

A Problemática Da Monumentalização: O Caso Da *Recherche Proustiana*

Paulo Rodrigo Andrade Haiduke¹

Resumo: Este trabalho surgiu como um questionamento ao final da minha dissertação de mestrado. Naquele momento, utilizei o consagrado romance proustiano, traduzido no Brasil como *Em busca do tempo perdido*, para analisar aspectos da sociedade francesa e da experiência moderna parisiense no período das últimas décadas do século XIX e do início do século XX: mas ao longo da pesquisa aflorou cada vez mais o fato daquela obra ter sido, ao longo de sua historicidade, caracterizada diversas vezes como privilegiado testemunho histórico. Atualmente, esta problemática que proponho aqui é parte de um projeto de doutorado que se encontra em andamento. Ele tem como foco central entender como o romance escrito por Marcel Proust (1871-1922) intitulado *A la Recherche du Temps Perdu* (publicado originalmente em Paris entre 1913 e 1927) se consolidou já ao longo de seu contexto de publicação como testemunho, memória e representação da *Belle Époque* parisiense. Parte-se aqui do pressuposto metodológico que toda fonte histórica, para além de seu puro valor documental, se consolida também enquanto um *monumento* do passado legado à posteridade. Isto tem grandes implicações para o ofício do historiador, que deve assim sempre estar atento aos processos pelos quais as fontes não apenas foram produzidas e preservadas pelas sociedades históricas, mas principalmente como alguns documentos se consolidaram como lugares privilegiados da memória, logo enquanto representações legítimas do passado. Esta abordagem crítica do documento enquanto monumento deixa de ser uma questão metodológica para tornar-se uma problemática autônoma, quando aplicada numa fonte como o romance proustiano, que se tornou um dos maiores cânones literários modernos. Pois além de ser considerado um dos maiores romances ocidentais do século XX já na época de sua publicação, a *Recherche* proustiana também foi lida, recepcionada e interpretada como testemunho ímpar do *fin de siècle* e da *Belle Époque* parisiense. Portanto, o principal objetivo aqui é demonstrar a centralidade desta problemática da *monumentalização* para uma abordagem historiográfica preocupada com uma fonte como o referido romance de Marcel Proust, obra não só consagrada pelo seu valor estético-artístico, mas também pelo seu grande sucesso como representação da realidade da época. Para tanto o foco aqui será dado sobretudo à algumas questões teórico-metodológicas e contextuais que possibilitam a prefiguração deste objeto: o processo de afirmação do romance proustiano como vanguarda literária na época (posição que possibilitou-o alçar-se como cânone literário moderno) e também como testemunho legítima e aceita da realidade parisiense ali representada.

Palavras-chave: Belle Époque; monumentalização; literatura francesa; modernidade.

A problemática da monumentalização não surgiu de uma reflexão unicamente teórica: ela teve como inspiração o romance *A La Recherche du Temps Perdu* (a partir daqui também citada como *Recherche*), escrito por Marcel Proust no início do século XX. Ele é composto por sete volumes principais, que foram publicados entre os anos de 1913 e 1927 em Paris. Como o escritor morreu em 1922, os três últimos volumes da sua volumosa saga foram publicados postumamente por editores, amigos e admiradores. A escolha desta obra se deve em parte ao fato deste romance ter se firmado e reproduzido, ao longo do século XX, como uma das maiores obras do respectivo gênero literário. Devido a isto a problemática que proponho, de compreender o processo de *monumentalização* deste romance, se insinua como extremamente necessária.

Quando utilizei o romance proustiano para compreender aspectos da experiência moderna, principalmente parisiense, no final do século XIX e início do XX, aflorou uma questão que foi incomoda a princípio (HAIDUKE, 2009). Se, por um lado, o romance possibilitava concatenações acerca da experiência moderna, sobretudo da trajetória de um intelectual na alta sociedade parisiense, por outro ficava claro que o ato artístico (que é a própria obra) recriava esta experiência, e com ela toda a realidade circundante considerada pertinente. Isto a ponto de surgir um problema para a própria distinção, ingênua é certo, entre a real experiência (que seria o objeto do romance) e sua representação (o romance em si).

Estes problemas não são estranhos à historiografia recente. Em um texto originalmente publicado em 1980, Roger Chartier assim definiu a abordagem da história cultural:

“A relação do texto com o real (que pode talvez definir-se como aquilo que o próprio texto apresenta como real, construindo-o como um referente situado no seu exterior) constrói-se segundo modelos discursivos e delimitações intelectuais próprios de cada situação de escrita. O que leva, antes de mais, a não tratar as ficções como simples documentos, reflexos realistas de uma realidade histórica, mas a atender à sua especificidade enquanto texto situado relativamente a outros textos e cujas regras de organização, como a elaboração formal, têm em vista produzir mais do que mera descrição. O que leva, em seguida, a considerar que os <<materiais-documentos>> obedecem também a processos de construção onde se investem conceitos e obsessões dos seus produtores e onde se estabelecem as regras de escrita próprias do gênero de que emana o texto. São essas categorias de pensamento e esses princípios de escrita que é necessário atualizar antes de qualquer leitura <<positiva>> do documento.” (CHARTIER, 1990, p. 63)

Esta abordagem crítica que suspende a mera função mimética da ficção literária tem por consequência uma reavaliação da própria realidade possível através dos estudos históricos: “O real assume assim um novo sentido: aquilo que é real, efectivamente, não é (ou não é apenas) a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a cria, na historicidade da sua produção e na intencionalidade da sua escrita.” (CHARTIER, 1990, p. 63).

Michel Foucault, em *A Arqueologia do Saber*, apontou para este deslocamento, vinculando-o à nova postura crítica em relação ao documento:

“Digamos, para resumir, que a história, em sua forma tradicional, empreendia <<memorizar>> os *monumentos* do passado, transformá-los em *documentos* e fazer falar estes traços que, por si mesmos, raramente são verbais, ou dizem em silêncio coisa diversa do que dizem; em nossos dias, a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos*, e o que, onde se decifravam traços deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, desdobra uma massa de elementos que se trata de isolar, de agrupar, de tornar pertinentes, de estabelecer relações, de constituir conjuntos. [...] pode-se dizer, jogando um pouco com as palavras, que a história, em nossos dias, se volta para a arqueologia; para a descrição intrínseca do monumento.” (FOUCAULT, 1971, p. 13-14).

Esta postura metodológica, destacada por Foucault em 1969, está diretamente ligada a algumas discussões levadas a cabo posteriormente no seio do campo historiográfico francês, principalmente nas décadas de 1970 e 1980 (REVEL, 2010).

Pierre Nora irá afirmar que, se antes a história confundia-se com a memória coletiva, a partir de uma nova postura crítica no século XX isto irá inverter-se. A partir de então, a memória passa a ser vista como objeto da história, enquanto algo que deve ser antes problematizado, que sancionado ou institucionalizado (NORA, 1993).

Mas Jacques Le Goff é quem se sente mais confortável para entrar diretamente no cerne do problema explicitado aqui pela relação entre documento e monumento. Para ele, a questão de fato é que todo documento é um monumento, em maior ou menor medida:

“O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo.” (LE GOFF, 1984, p. 103)

De fato, tudo que é passível tornar-se fonte histórica deve ser abordado, segundo esta perspectiva, enquanto um monumento. A questão é que, ao se tratar de um romance moderno como a *Recherche*, considerada um dos maiores clássicos da literatura do século XX, a *monumentalização* torna-se um problema central principalmente para uma abordagem histórica: ela deixa de ser apenas postura metodológica, para tornar-se um *objeto-problema*.

Portanto, a especificidade do romance moderno, gênero que opera uma construção da realidade circundante e que busca a verossimilhança ou efeito de real (WATT, 1990 e BOURDIEU, 2005), deve ser esclarecida para demonstrar a importância da problemática da *monumentalização*. Esta intrínseca relação com a realidade circundante, enquanto característica do romance, é denominada por Ian Watt como realismo formal do gênero. Segundo ele, o romance moderno teria firmado suas principais características por volta de meados do século XVIII, na Inglaterra, tendo como seus principais representantes-fundadores escritores como Henry Fielding, Daniel Defoe e Samuel Richardson (WATT, 1990).

A busca pelo efeito de real teria assim colocado ao romance um problema essencialmente epistemológico:

“é muito significativo que, no primeiro esforço sistemático para definir os objetivos e métodos do novo gênero, os realistas franceses tivessem atentado para uma questão que o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita. Trata-se de um problema essencialmente epistemológico” (WATT, 1990, p. 09).

Retrospectivamente denominado de *realismo*, esta tendência literária baseava-se em uma questão diretamente ligada à modernidade, buscando retratar todo tipo de experiência humana: “seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como apresenta.” (WATT, 1990, p. 13). Desta forma, o romance moderno realista estaria problematizando justamente a realidade, ou melhor, a relação entre a obra literária e a realidade que ela imita.

Estas considerações nos possibilitam ver a *Recherche* como uma imagem construída da *Belle Époque* parisiense, pano de fundo da trajetória do narrador. Logo, sua consagração enquanto romance implica também na divulgação de uma imagem específica que apresenta (e assim cria literalmente) um período.

Mas é preciso entender que a noção de monumento destaca um processo através do qual apenas algumas produções culturais são conservadas e, portanto, legadas à posteridade. Esta postura crítica se deve ao entendimento de que as *fontes* do passado com as quais a historiografia opera estão submetidas a algum processo de seleção. Para Le Goff:

“De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efectuada quer pelas forças que operam o desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores.” (LE GOFF, 1984, p. 95).

Portanto, esta historicidade do processo pelo qual a obra se configura como monumento demonstra-se extremamente pertinente para uma análise historiográfica que se ocupa com a literatura, e mais especificamente com o romance moderno. Isto é mais claro ainda, quando se destaca que o próprio narrador da *Recherche* tem certa noção da posteridade que sua obra poderá alcançar, o que implica na projeção que o autor faz dela. Segundo o narrador:

“É preciso que a obra [...] crie ela própria a sua posteridade. E se a obra se conservasse de reserva e só a posteridade a conhecesse, está já não seria para a referida obra a posteridade verdadeira, mas uma assembléia de contemporâneos que simplesmente viveu cinquenta anos mais tarde. Cumpre, pois, que o artista [...], se quiser que a sua obra possa seguir o seu caminho, a lance onde haja bastante profundidade, em pleno e remoto futuro.” (PROUST, 1990, p. 97).

O narrador proustiano vê o sucesso reservado para os grandes artistas que não apenas vêm algo novo e o expressam pela literatura, mas que impõem ao mundo sua nova visão do mundo, principalmente através da fama e prestígio reservados às obras que alcançam o sucesso.

Logo, esta projeção da obra enquanto cânone torna-se, para um historiador que se depara com ela, não apenas um aspecto da crítica inicial quando aborda sua fonte, mas um problema central de seu trabalho de análise. Isto porque implica em questões muito maiores que as puramente estéticas que diriam respeito à obra de arte. A própria noção de obra de arte deve ser entendida como um juízo, algo que tem sentido em um dado momento espaço-temporal. Justamente por não ser algo dado, a consolidação de uma determinada produção cultural enquanto obra de arte implica em uma disputa, que pode ser resumida pela pergunta, “*o que é arte?*”. Disto destaca-se o caráter de disputa, expresso claramente por exemplos de manifestos e querelas artísticas. A concepção de discurso de Michel Foucault é muito relevante neste sentido, quando ele afirma que:

“Assim concebido, o discurso [...] aparece como um bem – finito, limitado, desejável, útil – que tem suas regras de aparecimento e também suas condições de apropriação e de atuação; um bem que coloca, por conseguinte, desde sua existência (e não simplesmente em suas ‘aplicações práticas’) a questão do poder; um bem que é, por natureza, o objeto de uma luta, e de uma luta política.” (FOUCAULT, 1971, p. 150-151).

Isto se deve principalmente ao valor concebido a determinados discursos, em circunstâncias históricas específicas. Aqui entra a importância do romance moderno enquanto uma nova modalidade de gênero literário e um novo saber, seu papel neste contexto específico da modernidade parisiense do final do século XIX e início do XX. Por fim, tudo isto implica em considerações sobre a experiência moderna em geral (e mais especificamente em Paris), objeto mais abrangente do gênero, central ao longo da *Recherche* como formador da realidade subjetiva do narrador; e também contexto da trajetória do escritor Marcel Proust.

Georg Simmel, em *A metrópole e a vida mental*, texto publicado originalmente em 1902, sintetizou uma das grandes problemáticas modernas que culminariam no sentimento de crise e decadência *fin-de-siècle* oitocentista:

“Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida. [...] O século XVIII conclamou o homem a que se libertasse de todas as dependências históricas quanto ao Estado e à religião, à moral e à economia.” (SIMMEL, 1967, p. 13).

Ao abordar a questão moderna nestes termos, Simmel demonstrou a necessidade do desenvolvimento de estudos sobre a vida psíquica e sua adequação às grandes cidades:

“Uma investigação que penetre no significado íntimo da vida especificamente moderna e seus produtos, que penetre na alma do corpo cultural, por assim dizer, deve buscar resolver a equação que estruturas como a metrópole dispõem entre os conteúdos individual e superindividual da vida. Tal investigação deve responder à pergunta de como a personalidade se acomoda nos ajustamentos às forças externas.” (SIMMEL, 1967, p. 14).

A literatura moderna, e o romance em específico, não estavam alheios a este problema. A *Recherche* parte exatamente de uma narrativa retrospectiva, pela qual o narrador, também personagem principal, busca superar um sentimento de crise e perda, o que o leva em busca da realidade passada perdida.

É preciso assim ter em mente que a experiência moderna no final do século XVIII e início do século XIX, principalmente nos grandes centros urbanos europeus como Paris, foi muito marcada pelos ideais iluministas, embora estes espaços ainda estivessem fortemente marcados pelas forças tradicionais do Antigo Regime. Este encontro, por vezes hostil, em outras não só amigável como de auxílio recíproco, irá marcar a experiência social no mínimo até a Primeira Guerra Mundial, no início do século XX.

Segundo Jacques Le Rider, em sua incansável análise sobre a modernidade vienense, quando a *Aufklärung* foi eleita como ideal moderno do século XVIII criou-se em consequência um mal-estar entre a aspiração do homem moderno de alcançar a liberdade plena e a constante negação disto através de forças externas, normalmente tradicionais (LE RIDER, 1993). É contra estas barreiras exteriores que primeiramente o homem moderno irá lutar. Mas, além disto, no decorrer do século XIX o indivíduo parece dar-se conta de que estas forças não são unicamente exteriores, mas que fazem parte dele próprio, sem que perceba. Segundo Foucault:

“é esta unidade que se achou fraturada no começo do século XIX, na grande reviravolta da *epistémê* ocidental: descobriu-se uma historicidade própria à natureza; definiu-se mesmo, para cada grande tipo do ser vivo, formas de ajustamento ao meio que iam permitir, em seguida, definir seu perfil de evolução; mais ainda, pôde-se mostrar que atividades tão singularmente humanas, como o trabalho ou a linguagem, detinham, em si mesmas, uma historicidade que não podia encontrar seu lugar na grande narrativa comum às coisas e aos homens [...].

O ser humano não tem mais história: ou antes, porque fala, trabalha e vive, acha-se ele, em seu ser próprio, todo imbricado em histórias que não lhe são nem subordinadas nem homogêneas.” (FOUCAULT, 1992, p. 384-385).

Assim, além daqueles fatores conscientes, manifestos como cerceadores da experiência humana moderna, surgiram também inúmeras variáveis determinantes que atravessariam inconscientemente o indivíduo, exigindo deste uma suspensão da passividade em relação aos agentes perigosos que ameaçam a almejada liberdade subjetiva plena, a realização do *espírito livre*. Esta mudança de *front* parece ter consequências diretas sobre as crises de identidade destacada por Le Rider, pois no momento que a ferida narcísica é sentida e o indivíduo vê que não tem total consciência das forças que o dominam, eis que desvela-se sua incapacidade de tomar controle total de seu autodesenvolvimento.

A solidão, marca do *espírito livre* moderno do final do século XIX, parece ligada à sensação de perda da realidade, na medida que isola o indivíduo do mundo, gerando a sensação de não pertencimento: “A crise de identidade do Eu cortado do mundo é acompanhada de sintomas de perda de realidade que se traduzem no questionamento da identidade sujeito/objeto.” (LE RIDER, 1993, p. 61). É esta sensação, de não-identificação com o real, que o narrador proustiano irá expor em sua história. Quando, ao final do primeiro livro *No caminho de Swann*, ele afirma que a realidade em que vivera não mais existia no momento da narrativa (ou concepção da obra), deflagra-se sua incapacidade em significar o mundo que o circunda. A

modernização do século XIX, que parece ter se acelerado às vésperas da Primeira Guerra Mundial através do emergente capitalismo industrial, se fez sentir como força de desestabilização, ruptura e impessoalidade.

Segundo E. Weber, uma certa onda decadentista alastrou-se principalmente na elite da sociedade francesa do final do século XIX. Facções da elite, encampadas por nobres e burgueses com tendências à aristocratização, denunciavam a subversão da tradição: “Responsabilizava-se a vida moderna, especialmente a urbana, pela deterioração.” (WEBER, 1989, p. 33). Acontecimentos conjunturais como a derrota francesa na Guerra Franco-Prussiana, a Comuna de Paris, a crise econômica entre outros fatores, alimentavam uma sensação de desencanto e descrença, e ameaçavam desestruturar a realidade e a própria vida dos sujeitos inexoravelmente ligados à esta realidade.

Esta questão surge na *Recherche* através do que se poderia denominar de gérmen do impasse entre idealização subjetiva e a força da realidade objetiva: na verdade, o que poderá se observar constantemente na *Recherche* é o sentimento de insatisfação com a realidade exterior por parte do narrador como consequência da impossibilidade de ver no mundo as imagens sonhadas. O que se pode observar claramente por detrás desta *descrença* originária é a própria crise de identificação, elemento que permeia a experiência moderna nas cidades do fim do século XIX. Consequência em parte da irresolução da crise das tradições e dos antigos sistemas de crenças que, ao longo dos séculos XVIII e XIX, perderam força sem, entretanto, extinguirem-se.

Assim, é preciso entender que entre a proclamação da emancipação do sujeito, modelo do homem moderno do século XVIII, e a crise vivida no final do século XIX e início do XX por este sujeito que se supunha livre, houve uma cisão relevante:

“A emancipação do indivíduo na ordem política e social, essa conquista da modernidade do fim do século dezoito e das primeiras décadas do dezenove, emparelhava-se com a afirmação confiante e orgulhosa da individualidade nos domínios da ética e da estética. Não obstante, Schopenhauer e Nietzsche analisaram as ilusões e os males do individualismo, e essa crítica encontrou seu prolongamento na psicologia e na sociologia do final do século dezenove e do início do presente: a autonomia e a solidão do indivíduo aparecem como um dos fenômenos mais ambivalentes da condição moderna. A crise do individualismo, vivenciada sob a forma de uma crise do sentimento de identidade, se encontra no cerne das interrogações da literatura e das ciências humanas, tanto nas obras de Hugo Von Hofmannsthal como nas de Freud.”(LE RIDER, 1993, p. 11-12).

A crise vivida pelos sujeitos, que pode ser observada principalmente pelo abalo no individualismo, exigiu re-elaborações e reflexões das quais o culto do gênio é um dos resultados: “Quando as tradições, as escolas, os cânones e os critérios do gosto estão submetidos a uma crítica radical e quando a legitimidade da arte se fundamenta exclusivamente sobre a força da individualidade criadora, o gênio retorna obrigatoriamente.” (LE RIDER, 1993, p. 46). Este prestígio surge para o jovem narrador da *Recherche* quando a arte e a filosofia destacam-se para ele como meios de alcançar uma verdade metafísica. Daí uma das origens da sua incansável busca por tornar-se um grande romancista.

Gênio e místico foram figuras que simbolizaram a promessa do reencontro entre sujeito e objeto, micro e macrocosmo (LE RIDER, 1993). É importantíssimo reter uma conclusão que Jacques Le Rider tira acerca de um texto ficcional do austríaco Hoffmannsthal: segundo ele, foi preciso ao personagem efetuar uma “conversão necessária da subjetividade para uma melhor apreensão da realidade.” (LE RIDER, 1993, p. 88). Se nos voltarmos para a *Recherche*, e atentarmos para a intermitente busca do narrador pela verdade através da arte literária, em sua complexa relação com a insatisfação com a realidade, pode-se concluir que a aspiração do

narrador por tornar-se um grande escritor advém de sua busca pela realidade mais verdadeira. Negação do realismo que se prende às aparências e enganos superficiais, em prol de um real mais íntimo, sentimental, e subjetivo.

Desejo de revelar a própria personalidade aliado à vontade de saber, ambos agindo como regras do discurso, criando credibilidade, possibilidade de relação de significado entre o leitor e o narrador. Se a sociedade moderna havia se tornado intimista, e passou a valorizar o fator psicológico, qual seria opção melhor para dar veracidade, logo criar o pacto com o leitor, que tornar o romance uma busca por si, implicando a autenticidade, que valida o gênio e sua personalidade?

Neste contexto intrincado, a metafísica do belo e a filosofia da vida (*Lebensphilosophie*) sintetizaram possibilidades de redenção. Mas para efetivar a regeneração, é preciso a genialidade, que parece investir os detentores dela de uma aura que lhes possibilita a relação com a Totalidade. Nietzsche é simbólico do destaque alcançado pelo grande artista como intermediário entre o que ele denominara de apolíneo e dionisíaco (NIETZSCHE, 2003).

Assim, o subjetivismo pleno levado a cabo pelo gênio narcisista surge como possibilidade de superar a opressora e implacável realidade moderna, logo, de superar o realismo e sua “feição”:

“O individualismo e o culto ao gênio se reúnem sob o signo do narcisismo. Esta utopia afirma o poder de criar, através das forças da subjetividade cosmogônica, valores autênticos suscetíveis de fornecer um sentido à vida, contra a sociedade de massa, o desencanto do mundo pela ciência e a técnica, e o desenraizamento da condição moderna.” (LE RIDER, 1993, p. 120).

Merecem destaque os elementos antimodernos de reação à modernização e a crítica ao liberalismo neste período. O pessimismo do *fin-de-siècle* teria legado à vanguarda artística um sentimento de desgosto pela humanidade, tendência esta emparelhada com a própria crise do materialismo (WEBER, 1989). É importante destacar que a arte engajada, de cunho crítico-social, tinha grande importância na França da segunda metade do século XIX, sendo tema corrente entre os naturalistas principalmente. As artes em geral na França seguiram uma certa tendência ligada à crise do positivismo e seus correlatos, o naturalismo e o racionalismo: conforme destaca Eugen Weber houve uma tensão entre estas correntes e outras que valorizavam a experiência subjetiva, o idealismo e a metafísica: “Na ausência de uma realidade objetiva absoluta, a experiência subjetiva torna-se o importante.” (WEBER, 1989, p. 176).

Mas é preciso entender esse fechamento do indivíduo também como uma possibilidade de superação da crise, em busca de uma identificação com a realidade. Ao comentar os sentimentos e sensações de Swann ao ouvir a sonata de Vinteuil, o narrador proustiano concluiu acerca da arte:

“Sabia que até a lembrança do piano falseava ainda mais o plano em que via as coisas da música, que o campo aberto ao músico não é um mesquinho teclado de sete notas, mas um teclado incomensurável, ainda quase completamente desconhecido, onde apenas aqui e ali, separadas por espessas trevas inexploradas, algumas dos milhões de teclas de ternura, de paixão, de serenidade que o compõem, cada qual tão diferente das outras como um universo de outro universo, foram descobertas por alguns grandes artistas que, despertando em nós o correspondente do tema que encontraram, nos prestam o serviço de mostrar-nos que riqueza, que variedade oculta, sem o sabermos, essa grande noite indevassada e desalentadora da nossa alma, que nós consideramos como vácuo e nada.” (PROUST, 1979, p. 204).

Aqui se fundamenta um dos alicerces que levam o narrador a crer na primazia da arte enquanto meio de alcançar uma verdade. Uma realidade possível e necessária, um alento mesmo que, talvez, também seja precíval como a vida e a realidade. Essas grandes obras:

“Talvez as percamos, talvez se extingam, se voltarmos ao nada. Mas, enquanto vivermos, e tal como acontece no tocante a qualquer objeto real, não podemos fazer como se as não tivéssemos esquecido como não podemos, por exemplo, duvidar da luz da lâmpada que se acende diante dos objetos metamorfoseados de nosso quarto, de onde se escapou até a lembrança das trevas. Assim, a frase de Vinteuil, como determinado tema de “Tristão”, por exemplo, que nos representa também certa aquisição sentimental, havia esposado a nossa condição mortal e adquirido algo de humano que era assaz comovedor. Sua sorte estava ligada ao futuro e à realidade da nossa alma, de que ela era um dos ornamentos mais particulares, mais diferenciados. Talvez o nada é que seja a verdade e todo o nosso sonho não exista, mas sentimos que então essas frases musicais, essas noções que existem em função do sonho, não hão de ser nada, tampouco.” (PROUST, 1979, p. 204).

É preciso reter que as crises vividas por esta modernidade desconfiada do final do século XIX exigiram dos sujeitos que nela mergulharam, tentativas de superação e redenção. Jacques Le Rider entende justamente o termo modernidade enquanto um posicionamento crítico em relação à modernização, advindo da consciência de que as mudanças modernas deixam seqüelas nos indivíduos que levam a cabo sua experiência neste tipo de meio. Segundo ele, antes de tornar tema, os modernos vienenses viveram a profunda crise do individualismo, e a respectiva perda e reconstrução precária da identidade do sujeito:

“A ‘condição moderna’ parecia, à maior parte dentre eles, como o resultado do enfraquecimento e do esquecimento das tradições, como o triunfo das forças de desorganização e de desagregação, face às quais cada indivíduo se achava numa situação de incerteza e de desorganização difícil de dominar.” (LE RIDER, 1993, p. 489-490).

Pelo próprio título da *Recherche*, já se expõe a intenção de busca pela redenção. Novamente a análise da modernidade vienense por Jacques Le Rider merece destaque, pois destaca a busca do sujeito pela sua autobiografia como um reencontro. Esta construção da identidade como processo narrativo está diretamente ligada à cura psicanalítica. Há duas conseqüências diretas deste retorno a si, no caso aqui trabalhado: em primeiro lugar, a reconciliação com o tempo perdido indica uma saída para que o indivíduo, assolado pelo individualismo, reingresse no todo; por outro lado, a história individual se insere dentro de um espaço social mais amplo, dentro do qual ela ocorre, derivando daí que só é possível narrá-la dentro de uma história social coletiva, no caso aqui a *Belle Époque* parisiense.

A *Recherche* pode ser considerada, como Benjamin mesmo já disse, uma autobiografia. Foucault chama a atenção para o caráter autobiográfico, íntimo, e confessional da narrativa do século XIX, enquanto regra discursiva: característica da Vontade de Saber do período (FOUCAULT, 2001). Não por coincidência o narrador irá colocar como pressupostos básicos do seu processo criativo literário, na busca da verdade do sujeito, as “exigências da auto-análise” (PROUST, 1981, p. 149). Todos estes elementos mostram aspectos com os quais a experiência moderna lidava neste contexto, na medida que estas regras ou sistemas de crenças eram também compartilhados (BOURDIEU, 2005).

A tarefa do artista, como o narrador proustiano interpreta-a, é trazer à vida as coisas que acreditava que existiam, mas não em sua realidade objetiva, que seria talvez a busca de uma arte realista-descritiva; e sim sua existência subjetiva, ou seja, como a realidade imprimiu-se na vida do indivíduo: “só podemos, com a crença de que elas possuem uma existência própria, dar a certas coisas que vemos uma alma que guardam em seguida e que desenvolvem em nós.” (PROUST, 1990, p. 104). A arte aparece assim como uma forma de re-encantamento do mundo, um meio de desejar novamente um contato pleno com a realidade: “era incapaz de ver senão

aquilo do qual a leitura me despertara a coibição, e cujo esboço, previamente por mim desenhado, quisesse confrontar com a realidade.” (PROUST, 1981, p. 17).

Disto deriva que o narrador colocará como sua tarefa cristalizar através da literatura, chamá-los “a sobreviver em suas particularidades mais efêmeras” (PROUST, 1979, p. 110), as coisas e as pessoas, os sentimentos, impressões e experiências de uma época que, graças ao incessante movimento do tempo (acelerado pela modernização cada vez mais implacável), deixava de existir: “reconhecemos aqui a antiga intrínseca e não extinta função do romance, que é a de transmitir e preservar os grandes acontecimentos na consciência das massas, do coletivo.” (DÖBLIN, 2006, p. 22). A necessidade do livro se funda como uma missão do narrador, ao modo de um monumento que deve ser preservado para que o tempo não o consuma também. Possibilidade de conciliar imaginação e realidade.

Conforme destaca o narrador, as relações com as coisas e pessoas que outrora entabulara tornam-se elementos significativos da realidade, do mundo passado que não mais existe, mas que expressa a inexorável verdade do Tempo. Logo, este tipo de artista pelo qual aspira o narrador: “não é o mais espirituoso, mais instruído, melhor relacionado, mas quem se sabe tornar um espelho e refletir assim a própria vida”. (PROUST, 1981, p. 18).

A obra de arte fundada nesta vontade de saber como ato de reencontro converte-se em algo não contingente e despropositado, mas sim inerente e necessário para aquele que a realizará:

“Se tentasse verificar o que de fato se passa em nós quando alguma coisa nos causa determinada impressão [...] eu veria que, para exprimir tais sensações, para escrever esse livro essencial, o único verdadeiro, um grande escritor não precisa, no sentido corrente da palavra, inventá-lo, pois já existe em cada um de nós, e sim traduzi-lo. O dever e a tarefa do escritor são as do tradutor.” (PROUST, 1981, p. 138).

O artista tempo surge então com toda a sua força de realidade: “eu verificava essa ação destrutiva do Tempo precisamente quando me propunha a evidenciar, intelectualizar numa obra de arte as realidades extratemporais.” (PROUST, 1981, p. 167). Esse tempo, que se materializa nas pessoas, impõe-se assim ao narrador e sua obra:

“Se ao menos me fosse concedido um prazo para terminar minha obra, eu não deixaria de lhe imprimir o cunho desse Tempo cuja noção se me impunha hoje com tamanho vigor, e, ao risco de fazê-los parecer seres monstruosos, mostraria os homens ocupando no Tempo um lugar muito mais considerável do que o tão restrito a eles reservado no espaço, um lugar, ao contrário, desmesurado, pois à semelhança de gigantes, tocam simultaneamente, imersos nos anos, todas as épocas de suas vidas, tão distantes – entre as quais tantos dias cabem – no Tempo.” (PROUST, 1981, p. 251).

Toda época vivida pelo narrador aparece assim cristalizada, impressa pelo tempo em sua vida, em seu corpo, em sua memória. Sua missão enquanto sacerdote da arte será transmitir uma verdade intrinsecamente sua, embora compartilhada em alguns aspectos por sua época.

Logo, a arte moderna parece conquistar um espaço para si neste contexto do final do século XIX enquanto um novo campo de saber autêntico e legítimo, ao lado de outros discursos como o religioso e o científico, por exemplo. Ao contrário de seu papel de criado na antiga sociedade de corte, o artista passa a possuir um status muito mais elevado, chegando inclusive aos mais altos degraus das escalas sociais na França *fin-de-siècle*. Prestigiado por controlar uma arte que poderia sanar crises e responder a algumas questões intrigantes de uma modernidade inquieta, o artista passa a exercer uma destacada função no espaço público em geral, pelo qual irá engajar-se diretamente em questões políticas, sociais, culturais, etc.

O exemplo mais flagrante do status recém adquirido por artistas e eruditos é a figura emergente do intelectual no final do século XIX e sua importância não apenas cultural, mas também sua influência política e social que, através do Caso Dreyfus, demonstrou que a genialidade não tinha apenas deveres espirituais. Segundo Michel Winock, foi devido ao Caso

Dreyfus e posterior Caso Zola que o intelectual surgiu enquanto sujeito no final do século XIX na França, e não mais como mero adjetivo qualitativo (WINOCK, 2002). Denominando-se de *intelectuais*, artistas, eruditos e cientistas diversos, encabeçaram uma campanha através de petições e abaixo-assinados, em prol do oficial do estado maior francês Dreyfus, judeu acusado e condenado por traição (anos mais tarde seria comprovada sua inocência e a fraude do Caso). Os artistas passaram, portanto, a utilizar seu prestígio artístico para engajarem-se em diversas questões públicas, e isto não se deve apenas a vontade de se impor, mas também a demanda de uma sociedade que queria ouvi-los a respeito dos mais variados temas correntes.

Tudo isto nos remete ao novo papel da arte na sociedade moderna ocidental, sua nova função de culto, antes monopolizada pelo discurso e prática religiosa (NORONHA, 2006). É a *emolduração*, segundo por Marcio Noronha, que possibilitou o culto da arte moderna:

“A emolduração da arte, tal como foi reinventada na ‘consciência artística moderna’, é da arte como uma das formas dos sistemas de pensamento – termo ‘inaugurado’ por Michel Foucault em sua cátedra – e se põe lado a lado com outras formas de pensar, recortando o mundo em coordenadas de sensações.” (NORONHA, 2006, p. 57).

É esta *emolduração* que irá fundamentar uma verdade em arte, o que é essencial para a consolidação de um romance como monumento, pois sua função social está diretamente ligada a isto. Assim Marcio Noronha aponta também para a necessidade desta compreensão dos objetos artísticos como monumentos:

“Uma história da arte e da literatura como história de um ‘sistema’ de pensamento – [...] – seria a apreensão de como a existência de um modo de pensar artístico promove, na tessitura do mundo histórico e cultural, a presença de monumentos, ou seja, um plano ou um conjunto delimitado, com uma existência determinada e, o mais importante, ocupando um lugar no mundo como objeto existente” (NORONHA, 2006, p. 57-58).

Luta do romance moderno para ser firmar como gênero portador de um saber frente a outros sistemas de pensamento; luta interna ao gênero, pela qual os seus representantes buscam afirmar seus projetos, concepções e verdades como legítimas portadoras das verdades do gênero. Os aspectos de disputa e de busca pela legitimidade ficam patentes, e podem ser esclarecidos através das considerações de Pierre Bourdieu, acerca daquilo que ele denominou de campo literário e sua respectiva história. Segundo ele:

“Não é suficiente dizer que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas; é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza. [...] Marcar época é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo.” (BOURDIEU, 2005, p. 181).

O próprio escritor Marcel Proust tem plena noção disto, quando afirma, através de seu narrador, alguns juízos artísticos. Por exemplo, de que a história da arte se moveria através de descobertas e inovações, pelas quais os artistas, tal como cientistas, expressariam pela arte novas relações entre palavras e coisas (PROUST, 2007). Através deste processo, afirma o narrador: “*as teorias e as escolas, como os micróbios e os glóbulos, se entredorram e asseguram com a sua luta a continuidade da vida.*” (PROUST, 2008, p. 257)

Portanto, uma noção do romance moderno enquanto um campo de saber exige uma postura análoga à da história cultural de Roger Chartier, que: “*deve ser entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido.*” (CHARTIER, 1990, p. 27). E justamente porque o romance se funda como um saber sobre *determinada realidade histórica*, é que ele opera a construção desta suposta realidade histórica. Por isso, Chartier destaca a necessidade de: “*identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler.*” (CHARTIER, 1990, p. 16-17). Ele chama assim atenção para

como uma certa representação do mundo social (como por exemplo a *Recherche*) é não só construída, mas aceita como verossímil.

Dominick LaCapra propõe uma abordagem dos textos literários enquanto produtos que entraram em acordo com contextos, de diversas maneiras possíveis. (LACAPRA, 1991, p. 118). Indo um pouco além, é possível afirmar que o sucesso de determinado romance, como a *Recherche*, se deve ao alto grau de eficácia neste acordo, pelo qual este produto cultural firma sua autoridade e legitimidade. Portanto, é preciso entender como se deu este acordo e porque ele legou ao romance proustiano uma posição tão destacada dentro da literatura moderna, tanto na época como vanguarda, quanto posteriormente enquanto clássico.

Neste movimento, como afirma Le Goff: “É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.” (LE GOFF, 1984, p. 104). Logo, é preciso analisar as condições de produção pelas quais a *Recherche* foi composta e firmada como ato artístico, o que lançou o romance dentro do campo literário (que é também parte das condições de produção), e que iniciou o processo de sua monumentalização.

Através destas questões que dizem respeito ao método de abordagem de fontes históricas, visando levantar os problemas mais pertinentes para a abordagem de um romance como a *Recherche*, o que surge não é um impasse, mas pelo contrário, uma problemática extremamente fértil para os estudos históricos. Apoiado nas discussões anteriores, denominei este “objeto-problema” de *monumentalização* por considerar que este processo é muito relevante para a modalidade de fonte histórica aqui discutida, o romance moderno.

Daí a necessidade desta nova crítica do documento apontada por Foucault: abordar aquilo que é considerado um documento histórico como um monumento, artefato do passado legado através de diversos processos à posteridade. Mas isto exige antes entender que o real mesmo não está mais acessível, que o passado todo não existe lá onde o imaginávamos, esperando pelas nossas pesquisas e descobertas. Mas que só existem ruínas da história, fragmentos deixados à posteridade que, através de algum poder e de alguma força, ainda se insinuam em nosso tempo. E exigem que ocupemo-nos deles.

São justamente aspectos deste processo, que faz com que ainda persistam algumas ruínas de outras épocas, que se propõe daqui para frente analisar. Portanto a definição desta problemática de *monumentalização* que a *Recherche* opera da *Belle Époque* parisiense se faz necessária. Antes de ser uma conclusão, ela é justamente o objeto que se abre como ponto de partida de um programa de pesquisa que busco empreender.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, W. *A imagem de Proust*. In: _____ *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das letras, 2005.

CHARTIER, R. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

DÖBLIN, A. *O romance histórico e nós. História, questões e debates*. Curitiba, n. 44, ano 23, 2006.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

HAI DUKE, P. R. A. *A modernidade entre o desencanto e a idealização: um diálogo entre história e literatura a partir do romance A La Recherche Du Temps Perdu de Marcel Proust*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2009.

LACAPRA, D. *História e Romance*. *Revista de História*. Campinas. n. 2/3, 1991.

LE GOFF, J. Documento/monumento. In: _____. *Enciclopédia Einaudi vol. 1: Memória-História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

NORA, P. *Entre memória e história. A problemática dos lugares*. *Projeto História*. São Paulo, n. 10, dez. 1993.

NORONHA, M. P. *Composição: Entre o conceito e as sensações para o pensamento de matrizes na história da literatura e arte modernas*. *História, questões e debates*. Curitiba, n. 44, ano 23, 2006.

PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990.

_____. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Sodoma e Gomorra*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *A prisioneira*. Porto Alegre: Globo, 1954.

_____. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956.

_____. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981.

REVEL, J. *Máquinas, estratégias e condutas: o que entendem os historiadores*. In: _____. *História e historiografia: exercícios críticos*. Curitiba: UFPR, 2010.

SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SIMMEL, G. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, O. G. (Org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

WEBER, E. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

WINOCK, M. *O século dos intelectuais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

¹ Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (2009).
Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (sob orientação do Prof. Dr. José Roberto Braga Portella). Bolsista CAPES. E-mail: paulohaiduke@yahoo.com.br.