 2003.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Julie ou La nouvelle Héloïse*. Disponível em: <https://www.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1301/130128_ROU.pdf> Acessado em 19 de Fevereiro de 2018.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à Estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminas, 1997.

SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise: ensaios sobre a "Crise da Poesia" como topos da modernidade*. Campinas: Unicamp, 2011.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Uma ideia moderna de Literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Unesp, 2013.

WILLEMART, Philippe. *Proust, poeta e psicanalista*. São Paulo: Ateliê editorial. 2000.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel: ensaios sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WORDSWORTH, William. *O olho imóvel pela força da harmonia*. Tradução de Alberto Marsicano e John Milton. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.