

O erro e o método proustiano

Alexandre Bebiano de Almeida

Resumo Este artigo tem como objetivo discutir o erro no romance de Marcel Proust. O que configura um erro em um romance como *Em busca do tempo perdido*? Poder-se-ia dizer que o acerto é o que respeita aí o jogo retórico da ficção, ao passo que o erro é o que revela aspectos falhos desse jogo. Veremos, contudo, que os virtuais erros encontrados no romance não desmerecem sua construção, mas antes salientam seu caráter composto ou construído.

Palavras-chave Marcel Proust; *Em busca do tempo perdido*; composição; erro.

Alexandre Bebiano de Almeida é doutor em Letras pela FFLCHUSP.

1. “No mundo de Proust”

Em uma crônica intitulada “No mundo de Proust”, o poeta Manuel Bandeira chama a atenção para uma ambiguidade no romance *Em busca do tempo perdido*, com o intuito de descobrir um “princípio da lógica criadora”¹ do escritor francês. A crônica lembra que o narrador atribui a duas personagens uma mesma associação, como se ele não se importasse com uma caracterização original para elas. Com efeito, o narrador afirma em certo momento de *Albertine disparue* [A fugitiva] que Legrandin tinha se tornado “mais esbelto e rápido”, porque “tinha o hábito de frequentar certos lugares de má fama, onde ele não gostava que o vissem entrar nem sair”; então, nesses lugares, sovertia-se sorrateiramente “para oferecer aos maldosos olhares dos passantes hipotéticos o menos de superfície possível”². Ora, essa mesma associação aparece no último volume da obra, mas a propósito de outra personagem, “o marquês de Saint-Loup”³. Trata-se de uma repetição inadvertida, um erro na composição do romance, que Bandeira assim explica: “Proust não reviu as provas tipográficas da sua obra a partir de *La Prisonnière* [A prisioneira]. Se o tivesse feito, haveria certamente de notar a repetição e tê-la-ia suprimido. Mas, para nós, essa inadvertência foi preciosa, por ilustrar a técnica do romancista”⁴. Para o poeta brasileiro, Proust não é um desses escritores apaixonados por minúcias, pois, conclui, “a verdade é que os detalhes só lhe interessavam como elementos para a indução das grandes leis”⁵.

1 M. Bandeira, “No mundo de Proust”, in *Seleção de prosa*, p. 130.

2 M. Proust, *A Fugitiva – Em busca do tempo perdido*, p. 231, trad. modificada. Para esta e demais modificações, a seguinte edição francesa foi consultada: Proust, *Albertine disparue*, édition du texte par Jean Milly, Paris, Flammarion, 2003.

3 M. Proust, *O tempo redescoberto — Em busca do tempo perdido*, p. 12.

4 M. Bandeira, *op. cit.*, p. 132.

5 M. Bandeira, *op. cit.*, p. 132.



*a busca das grandes leis
que organizam a vida pode
justificar certos erros acidentais
que surgem na escrita do romance.
Mas fica para nós o problema:
que é um erro numa criação
ficcional?*

A crônica ressalta um dos princípios que formariam a narrativa de Proust: a busca das grandes leis que organizam a vida. E a julgar por Bandeira, essa busca pode mesmo justificar certos erros acidentais que surgem na escrita do romance. Mas fica para nós o problema: que é um erro numa criação ficcional? Note-se que o texto tem todo o cuidado de salientar que a repetição não seria propriamente um erro, mas antes uma *inadvertência*. De que maneira distinguir o que é erro do que é acerto numa composição onde tudo é regido, em última análise, pela fantasia? Poder-se-ia replicar que o acerto é o que obedece aí ao jogo retórico da ficção, enquanto o erro é o que trai a mentira desse jogo: os aspectos da realidade dissimulados pela fatura ficcional. Seja como for, é preciso reconhecer que, a julgar pela perspectiva do tradutor brasileiro, os virtuais erros de Proust não desmerecem em nada seu romance; pelo contrário, esses erros vêm salientar o caráter construído – ou heterogêneo – da obra. Nesse sentido, a crônica de Bandeira tem o mérito de atentar para um aspecto original do universo proustiano. De fato, a repetição no momento de descrever as duas personagens representa um traço importante desse universo, porque atesta que mesmo a inadvertência, o esboço ou o erro possuem aqui direito de cidadania. Se estamos interessados nos grandes princípios que regem a vida, por que não valorizar os lapsos como momentos em que esses princípios também se fazem presentes?

2. A composição artística e seus limites

Seguindo o exemplo de Bandeira, gostaria de chamar a atenção para alguns erros aparentes que encontramos na composição proustiana. Como compreender certos equívocos que podemos encontrar no romance *Em busca do tempo perdido*? Trata-se de atos falhos do narrador? Ou erros que foram cometidos voluntariamente pelo narrador-escritor para embaralhar de vez as distinções que moldam o gênero romanesco e, no limite, toda criação ficcional? Proust é um autor hábil e astucioso, lúcido e lúdico como escritor. Pode-se dizer que ele ensaia no interior da criação literária, ao mesmo tempo que ironiza essa tremenda liberdade de criação, o que conduz a um impasse: o da crítica – da falsidade da literatura – no interior da própria criação literária. Assim, o narrador pode desviar nossa atenção da narrativa para debates insolúveis sobre o estatuto da representação artística: como as obras de arte podem ser mais reais que a própria realidade? É o que ele se pergunta para atacar a criação artística com uma carga racionalista, que evoca os juízos platônicos sobre a inutilidade da ficção: “Se a arte não passava disso [o produto de um labor industrioso], ela não é então mais real do que a vida, e não havia motivo para eu lamentar não ser um artista”⁶.

Desconfiando da arte, o narrador parece se inclinar para o desordenado, como se ele não se importasse com a coerência de sua obra. É possível lembrar, nesse sentido, o final do segundo capítulo do primeiro volume, onde vemos Swann determinado a se separar de sua amante, Odette de Crécý. No capítulo seguinte, que descreve acontecimentos ocorridos mais de uma década depois, para nossa surpresa e sem nenhuma explicação do narrador, descobrimos que há muito Swann está casado e que a senhorita de Crécý chama-se agora senhora Swann. Tendo em vista as regras de verossimilhança que esperamos de um romance, como compreender o casamento de Swann? Nessa mesma linha, posso citar trechos

em que o narrador, como que rompendo o caráter ficcional de sua obra, introduz um fato real no interior de sua narrativa:

Neste livro, onde não há um fato que não seja fictício nem uma personagem real, onde tudo foi inventado por mim segundo as necessidades de minha demonstração, devo dizer em louvor de minha terra que somente os parentes milionários de Françoise, renunciando à aposentadoria para ajudar a sobrinha desamparada, só eles são pessoas verdadeiras, só eles existem. E persuadido de não ofender a modéstia deles pela razão que eles nunca lerão este livro, é com prazer infantil e uma profunda emoção que, não podendo citar os nomes de tantos outros que se comportaram da mesma maneira para salvar a França, registro aqui o nome verdadeiro deles: eles se chamam [...] Larivière.⁷

De que maneira compreender essa passagem? Como interpretar essa digressão na qual o narrador nega o estatuto ficcional de sua obra, a fim de confessar uma verdade sobre a gente pobre de seu país? Um rasgo de sinceridade na composição do romance? Note-se que não se trata de um trecho que vem reforçar o teor realista da ficção, à maneira de um prefácio que atesta o caráter autêntico da obra ficcional que vamos ler. Na verdade, o fragmento desmente a unidade do romance, estabelecendo aí um verdadeiro furo: tal como diz Proust, “devo dizer que aqui somente os parentes milionários de Françoise são pessoas verdadeiras, só eles existem”⁸. Dessa declaração do narrador-escritor surge, em todo caso, um pro-

6 M. Proust, *A prisioneira – Em busca do tempo perdido*, p. 150, trad. modificada. Para esta e demais modificações, a seguinte edição francesa foi consultada: Proust, *La Prisonnière*, édition du texte par Jean Milly, 3^a ed. revue et mise à jour, Paris, Flammarion, 1984.

7 M. Proust, *O tempo redescoberto*, p. 128, trad. modificada. Para esta e demais modificações, a seguinte edição francesa foi consultada: Proust, *Le Temps retrouvé*, édition du texte par Bernard Brun, Paris, Flammarion, 1986.

8 M. Proust, *op. cit.*, p. 128, trad. modificada.

9 M. Proust, *A prisioneira*, p. 188, trad. modificada.

»
*mais do que um trecho que vem
reforçar o teor realista da ficção,
o fragmento desmente a unidade
do romance, estabelecendo
aí um verdadeiro furo*

blema: quem seria a verdadeira Françoise? A senhora Céleste Albaret, a governanta do senhor Marcel Proust que conviveu com ele até sua morte? Mas se sabemos que ela é apenas mais um dos modelos que estão na origem da personagem de Françoise!

3. A personagem morre

A propósito do tema – os modelos reais que estão na base das personagens proustianas –, gostaria de lembrar um dos trechos mais famosos do romance: a morte da personagem diletante que inicia o protagonista ao mundo das artes. A passagem é um dos momentos fortes da obra, um dos momentos em que a narração se esquece de si mesma e torna-se uma apóstrofe lançada diretamente à personagem.

E todavia, caro Charles Swann, que conheci quando eu era ainda tão moço e tu estavas já perto do túmulo, foi porque aquele que decerto consideravas então um bobinho fez de ti o herói de um dos seus romances, que se está voltando a falar de tua pessoa e que talvez sobrevivias. Se a propósito do quadro de Tissot que representa a sacada do clube da rua Royale onde apareces entre Gallifet, Edmond Polignac e Saint-Maurice, falam tanto de ti, é porque sabem que há algumas de tuas feições na personagem de Swann.⁹

A digressão interrompe a narrativa para se dirigir à personagem: *caro Charles Swann*, como



*tomada a sério, a contradição
remete no fundo para uma
das profundas inquietações do narrador
proustiano: a eternidade do espírito
por meio da criação artística*

86

PERCURSO 42 : junho de 2009

se essa personagem existisse de fato e pudesse ouvir o narrador – ou o autor? Note-se que a passagem é uma daquelas que perfuram o estatuto ficcional do romance, com o propósito de atingir a realidade do leitor e do autor. Assim é que no quadro pintado por James Tissot, que existe de fato, podemos encontrar, ao lado daquelas personagens citadas, não a personagem de Charles Swann, mas o Charles Haas do Jockey Club, o modelo autêntico da personagem. Isso dito, como pensar o paradoxo de uma violenta apóstrofe que transpõe os limites do romance, mas que se dirige a uma personagem ficcional? Pois, ao relermos com cuidado o trecho, veremos que a letra proustiana diz que há alguns traços da personagem de Charles Swann em... Charles Swann. Um equívoco de Proust? Uma brincadeira do narrador-escritor? Tomada a sério, a contradição remete no fundo para uma das profundas inquietações do narrador proustiano: a eternidade do espírito por meio da criação artística. A apóstrofe sugere que uma personagem da realidade pode viver graças a outra da ficção. Paradoxo dos paradoxos, um Swann real permanece vivo até hoje graças a outro ficcional.

4. O inverossímil e suas regras

A lógica que rege a construção da obra proustiana parece embaralhar de vez as distinções que um romance traz como fixas: objetividade e

subjetividade, verdade e imaginação, dados reais e aparências, tudo isso se encontraria misturado nesse universo. Assim é que o narrador pode registrar atitudes como esta: ele “fez um gesto de enfado pelo qual acreditamos deixar ver que estamos cansados de esperar, mas que jamais fazemos quando esperamos realmente”¹⁰. De acordo com a afirmação, haveria um gesto para exprimir determinado sentimento, mas este é um gesto que jamais fazemos quando de fato experimentamos esse sentimento. Que teatro de máscaras absurdo é esse que podemos, contudo, compreender sem nenhuma dificuldade? Nesse universo no qual efetuamos um gesto para exprimir um sentimento que não experimentamos quando realizamos esse gesto, não somos obrigados a reavaliar as fronteiras entre a dissimulação e a autenticidade?

Para oferecer mais um exemplo das estranhas regras de verossimilhança que regem o universo proustiano, gostaria de retomar a explicação meio absurda que o narrador oferece para o casamento de Swann. O que teria conduzido a personagem a esposar Odette? Uma gravidez indesejada? A força dos ciúmes, que teria sido denegada por Swann? Todas essas hipóteses são plausíveis, mas eis aqui a hipótese oferecida pelo narrador:

Na medida em que alguma resolução nossa pode ser motivada pela imagem que a acompanha, pode-se dizer que, se Swann desposou Odette, foi para apresentar a ela e a Gilberte, sem que ninguém estivesse presente, e mesmo sem que ninguém jamais o soubesse, a duquesa de Guermites.¹¹

É difícil entender o motivo à primeira vista: como um homem pode se casar com uma cocote simplesmente para apresentá-la a uma elegante? O narrador explica que essas conjunções inesperadas satisfazem um forte desejo da personagem:

[...] Swann, como artista ou corrompido, teria experimentado certa volúpia em contrair uma aliança

princesca ou realizar uma ‘*mésalliance*’ e de juntar a si um ser de raça diferente, arquiduquesa ou cocote, à maneira de um desses cruzamentos de espécies como praticam os mendelianos ou como descreve a mitologia.¹²

O casamento com Odette teria como objetivo satisfazer os gostos artísticos de Swann: o amante das artes se casa em virtude do prazer que vai lhe trazer o encontro da duquesa de Guermantes com Odette e Gilberte (e Swann pode passar longas horas prazerosas sonhando com essa cena). Ora, esse sonho não é um desejo casual da personagem; ele constitui na verdade mais uma dessas “experiências de sociologia divertida”¹³ que Swann gosta tanto de realizar no salão de Odette. Ele adora reunir ali pessoas de origens distintas, para formar um inesperado “*buquê social*”¹⁴. Essas experiências sociológicas consistem em empregar elementos de uma sociedade dividida em classes, para compor um quadro original e heteróclito, tal como diz a personagem: “Pretendo convidar no mesmo dia os Cottard e a duquesa de Vendôme”¹⁵.

Esses desejos estranhos de Swann podem aparecer também em suas relações pessoais. Assim, embora continue a frequentar a mais alta aristocracia, ele faz questão de frequentar certas pessoas desclassificadas socialmente, mas que por uma razão ou outra despertam nele certo interesse. Um “gosto meio-artístico, meio-histórico”¹⁶ orientaria suas frequentações, como se a alta sociedade se resumisse para ele a uma obra de arte, uma velha pintura ou uma antiga peça teatral que um colecionador deseja ver ao vivo. Swann frequenta a sociedade para conhe-

»
à semelhança de Charles Swann,
o narrador-escritor subordinaria
seu comportamento e seus
interesses a um fim estético

cer as pessoas, as situações e os lugares que foram descritos pelos artistas de que tanto gosta. Daí o prazer de visitar uma senhora porque ela foi outrora amante de um músico que ele aprecia, ou porque Balzac dedicou um de seus romances à avó dela. Digamos que uma visão estética da vida parece se esconder por detrás dessas atitudes de Swann. Para esse diletante, a experiência artística forma um aspecto fundamental do cotidiano, como se seu comportamento em sociedade devesse se orientar unicamente pelo prazer artístico – e toda a sua vida não fosse senão uma grande obra de arte.

Para finalizar, lembremos que o narrador-escritor proustiano parece sofrer desse mesmo mal esteticista que encontramos em Swann. À semelhança desta personagem, o narrador-escritor subordinaria seu comportamento e seus interesses a um fim estético: não o fruir artístico da realidade, mas a composição de uma vasta obra capaz de imitar as infinitas complexidades escondidas na menor circunstância. Nesse sentido, é possível citar inúmeros trechos em que o narrador reconhece que as mínimas experiências de um escritor, suas lembranças ou sofrimentos mais frívolos, devem servir para que ele descubra as complicadas leis que regulam o comportamento dos seres humanos. Sob essa perspectiva, não apenas os nossos erros adquirirem direito de existência no universo da ficção, como também podem igualar-se a acertos: afinal, como reconhece o narrador, até mesmo “os seres mais estúpidos manifestam nos gestos, nas

10 M. Proust, *À sombra das raparigas em flor – Em busca do tempo perdido*, p. 290. Para esta e demais modificações, a seguinte edição francesa foi consultada: Proust, *À l'ombre de jeunes filles en fleurs*, édition du texte par Danièle Gasiglia-Laster, Paris, Flammarion, 1987.

11 M. Proust, *op. cit.*, p. 43, trad. modificada.

12 M. Proust, *op. cit.*, p. 42, trad. modificada.

13 M. Proust, *op. cit.*, p. 86, trad. modificada.

14 M. Proust, *op. cit.*, p. 87, trad. modificada.

15 M. Proust, *op. cit.*, p. 87, trad. modificada.

16 M. Proust, *op. cit.*, p. 87, trad. modificada.

palavras, nos sentimentos involuntariamente expressos, leis que eles próprios não percebem, mas que o artista pode descobrir neles”¹⁷. Tudo ocorre como se uma lógica superior – ficcional? realista? – regesse o universo criado por

Proust, tornando tudo aí relevante, seja o menor gesto ou detalhe. De acordo com essa lógica máxima, até mesmo os erros de uma obra tornam-se elementos representativos de sua ordem.

17 M. Proust, *O tempo redescoberto*, p. 176, trad. modificada.

Referências bibliográficas

- Bandeira M. (1937/1997). No mundo de Proust. In: *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 130-2.
- Proust M. (1919/1999). *À sombra das raparigas em flor – Em busca do tempo perdido*. 14. ed. Trad. Mário Quintana, rev. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Globo.
- _____. (1923/2002). *A prisioneira – Em busca do tempo perdido*. 13. ed. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar, rev. Olgária Matos. São Paulo: Globo.
- _____. (1925/1992). *A fugitiva – Em busca do tempo perdido*. 9. ed. Trad. Carlos Drummond de Andrade, rev. Olgária Matos. São Paulo: Globo.
- _____. (1927/2001). *O tempo redescoberto – Em busca do tempo perdido*. 14. ed. Trad. Lúcia Miguel Pereira, rev. Olgária Matos. São Paulo: Globo.
- _____. (1919/1987). *À l'ombre de jeunes filles en fleurs I*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly, édition du texte par Danièle Gasiglia-Laster. Paris: Flammarion.
- _____. (1919/1987). *À l'ombre de jeunes filles en fleurs II*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly, édition du texte par Danièle Gasiglia-Laster. Paris: Flammarion.
- _____. (1923/1984). *La Prisonnière*. Édition du texte par Jean Milly. 3. ed. revue et mise à jour. Paris: Flammarion.
- _____. (1925/2003). *Albertine disparue*. Édition du texte par Jean Milly. Paris: Flammarion.
- _____. (1927/1986). *Le temps retrouvé*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly, édition du texte par Bernard Brun. Paris: Flammarion.

Error and Proust's method

Abstract This article aims to discuss the mistake in Proust's composition. What would configure a mistake here? It could be answered that the right would be the respect to the rhetorical of fiction, while the mistake would be what would reveal the lie of this rhetorical game. But we will see that the writer's virtual mistake in the novel doesn't disqualify this composition, or else he points out its compound form.

Keywords Marcel Proust; *In search of lost time*; composition; mistake.

Texto recebido: 11/2008

Aprovado: 3/2009