

PROUST REDESCOBERTO

Pedro Alegre (UFRJ)¹

Resumo: O olhar do narrador proustiano, longe de remeter a uma marca de estilo, ao se debruçar obsessivamente sobre os detalhes tanto dos objetos como das situações, sinaliza uma forma com a qual a escrita literária, especificamente na forma do romance, soube construir o testemunho das coisas perdidas. Em busca do tempo perdido é a obra na qual Proust empreendeu a mais ambiciosa tarefa: a de apropriar, numa obra impossível, uma determinada verdade – somente encontrada como verdade no tempo. Contudo, sua linguagem é constituída por uma forma que restitui em si mesma a natureza do tempo e da história. Nesse sentido, este trabalho gostaria de sugerir que o olhar do narrador proustiano pode ser pensado como aquele que se constrói sob a forma particular do fetiche. Como parte de uma pesquisa sobre a narrativa proustiana, trata-se de elaborar, inicialmente, as possibilidades abertas sobre o fetichismo como também um procedimento literário.

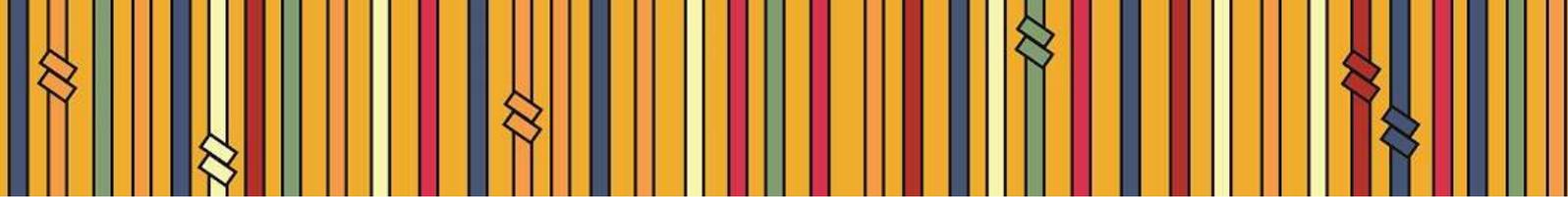
Palavras-chave: Marcel Proust; Fetichismo; Narrativa moderna.

Uma imagem (ou um objeto), ao nos dar a ver, sempre se apresenta dotada de um vazio. O que nos levaria a imaginar toda relação com uma imagem, diante de um sujeito, como algo inteiramente conflitual, como pensou Lacan (1995) a relação de objeto, pois que estamos a nos encontrar com algo desde sempre perdido². Existe, portanto, certa distância fundamental com relação à imagem que vemos, porque, nela, existe algo que falta e que a funda necessariamente como algo vacante, na mesma medida em que se apresenta concreta, real. A respeito disso, Georges Didi-Huberman (2010) acrescenta uma perspectiva importante, quando tratamos de uma imagem que vemos. Pois, segundo ele, nesse vazio que nos distancia da imagem, na medida em que a vemos, algo sempre retribui de volta – também nos olha. É dentro da dialética que contém essa relação objetual com as imagens (a imagem que vemos nos olha) que podemos pensar, como pensou Didi-Huberman, a “ineluctável modalidade do visível” (JOYCE, 1967, p. 41), de que fala Joyce, e configurar, assim, toda relação de objeto, como pretendeu Lacan, ao seguir os passos de Freud. É dentro dessa relação fundamental que se descortina para nós a trama quase mágica da narrativa proustiana. Somente nela, por ela, podemos atravessar os elementos que estruturam sua *Busca do tempo perdido*.

Algo bastante comentado, e ainda não totalmente resolvido, percorre as páginas de Proust, de maneira quase obsessiva, e faz delas todo o seu mistério. Trata-se

¹ Doutorando em Teoria Literária (UFRJ). Contato: pedroalegre@globocom.com.

² Lacan observa que, desde Freud, isto pauta toda a nossa relação objetual, com uma imagem ou uma coisa. “Existe aí uma distância fundamental, introduzida pelo elemento essencialmente conflitual incluído em toda busca do objeto”. Lacan, Jacques. A relação de objeto. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p. 13.



efetivamente da forma pela qual o narrador da *Recherche* apreende e se detém minuciosamente diante de certas imagens ou objetos que o assaltam. É um lugar-comum a respeito do seu estilo ondulante, composto por frases que se proliferam ou por descrições obstinadas de coisas ínfimas. É a atenção maníaca aos detalhes que, como numa espessura do olhar, mantém sua narrativa nesse mergulho enfeitiçado sobre o qual tanto se comenta e escreve.

Em *O caminho de Swan*, primeiro volume da série, é notável o procedimento do narrador, que se perde na descrição e fascínio das coisas mínimas ou de uma imagem, ao relatar sobre os dois caminhos que compõem sua lembrança e formação em Combray, o lado de Méséglise e o lado de Guermites. Foi no primeiro que ele presenciou – atônito – uma cena de uma relação homossexual entre duas mulheres, que iria se abater em sua interioridade profundamente e, mais tarde, em *Sodoma e Gomorra*, encontrar repercussão em outro episódio com Albertine. A sexualidade misturada a um sadismo proibido na relação das duas meninas o leva a descrever essa cena extensamente, do ponto de vista do *voyeur*. E o impacto sombrio dessa cena, cheia de “profanações rituais” e “reposos litúrgicos” (PROUST, 1987, p.160), leva-o a narrar durante páginas esse episódio que “devia desempenhar importante papel em minha vida” (PROUST, 1987, p. 157). No lado de Guermites, o narrador se detém na vegetação das margens do rio Vivonne, por onde fazia seus passeios. Sua atenção às plantas e flores, que percorre inúmeras páginas, chama a atenção do leitor pela minúcia e pelo espaço que ocupa. Essa passagem, como tantas, é reveladora. Não apenas porque, no curso do rio, era repleto de “ninfeias e suas grandes árvores, e tantas e tão belas tardes de verão”(PROUST, 1987, p. 169), mas, sobretudo, porque estava ali “o passado quase confundido com a terra” (PROUST, 1987, p. 165). O narrador apresenta-se como um botânico excêntrico e seu inventário vai ao infinito: “além, as flores, mais numerosas, eram mais pálidas, menos lisas, mais granulosas, mais crespas e dispostas ao acaso em meadas tão graciosas que se julgava estar vendo irem à deriva, como após o melancólico esfolhamento de uma festa galante, rosa de espumas em guirlandas desfeitas”(PROUST, 1987, p. 167). Outro momento acontece na descrição dos vitrais das igrejas de Combray, os quais “eram todos tão antigos que se via aqui e ali sua velhice argentada fulgar entre a poeira dos séculos e patentear, brilhante e gasta até o fio, a trama da sua suave tapeçaria” (PROUST, 1987, p. 63). Ao andar pelos lugares, o

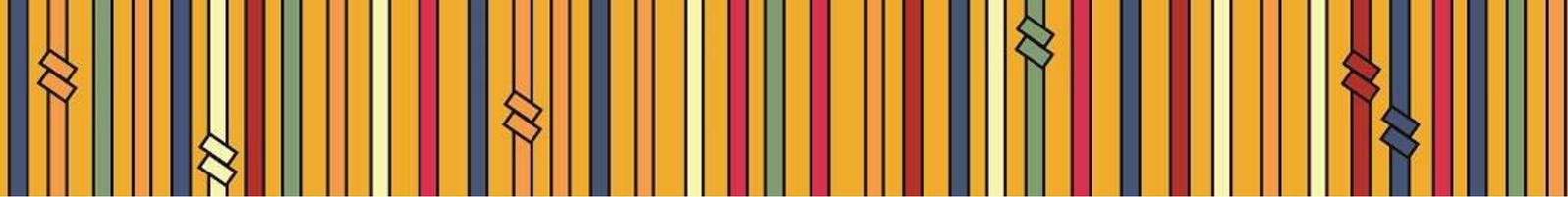
narrador parece sofrer de um encanto pelo que relata, e isso absorve sua narrativa na imagem da igreja:

E por causa dos quais eu avançava pela igreja, quando nos dirigíamos a nossos lugares, como um vale visitado pelas fadas, onde o campônio se maravilha de ver em um rochedo, em uma árvore, em um pântano o rastro impalpável de sua passagem sobrenatural; tudo aquilo fazia da igreja, para mim, alguma coisa de inteiramente diverso do resto da cidade: um edifício que ocupava, por assim dizer, um espaço de quatro dimensões – a quarta era a do Tempo – e impelia através dos séculos sua nave que, de abóboda em abóboda, de capela em capela parecia vencer e transpor não simplesmente alguns metros, mas épocas sucessivas de onde saía triunfante. (PROUST, 1987, p. 64)

Toda a *Recherche* é, do primeiro ao último volume, conduzida pelas penetrações extensas do narrador diante de objetos, pessoas ou palavras que faziam, “em *uma imagem*, essa beleza explodir e vir até mim” (PROUST, 2006, p. 97). O mesmo acontece quando o herói encontra, pela primeira vez, ainda em Combray, a condessa de Guermantes, cujo nome desde sempre o fascinou. Outro exemplo está no segundo volume, *À sombra das raparigas em flor*, quando o narrador se encontra na casa de Swan e, à sua espera, arrebatava-se, na medida em que se sente atraído, pelos objetos do interior da casa. “Eu imprimia com o olhar – enquanto esperava sozinho – sobre o tapete, as cadeiras, os aparadores, os biombos, os quadros, a ideia gravada em mim de que sra. Swan, ou o seu marido, ou Gilberte iriam entrar” (PROUST, 2006, p. 146). Era como se a vida daquela família para a qual se sentia impelido, pelo amor a Gilberte, estivesse “no lugar dos móveis, na espessura dos tapetes, na orientação das janelas” (PROUST, 2006, p. 147). Como se, na materialidade das coisas, estivessem guardadas outras, mais sutis e invisíveis³. Tudo conduz o olhar para as coisas pequenas, “especialmente seus fetiches” (PROUST, 2006, p. 145).

Na descrição das roupas de Odete, isso é ainda mais evidente e articula a dimensão da relação de objeto com a qual gostaríamos de dar prosseguimento à leitura da obra de Proust, na tese articulada neste anteprojeto. Na imagem de Odete, tudo o que a envolve é capturado pelo olhar do narrador – as “porcelanas de Saxe”, os “quimonos japoneses”, “as sedas claras e espumantes dos penhoares de Watteau”, sua “echarpe oriental azul e rosa”, “as linhas verticais das franjas e curvas de renda volante” etc; em suma, uma

³ “Pois não era a beleza intrínseca das coisas que tornava miraculoso para mim estar no gabinete de Swan, era a aderência a essas coisas – que poderiam ser as mais feias do mundo”. PROUST, M. op. cit., p. 112.

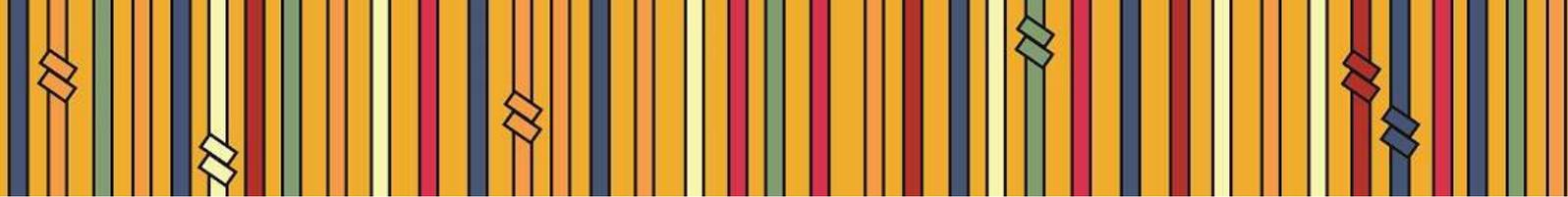


infinidade de detalhes que lhe dava “a aparência de uma coisa composta por díspares e diferentes peças sem individualidade que as unisse”(PROUST, 2006, p. 238), porque “já não estavam em moda, [e] era obliquamente atravessada por uma ampla faixa com calados de renda negra, que trazia à memória os volantes de antigamente” (PROUST, 2006, p. 238). O modo de vestir de Odete, que abolia certas regras do estilo numa mistura superposta de formas, compunha uma imagem, a partir de cada um desses objetos, muito surpreendente, que traz à superfície a natureza do olhar do narrador. Pois, na sua vestimenta, “via-se perfeitamente que não se vestia tão só para a comodidade ou adorno do corpo; ia envolta nos seus atavios como um aparato fino e espiritual de uma civilização” (PROUST, 2006, p. 238).

Outros inumeráveis exemplos estão contidos nos sete volumes da obra. Para nós, cabe ressaltar a natureza do narrador proustiano com essas imagens-objeto (para usar uma expressão de Didi-Huberman), que, como parece, parte dos mínimos detalhes para uma monumental escavação do tempo e da história⁴. Isto é, não é apenas uma metáfora, aquilo que assinala um objeto, tampouco é um objeto somente. Nesse limiar, Proust constrói a estrutura da sua obra como uma reformulação de nossa relação com as coisas. Algo muito semelhante é visto – muito antes, porém não com a mesma implicação – em Balzac. Ao descrever uma casa de província, em *Eugénie Grandet*, com sua melancólica aparência de ruína, essa casa comum entre tantas, banal até (como os objetos proustianos), Balzac arremata dizendo que “toda a história da França está ali” (BALZAC, 2009, p.36). Trata-se de perguntar, afinal, o que podemos concluir desse tipo de operação literária.

Sobre essa questão fundamental, Jacques Rancière fornece-nos um comentário preciso, do qual poderemos tirar maiores conclusões. “Ora”, ele escreve, “em sua ampla generalidade, essas figuras servem para provar isto: existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino” (RANCIÈRE, 2009, p. 10). Poderíamos levar adiante dizendo: existe, naquilo que vemos, embora sem importância, uma profunda estrutura temporal e histórica, de fundo social – e isto nos fere, como que nos chama com seu olhar invertido sobre nós.

⁴ “O que a terra cobriu, já não está sobre ela, mas debaixo; não basta uma excursão para visitar a cidade morta, é preciso fazer escavações”. PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007, p. 100.



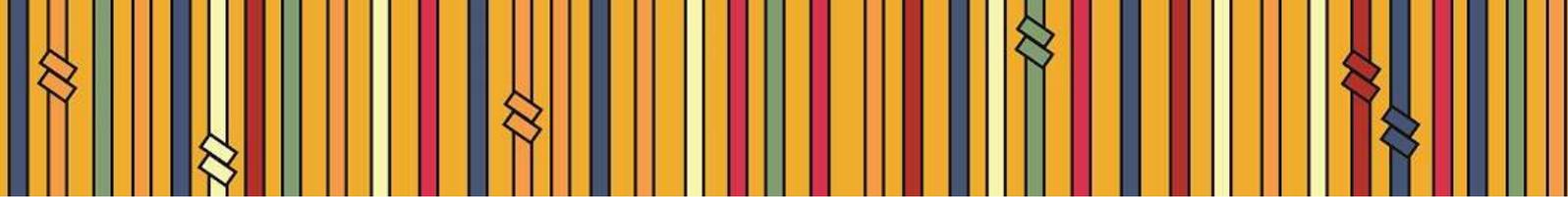
É a partir do não-pensamento contido nas coisas e nas obras de arte que Rancière procura identificar um inconsciente estético. Dentro de uma estética, a obra de arte estaria perfeitamente em ruptura com o paradigma hierárquico que organizava o regime representativo. O que Balzac pôde fazer, no século XIX, diz respeito a uma nova configuração da maneira como pensamos a obra de arte ou, mais precisamente, do próprio pensamento contido na arte. Se um romancista retira de pequenos detalhes a estrutura social de sua época, estamos, de fato, diante de um novo regime artístico e, principalmente (o que para nós é mais importante), de uma nova relação com objetos e coisas. Nesse sentido, Rancière escreve:

O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante. Na topografia de um lugar ou na fisionomia de uma fachada, na forma ou no desgaste de uma vestimenta, no caos de uma exposição de mercadorias ou de detritos, ele reconhece os elementos de uma mitologia. E, nas figuras dessa mitologia, ele dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade; faz pressentir o destino de um indivíduo ou de um povo. (RANCIÈRE, 2009, p. 36)

Para Rancière, o poeta moderno é um geólogo ou arqueólogo que caminha pelo labirinto do mundo social e de suas imagens-objeto. Não é por acaso que encontramos, em Proust, diversas metáforas do fazer literário que vão a esse encontro. Todas as imagens, para ele, são “como o rastro de um fóssil” (PROUST, 1987, p. 65). Cabe ainda enfatizar que Proust não apenas exemplifica uma estrutura da obra de arte tal como vigora em nossa época. Se assim fosse, esse aspecto de sua obra seria secundário e não, como é o caso, um princípio estruturante que caracteriza seu romance. O aspecto do narrador, hipnotizado pelos objetos, parece-nos revelar toda a espessura do olhar proustiano. Nele, encontramos um ponto nodal no qual, segundo acreditamos, seria possível reorganizar a leitura tradicional da *Recherche*.

Todos os exemplos aqui apresentados apenas nos iniciam dentro da questão principal. Importante questão, pois toda a tentativa de apreender os objetos parece acarretar, obliquamente, um processo de acumulação no espírito do narrador⁵, a partir do

⁵ “E assim, iam se acumulando em meu espírito (como em meu quarto as flores que colheira durante o passeio ou os objetos que ganhara de presente) uma pedra onde brincava um reflexo, um telhado, um som de sino, um cheiro de folhas, imagens inúmeras e diversas debaixo das quais há muito tempo faz morta a pressentida realidade”. *No caminho de Swan*, p. 176.



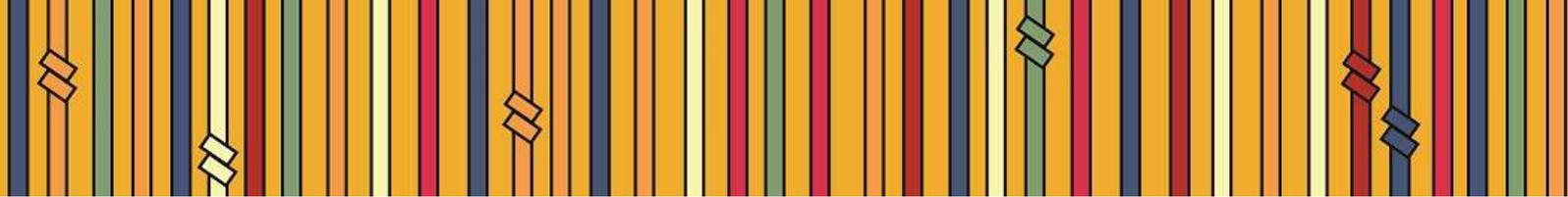
qual ele forma seu espólio e vestígios dos quais, não a memória, mas o esquecimento é o guardião. Todos os objetos proustianos estão envoltos de um halo quase sagrado, embebidos de tempo e memória, e portanto, perda e melancolia. Uma expressão curiosa, no célebre ensaio de Beckett sobre Proust, embora sem relevância em seu texto, assumirá, para nós, a maior importância. Ele enumera os diversos momentos em que a memória involuntária aparece na *Recherche* e, dessas imagens da recordação, constrói uma “lista de fetiches” (BECKETT, 2003, p. 36)⁶. O caráter onírico do relato memorialista, sua construção inebriante da linguagem, o espólio de imagens, os vestígios impactantes dos objetos, a aparição mágica da memória involuntária, tudo isso – acreditamos – se encerra na possibilidade de uma forma do fetiche.

O fetiche, como forma modelo, revela uma operação sofisticada no início da indagação psicanalista. Em geral, Freud (1977) comenta que o fetiche é atribuído ao objeto que foi visto, pelo menino, na última vez em que a mulher ainda podia ser imaginada com um pênis. Trata-se de uma cristalização do instante em algo que – não por sua materialidade, mas por sua negatividade que remete a uma presença ausente, fantasmagórica – tornou-se objeto de extremo gozo. Sob esse ponto de vista, escreve Agamben, “o fetiche leva-nos ao confronto com o paradoxo de um objeto inapreensível que satisfaz uma necessidade humana precisamente através do seu ser tal” (AGAMBEN, 2007, p.61). Existe, na forma da mercadoria e do fetiche, a mesma pulsão do desejo e negatividade que transforma, no primeiro, a vida social do homem e, no segundo, sua experiência sexual.

A partir do modelo da mercadoria, somos lançados no feitiço que consiste em uma linguagem cifrada (pensamento não-pensado), cujo idioma nada esconde ou revela, mas apenas insiste em impor sua presença ausente. Pode-se até arriscar dizer que, nessa linguagem, é o nada⁷ que se apresenta na sua ausência. “Símbolo de algo”, escreveu Agamben sobre o pênis materno do fetichista, “e, contemporaneamente, símbolo de sua ausência”(AGAMBEN, 2007, p. 60).

⁶ BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 36. O poeta brasileiro Jorge de Lima, no ensaio “Proust”, teria mesma intuição ao chamar o escritor francês de “fetichista da evocação”. LIMA, Jorge de. In: *Dois ensaios*. Alagoas: Edições da Casa Ramalho, 1929.

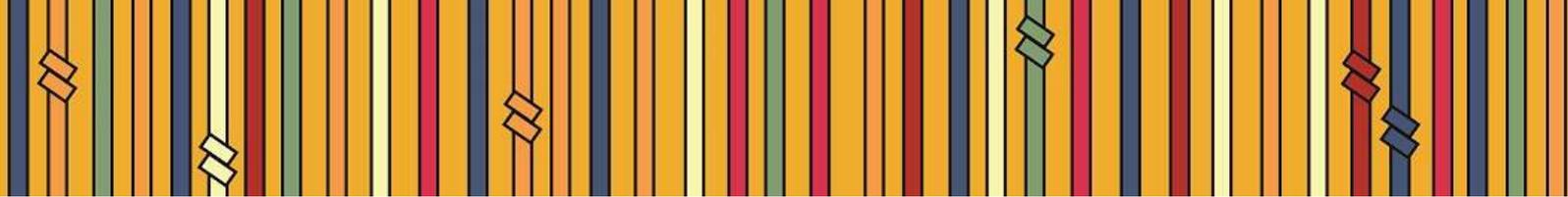
⁷ Podemos interpretar esse nada, em Lacan, como o furo, “um abismo na realidade” com a qual se define a relação de objeto. Depois, ele dirá: “porque é símbolo, não apenas ela pode, mas deve ser este nada”. LACAN, Jacques. *A relação de objeto*, p. 22 e p. 157. Ao que Proust escreverá: “através de todas essas vãs tentativas em que encontramos o nada, subsiste algo sólido, e é o que se buscava”. PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*, p. 420.



O que a forma do fetiche nos ensina é que, na experiência com a realidade dos objetos, é possível guardar na mente duas mensagens contraditórias. Há e não há o pênis materno, a mercadoria é e não é sua própria materialidade enquanto valor. O que é amado no objeto está, como formulou Lacan, em algo mais além. Para ele, o que fundamenta a operação fetichista é a relação de interposição de algo que é a base das relações humanas, a saber, o véu, a cortina, a partir da qual estabelecemos nossa experiência com o real. “A cortina”, escreve Lacan, “é o ídolo da ausência” (LACAN, 1995, p.157)⁸. O fetiche aparece como uma forma basilar da relação do homem com o mundo que, em nossa época, assumiu as relações com as coisas um modo definitivo, a partir do mundo das mercadorias. Essa forma é uma perfeita ambiguidade, que nega e afirma, ao mesmo tempo, uma realidade. Esta relação, como nos conduz Lacan, tende a se realizar numa imagem cheia de conflitos. Pois, é o véu sobre o objeto que o abre no nada de sua ausência e aquilo que está “mais além”, como falta do objeto, concretize-se. O fetiche é uma idealização, uma projeção, uma imagem dialética que se fixa na realidade para desconfigurar suas possíveis contradições, de modo a poder apreender a falta que constitui toda relação de objeto. O fetichista, portanto, quer, como pensou Agamben (2007), apreender o inapreensível, pois aquilo que se apresenta como projeção (o pênis materno, por exemplo) é justamente o que lhe falta e o que se pretende apropriar.

A busca por um objeto é sempre a busca por um objeto perdido. Trata-se de uma “dolorosa dialética do objeto, ao mesmo tempo ali e nunca ali” (LACAN, 1995, p. 186). O que nos leva a pensar que o fetichista é um melancólico assim como o alegorista de que nos falou Benjamin (1984). Se Proust for um fetichista, a dor de suas páginas, entre o passado e o futuro consumado, nos levaria a pensar, novamente, sobre o sentido de todos os seus paraísos serem – como são – para sempre perdidos. A sua busca é, como para o fetichista, apreender aquilo que desde sempre nos falta. Deve existir alguma ligação entre a forma do fetiche, para além de uma relação singular com o objeto, e a estrutura do passado que se quer rememorar, isto é, possuir novamente. Todo o problema do fetiche está encerrado na questão da posse. A melancolia de nunca possuir e a maneira singular de possuir uma ausência é toda a dialética que o modelo do fetiche nos oferece como operador interpretativo e forma constitutiva da interpretação.

⁸ “A cortina assume seu valor, seu ser e sua consistência justamente por ser aquilo sobre o que se projeta e se imagina a ausência”. LACAN, Jacques. *A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p. 157.



Com isso, este estudo procura seguir os passos deixados por Walter Benjamin, para quem a obra proustiana não é apenas um influxo estimulante, mas também um operador dialético de seu pensamento. O próprio Benjamin, nos esboços à sua teoria sobre o conceito de história, elabora a imagem de um “olhar primordial sobre os começos” (BENJAMIN, 2013, p. 192). Este é o olhar do narrador proustiano. Não um olhar sobre os começos primordiais, que nos remete a um recuo ao passado genético, mas um olhar original, que reconhece, no presente, as marcas insistentes do passado que não cessam de nos olhar. Este seria, para Benjamin, a “quinta-essência do conhecimento histórico”. Daí que, para nós, o olhar de Proust para as coisas produz uma verdadeira dialética das imagens da história. Só pensaremos a noção de fetiche nesses termos.

Talvez seja possível desdobrar maiores consequências a respeito da possibilidade de pensar o narrador proustiano como fetichista. Este trabalho é parte inicial de uma pesquisa acerca dessa possibilidade, ainda a ser pensada. Não se trata, contudo, de reduzir o texto proustiano à noção de fetiche, mas apenas compreender o fetichismo, sendo um procedimento literário, como uma maneira de revolver a escrita de Proust, redescobri-lo ainda mais uma vez. Assim, olhar novamente a obra proustiana como forma acabada do fetiche exige fundamentar a noção específica do fetichismo como operação literária, uma vez que nos campos da teoria social e da psicanálise esse termo já possui um conceito vastamente elaborado. A descoberta do mundo perdido de Proust na estrutura da memória pode estar intimamente ligada ao mundo moderno das mercadorias. E redescobrir Proust é fazer o retorno à linguagem capaz de erguer a forma acabada desse mundo.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Belo Horizonte, EdUFMG: 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FREUD, Sigmund. “O fetichismo” (1927) In: *Um estudo autobiográfico, Inibição, Sintoma e Angústia, Análise Leiga e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- LACAN, Jacques. *Seminário 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1995.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swan*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- _____. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.