

PROUST E A PINTURA: A VISÃO DA CRÍTICA**

RESUMO

Comentário sobre a crítica relativa ao tema Proust e a pintura através de uma amostragem que evidencia acentuadas discordâncias de ponto de vista e de julgamento dos autores.

RÉSUMÉ

Commentaire sur la critique à propos de Proust et la peinture, à travers un échantillon qui montre des discordances très accentuées de point de vue et de jugement des auteurs.

* Professora de Teoria da Literatura da FALE/UFMG. (aposentada).

** Com ligeiras adaptações, este texto constitui parte da introdução da tese de doutorado *Deux Galeries au Musée de Proust* que foi defendida na Universidade de Paris III, Sorbonne Nouvelle, em janeiro de 1994.

O romance proustiano, desde que começou a ser publicado, em virtude da novidade de sua construção, da variedade de assuntos e conhecimentos que aborda, das reflexões que propõe ou suscita, da vasta e variada intertextualidade nele registrada, vem-se constituindo em fonte inesgotável de provocação à crítica francesa e internacional. O interesse do autor pelas artes, que se manifesta na obra por freqüentes referências feitas por suas personagens (sobretudo pelo protagonista, reconhecidamente seu principal porta-voz), não poderia passar despercebido. É esse setor da vasta fortuna crítica proustiana que pretendo focalizar aqui, utilizando-me de uma amostragem.

Com o título "As artes plásticas na obra de Marcel Proust" foi publicado em 1923, alguns meses após a morte do romancista, o primeiro artigo sobre esse assunto. Roger Allard, seu signatário, não poderia imaginar que estava iniciando uma série de estudos cujo número vem-se multiplicando, principalmente a partir da década de quarenta.

É importante assinalar nesses numerosos trabalhos a divergência de opinião em relação ao conhecimento artístico do escritor e ao proveito que terá tirado das artes plásticas para sua própria obra. Há aqueles que o consideram um *connaisseur*, e os que admiram, por exemplo, o enriquecimento que a pintura trouxe à sua obra; há aqueles que se mostram cépticos em relação a tais conhecimentos ou mesmo os negam e aqueles que denunciam a falta de originalidade de Proust no que concerne à maneira de evocar a pintura em seu romance. Dentre mais de uma centena de autores que trataram do assunto, selecionamos sete críticos para mostrar essa divergência manifesta desde os primeiros estudos. Não me prenderei à cronologia, embora comece pelo artigo de Roger Allard.

Esse crítico conclui seu trabalho afirmando a superioridade de Proust sobre a maior parte dos romancistas "que das artes só aproveitam o vocabulário ou elementos decorativos".¹ Essas palavras, porém, não passam

de uma concessão, pois Allard já se mostrara cauteloso em sua apreciação, anunciando no início de seu trabalho que não pretendia procurar na obra de Proust “elementos de uma doutrina estética que não existe”. Acrescenta que o romancista “parece ter considerado as obras de arte do passado e as contemporâneas como um museu de semelhanças e analogias, pronto a fornecer comparações surpreendentes ao escritor.”² Essa opinião não poderia evidentemente aplicar-se a um *connoisseur*.

Os críticos mais severos de Proust, em relação a seu conhecimento de pintura, são François Fosca e Anne Henry. O primeiro se propõe a “julgar o valor da cultura artística” do romancista. Nada escapa a seu olho crítico. A formação artística do escritor é desprezada porque não lhe vem do berço. Seu interesse pela pintura começa com suas visitas ao Louvre, em companhia de Robert Dreyfus e Lucien Daudet, seus amigos de juventude. Robert de Montesquiou, um dos iniciadores de Proust nessa área, tem seu conhecimento contestado: “Montesquiou tinha pelas artes um gosto inato, apaixonado, mas nada sólido”³. Além de observar que Proust só admirava os pintores e as telas admirados por aqueles que o cercavam, de se mostrar escandalizado pelo mau gosto da decoração de sua casa, onde os objetos eram escolhidos apenas por sua relação com o passado, Fosca considera como prova cabal contra o conhecimento artístico de Proust a escolha de Madeleine Lemaire, uma aquarelista sem talento, para ilustrar *Os prazeres e os dias*. O crítico quer demonstrar que “a cultura artística de Proust não era nem sólida, nem extensa, nem profunda” e que lhe faltava “gosto inato”. Depois de inventariar as diversas maneiras de utilização das obras de arte na *Recherche*, ele observa que as comparações de uma pessoa a uma figura de quadro, um hábito de Swann e do narrador, tinham sido empregadas no *Diário* dos Goncourt. Com relação a Elstir, o pintor-personagem, depois de lembrar suas telas e seus estilos que correspondem a vários pintores, Fosca conclui:

essa seqüência heteróclita de telas não chega a constituir uma obra homogênea para Elstir. Parece-me que um escritor que tivesse atingido verdadeiramente o sentido da pintura, não teria atribuído ao mesmo artista ficcional obras tão diversificadas.⁴

Finalmente, ele estabelece a distância entre a cultura artística de Proust e a de alguns literatos e *connoisseurs* como os irmãos Goncourt, Baudelaire ou Fromentin. Reconhece, porém, que essa falha “não diminui em nada seu prodigioso talento de romancista, de observador dos costumes e de analista do coração humano”⁵.

No mesmo sentido, em seu primeiro livro sobre o romancista, *Marcel Proust: teoria para uma estética*, depois de ter demonstrado o fracasso do escritor como crítico musical e literário, Anne Henry afirma que “a terceira

tentativa de Proust de se estabelecer naquele ano [1898] como teórico diz respeito à pintura”⁶. Ela se refere a “Chardin et Rembrandt”, trabalho não terminado, que recebeu título quando de sua publicação póstuma no *Figaro Littéraire* de 27-3-1954. Como Fosca, ela observa que em matéria de conhecimento artístico Proust não é comparável a Baudelaire: “Embora tenha falado tanto da pintura, ele só gostava mesmo de seu lado literário, a matéria pictural não o apaixonava.”⁷ Ela admite que seja sincera a admiração do escritor por Monet, mas assinala que naquele momento este já estava consagrado pelos colecionadores e que o romancista não ia além de perceber a ilusão de óptica do impressionismo. Em seu terceiro livro – *Proust, uma vida, uma obra, uma época* – ela explica a origem do apego do escritor à arte do passado e insiste sobre a natureza de seu interesse pela arte:

*“Por tradição burguesa, Proust é atento, sobretudo, à arte do passado e a alguns grandes nomes. Embora o índice de A la Recherche du temps perdu, graças a uma erudição adquirida em contato com Ruskin, contenha uma lista de pintores impressionante, apenas lhe interessam os aspectos mais figurativos da pintura.”*⁸

Do mesmo modo que F. Fosca, não vê com bons olhos a criação de Elstir, que não corresponde a um só dos pintores cujos temas são utilizados para caracterizar sua obra. Tantos são os estilos atribuídos a ele, que o leitor sempre se enganará se tentar descobrir como seria sua pintura: “Proust faz o leitor escorregar, à procura uma ilusão”.

Anne Henry vai mais longe, interpretando a presença da pintura no romance proustiano como a concessão a uma moda da época que ela chama de “pinturite”. “Todo mundo consome. E Proust não iria se privar, após haver feito reinar a sociologia no seu romance, de lhe fabricar um pequeno apêndice concernente à arte”⁹, ironiza. As artes estariam no romance, segundo ela, pelo mesmo motivo que estavam nos salões onde política, dinheiro, e religião eram assuntos proibidos.

René Huyghe e Gilles Deleuze divergem dessas opiniões. René Huyghe lembra a iniciação artística do romancista sob a influência do pintor Jacques-Emile Blanche e de Robert Montesquiou, que se completa com o estudo de obras de Ruskin: “Graças a eles, foi iniciado no gosto da mais refinada elite da época.” E observa que “Armado como era para a análise, Proust não podia deixar de obter uma estética lúcida e racional de sua escolha, captando aí uma unidade diretriz.”¹⁰ Duas rejeições estéticas por parte do romancista são assinaladas neste artigo, “o realismo que inventoria a realidade exterior”: “a onipotência da imaginação”, que, segundo o crítico, são substituídas pela primazia da sensibilidade que alimenta o real e ao mesmo tempo é por ele alimentado.

Analisando a função dos signos no romance proustiano, Gilles Deleuze conclui ter a arte importância primordial nessa obra. Em seu estudo, Deleuze não faz distinção entre as obras de arte reais e as fictícias, isto é, aquelas cujos autores são personagens, como a sonata de Viteuil, ou uma tela de Elstir. Ele nunca se distancia do texto que analisa. "A palavra *signo* é uma das palavras mais freqüentes da *Recherche*, principalmente na sistematização final que constitui *O tempo redescoberto*"¹¹ ressalta ele. Depois de analisar a presença de três grupos de signos no romance, os signos mundanos, os amorosos e os sensíveis, o crítico chega aos signos da Arte :

"Ora, o mundo da Arte é o último mundo dos signos; e esses signos *desmaterializados* encontram seu sentido numa essência ideal. Desde então, o mundo revelado da Arte reage sobre todos os outros, principalmente sobre os signos sensíveis; ele os integra, dá-lhes o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco. Compreendemos então que os signos sensíveis *já* remetiam a uma essência ideal que se encarnava em seu sentido material."¹²

Na "pesquisa da verdade" – objetivo do romance, segundo o crítico – o herói faz sempre associações subjetivas de signos, nas quais tudo é permitido, pois a natureza do prazer estético não é diferente daquele que lhe foi provocado pelo sabor *madeleine* (o bolinho desencadeador das mais significativas reminiscências).

Deleuze assinala ainda que não vamos encontrar, no romance, uma interpretação da arte, uma vez que são as próprias obras de arte malhas do tecido das associações de idéias aí registradas. Entretanto, na arte, "o signo imaterial" e "o sentido espiritual" constituem "a verdadeira unidade", o que o crítico considera como "a essência", "uma diferença última e absoluta". Graças a esses signos desmaterializados, àquela essência (e ele cita o romancista), "Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vêmo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito"¹³. *Proust e os signos* é uma pesquisa sobre o conceito proustiano de arte e da função desta no romance. Deleuze mostra que essa obra nasce dos signos ao mesmo tempo que os engendra e que esses signos nos forçam a pensar. "A *Recherche* é antes de tudo uma busca da verdade, em que se manifesta a dimensão 'filosófica' da obra de Proust, em rivalidade com a filosofia"¹⁴, conclui Deleuze, sem cogitar de avaliar a formação filosófica do escritor. Da mesma forma não lhe interessa a extensão nem a qualidade dos conhecimentos artísticos do romancista.

Em seu artigo "Chardin visto por Diderot e por Proust", Gita May revela essa mesma atitude :

“Debruçando-se sobre os quadros de Chardin, não como diletantes indiferentes e objetivos, mas como pesquisadores apaixonados, como criadores, Diderot e Proust descobriram aí uma verdade análoga àquela que cada um perseguia na elaboração da própria obra.”¹⁵

Para ela, é absolutamente normal que a atenção de Diderot se tenha voltado para a técnica de colorista do pintor, enquanto a de Proust se voltou para o lado psicológico de suas telas. Um não seria menos sábio que o outro, pois ambos receberam a mesma lição de Chardin, embora o tivessem apreciado sob ângulos diferentes.

Finalmente, parece-me importante para completar essa amostragem, falar do artigo de Christian Robin “O retábulo da catedral”, um dos estudos mais apaixonantes que li sobre Proust e a pintura. Nele o autor prova que Proust fez alusões muito sutis a obras de arte, como é o caso da “Adoração do Cordeiro Místico”, retábulo flamengo, nunca nomeado no romance. O crítico mostra que, através de alusões, o escritor

*não só presta uma justa e discreta homenagem ao mestre do “Duplo retrato de Arnolfini e de sua esposa”, mas também consagra o processo de mise en abyme como princípio de sua escritura.*¹⁶

Nesse estudo, é (r)estabelecida a ligação entre três passagens do romance : uma de *O tempo reencontrado*, outra de *À sombra das raparigas em flor* e a terceira de *A Prisioneira*.

Na passagem de *O tempo redescoberto*, o narrador afirma que “um amante de arte pode reconstituir mentalmente o políptico, o altar inteiro”, a partir da porta de um retábulo que lhe seja mostrada; essa pessoa poderá mesmo indicar onde (em que igreja, em que museus, e coleção particular) andam dispersas as outras partes de tal obra artística. A passagem de *À sombra das raparigas em flor* a que se refere o crítico consiste na descrição de uma marinha de Balbec onde se encontram imagens que lembram o retábulo holandês, como : “o céu violeta parecia estigmatizado pela figura rígida, geométrica, passageira e fulgurante do sol (semelhante à representação de algum signo miraculoso de alguma aparição mística)”. Seguem novas comparações em que os comparantes são “um quadro religioso sobre o altar-mor”, “cenas diferentes que algum mestre antigo executou”, e mesmo as cortas separadas que só a imaginação [de um amante de arte] recoloca em seu lugar para formar os polípticos do retábulo”. Finalmente o crítico lembra a passagem de *A prisioneira* em que o herói vê Albertina como um anjo-músico, precisamente uma das figuras do retábulo de Van Eyck.

O que provoca a admiração de C. Robin é que esse retábulo, “na época de Proust, não era visível em sua totalidade que só foi reconstituída em 1927”. G. Poulet, citado no artigo em pauta, já associara a imagem dos “painéis dispersos de um retábulo que alguém pode reconstituir em sua mente como representativas da multiplicidade e unidade da obra de Proust, Robin vê o retábulo como um modelo do romance:

É exemplar o despedaçamento que afeta o retábulo de Saint-Bavon. E é nisso que a obra-prima dos irmãos Van Eyck é igualmente um modelo oculto da Recherche, obra nascida de uma dispersão fecunda, de rascunhos, de esboços, vinte vezes esmigalhados e retomados ; o romance deve sua unidade a um último esforço que reagrupou em retábulo os painéis separados.

Assim, esse crítico assinala a grande maestria do romancista tanto ao evocar a tela sem mencioná-la explicitamente, quanto no proveito que tirou de tal evocação. Entusiasmado, proclama ser o retábulo uma metáfora do romance, mais expressiva que “a célebre imagem da catedral”, pois é seu modelo oculto.

A divergência de julgamento, às vezes bastante profunda, como se observa nessa amostragem constituída de autores de épocas e tendências críticas diferentes, suscita algumas reflexões. Não estou querendo sugerir que tal divergência seja um fenômeno extraordinário, pois ninguém ignora tratar-se de fato é corrente tanto na crítica literária quanto na crítica de arte. O que importa é procurar suas causas.

A princípio, logo após a leitura de alguns artigos, imaginei que tais desacordos resultassem da benevolência, ou do rigor excessivo por parte dos críticos. De fato há alguns estudos em que a admiração do crítico pela obra o levou a tomar Proust por um grande *connaisseur* por um importante crítico de arte ou por um romancista absolutamente original no que concerne à utilização das obras de arte. A benevolência, nesses casos, traduz uma paixão cega do crítico pela obra proustiana, ou uma análise bastante superficial e ingênua. Contudo, entre os trabalhos que li, há alguns (os de Deleuze, de Huyghe e de Robin são bons exemplos) que mostram, sem nenhuma ingenuidade, o proveito que o romancista soube tirar das obras de arte. O louvor ou a censura à utilização da pintura pelo romancista terá, pois, outras razões.

O ponto de partida para a análise do assunto, ligado, naturalmente ao interesse do crítico, pareceu-me conduzi-los a conclusões divergentes. Aqueles que se interessaram, em particular, por uma pesquisa das fontes estéticas e da formação artística do romancista, isto é, que partiram de uma investigação bio-bibliográfica, puderam demonstrar a insuficiência desse lado

da formação de Proust. Isso pode tê-los levado a contestar o valor da presença das obras de arte na *Recherche*. Seria esse o caso de Anne Henry e de François Fosca.

Outros críticos, entretanto, tomaram o próprio texto proustiano como ponto de partida para seus estudos, dispondo-se a aceitar as referências artísticas tais quais foram feitas. Quiseram descobrir o sentido que têm no romance e com isso apontaram relações importantes entre as artes plásticas e a poética proustiana ou simplesmente puseram em evidência algum achado feliz do romancista.

Após a leitura desses trabalhos que comentamos e de uma centena de outros sobre o assunto, não se poderia concluir estar provado que Proust tenha sido, em relação à pintura, um verdadeiro *connoisseur*. Mas nenhum crítico me dissuadiu de que, as inúmeras referências a essa arte desempenham uma função relevante em seu romance. Além disso, embora considere compreensível a irritação e o desdém de um verdadeiro *connoisseur*, aos olhos de quem Proust poderá parecer um apreciador de arte medíocre, penso não ser justo criticar o romancista por seus conhecimentos precários nessa área. A censura só poderia pesar sobre Proust enquanto autor de estudos sobre arte (não ousaria dizer crítico de arte) como fez Anne Henry em "Chardin, Rembrandt e o coração das coisas". Mas um literato não tem, nessa matéria, a mesma responsabilidade de um crítico.

Mais de um crítico acusa Proust de só se interessar pelo aspecto literário dos quadros; ora, isso a meu ver, não justifica vitupérios. Trata-se de constatação que pode ser mesmo um dado precioso para o leitor da *Recherche*, indicando-lhe que o assunto e a composição das telas evocadas no romance devem ser levados em conta, pois há elementos significativos passíveis de serem explorados numa análise da obra. Mesmo não podendo confiar no romancista para guiá-lo no mundo das telas o leitor não lucrará em compreensão do romance, se tentar percorrer suas páginas tentando acompanhar olhar de amante da pintura de seu autor? Pois foi acreditando nisso que desenvolvi minha tese.

NOTAS

- ¹ ALLARD (Roger). "Proust et les arts plastiques". In: – *La Nouvelle Revue française: Hommage à Marcel Proust*, nº 112, Paris, 1923, p. 230. (Tradução minha).
- ² Idem, p. 222.
- ³ FOSCA, François, pseud. de Georges de Traz. "Proust". In: – *De Diderot à Valéry; les écrivains et les arts visuels*. Paris, Albin Michel, 1960, p. 74. (Tradução minha).
- ⁴ Idem, p. 80
- ⁵ Idem, ibidem.
- ⁶ HENRY, Anne. *Marcel Proust; théorie pour une esthétique*. Paris, Klincksieck, 1981, p. 66. (Tradução minha).
- ⁷ Idem, p. 169.
- ⁸ HENRY, Anne. *Proust : une vie, une œuvre, une époque*. Balland, Paris, 1986, p. 94. (Tradução minha)
- ⁹ HENRY, Anne. *Proust romancier. Le tombeau égyptien*. Paris, Flammarion, 1983. p. 170. (Tradução minha)
- ¹⁰ HUYGHE, René . "Proust et la peinture : l'illusion vécue de la réalité". In: *Les Nouvelles littéraires*, nº 2281, Paris, 1949, p. 14. (Tradução minha).
- ¹¹ DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. A. Carlos Piquet e R. Machado. Rio, Forense-Universitária, 1987, p. 4 -5. (grifos do autor).
- ¹² Idem, p. 14. (grifos do autor)
- ¹³ PROUST, Marcel, *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre, Globo, 1956, p. 142.
- ¹⁴ DELEUZE, op. cit., p. 93.
- ¹⁵ MAY Gita. "Chardin vu par Diderot et par Proust". In *PMLA*, nº 3, vol. XXII, 1957, p. 417. (Tradução minha).
- ¹⁶ ROBIN, Christian. "Le Rétable de la cathédrale". In: *Etudes proustiennes III. Cahiers de Marcel Proust*, nº 9, Paris, Gallimard, 1979, p. 83. (Tradução minha).
- ¹⁷ PROUST, op. cit., p. 198.
- ¹⁸ Idem. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mário Quintana. S. Paulo: Globo, 1992, p. 335.
- ¹⁹ Idem, ibidem.
- ²⁰ ROBIN, op. cit., p. 75.
- ²¹ Id. ibid., p. 86-87.
- ²² HENRY, Anne. *Marcel Proust; théorie pour une esthétique*, p. 66-193.

