

**Giverny Transformado ou a Descrição Proustiana:
A Construção da Paisagem em “Noms de Pays: le Pays”**

Comment aurais-je pu croire à une communauté d’origine entre deux noms qui étaient entrés en moi, l’un par la porte basse et honteuse de l’expérience, l’autre par la porte d’or de l’imagination ?¹

Quando o narrador faz a distinção citada em epígrafe está em causa o parentesco de Mme de Villeparisis com a família Guermantes. Até o narrador ter consciência desse parentesco, Mme de Villeparisis era apenas uma mulher com quem fazia passeios na companhia da sua avó, ao passo que o nome Guermantes correspondia a todo um imaginário de origens medievais assente no fascínio pela duquesa de Guermantes, o epítome da beleza e elegância intemporal. Põe-se então o seguinte problema: como redefinir uma experiência quotidiana e, até certo ponto, irrelevante, à luz de todo um mundo que lhe devia ser alheio pelo seu cariz de ideal inatingível?

O narrador vai experienciar o mesmo problema na famosa viagem para Balbec, desde a sua partida da Gare Saint-Lazare.

... l’opération mystérieuse qui s’accomplissait dans ces lieux spéciaux, les gares, lesquels ne font pas partie pour ainsi dire de la ville mais contiennent l’essence de sa personnalité de même que sur un écriteau signalétique elles portent son nom.²

¹ Proust, Marcel, “Noms de Pays: le Pays”, *À l’Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, ed. Rey, Pierre-Louis (Paris: Gallimard, 2004), p. 266.

² *Idem*, p. 213.

Ao mesmo tempo que as gares são o princípio da imaginação, sítios despersonalizados a partir de onde o narrador se aventura em fantasias acerca de paisagens e identidades, elas representam também o fim da imaginação, pois são lugares de desembarque, lugares a partir de onde começará a experiência. E a pergunta repete-se: como apreciar um lugar depois de o ter imaginado, quando a imaginação é ouro, e a experiência sempre inferior? Se ao menos os nomes pudessem estar hermeticamente fechados, de modo a que experiência e imaginação coincidissem...³

Ora, a paisagem é justamente o lugar onde este conflito pode ser resolvido, onde, de facto, experiência e imaginação podem coincidir. Por um lado, a paisagem não é um nome de um lugar, tão pouco um lugar físico em concreto; ela é, sim, uma substantivação de qualidades estéticas observadas em determinado lugar. Isto significa que a experiência de ver uma paisagem coincide com a atribuição do seu nome, nome esse que apenas define um modo de ver, não aquilo que se observa. Por outro lado, justamente porque a paisagem é um substantivo sem substância, a imaginação implicada no acto de ver torna-se particularmente prolífera, sobretudo se o observador tiver em conta as mais variadas propostas estéticas de outros que a descreveram, pintaram, ou sobre ela teorizaram. E é essa precisamente a situação do narrador da *Recherche*, que fará confluir na descrição da paisagem lembranças de outras paisagens, suscitadas por analogia, ou até experiências passadas que adquirem um novo valor estético ao serem recordadas e sobrepostas às suas descrições. Exemplo disso mesmo é o episódio ecfrástico da descrição do *Porto de Carquethuit* (um quadro do pintor impressionista Elstir). Tendo o Impressionismo como referência do ideal da paisagem, o narrador deleitar-se-á com a indefinição tonal do mar, que parece apossar-se dos elementos que o rodeiam como as rochas e as casas, ou então com os reflexos do sol no mar, que lhe parecem mais reais que os cascos dos navios, vaporizados em efeitos de luz. Demonstraremos mais tarde a proximidade que a técnica e teoria impressionistas têm com o imaginário proustiano, incidindo em particular sobre as descrições do mar e da luz do sol, mas por agora importa sublinhar que o auge da experiência do narrador ao ver aquele quadro deriva de um efeito

³ *Ibidem*, p. 229.

de surpresa, do facto de aquela pintura ser uma redescção de lugares por si já conhecidos mas que naquele quadro em particular parecem outros.⁴

Assim, a experiência nunca é um entrave à imaginação porque consegue, mediante a arte, ser renovada, permitindo serem focados novos detalhes ou novos pontos de vista. Em nota, o editor adverte-nos que para este passo são propostos os mais diversos quadros pela crítica: de Turner, Manet, Monet, ou mesmo de Carpaccio. Mas a verdade é que provavelmente todos esses (e mais) terão servido de modelo; a paisagem do *Porto de Carquethuit*, tal como muitas outras que não serão ecfásticas e que analisaremos ao longo deste artigo, é construída em paralelo com experiências lembradas, mesmo que o narrador não o mostre explicitamente. Toda a experiência do narrador contribui para o fio da imaginação, seja ela referente a obras de arte ou a momentos da sua vida.

A paisagem é então uma espécie de experiência imaginada, um acto de ver ou viver redescrito pela memória que tende a tornar arte aquilo que fora ou seria quotidiano.

... la supposition que je pourrais un jour être l'ami de telle ou telle de ces jeunes filles, que ces yeux dont les regards inconnus me frappaient parfois en jouant sur moi sans le savoir comme un effet de soleil sur un mur, pourraient jamais par une alchimie miraculeuse laisser transpénétrer entre leurs parcelles ineffables l'idée de mon existence, quelque amitié pour ma personne, que moi-même je pourrais un jour prendre place entre elles, dans la théorie qu'elles déroulaient le long de la mer, – cette supposition me paraissait enfermer en elle une contradiction aussi insoluble, que si devant quelque frise antique ou quelque fresque figurant un cortège, j'avais cru possible, moi spectateur, de prendre place, aimé d'elles, entre les divines processionnaires.⁵

Eventualmente, como se pode observar neste trecho, a arte toma posse da experiência, idealiza-a, e parece de novo que experiência e imaginação são inconciliáveis. Mas isso é apenas um exemplo de

⁴ *Ibidem*, pp. 400-402.

⁵ *Ibidem*, p. 361.

como o desejo do narrador é sobreexcitado pela ideia do inatingível, do intocável; na verdade, são pequenos detalhes como o efeito da luz sobre o muro ou a linha costeira que realmente lhe importam por permitirem uma vivência inter-artística do quotidiano.

O Narrador en *Plein Air*: Impressionismo e Metonímia

Nous sommes là, penchés sur le miroir magique, nous en éloignant, essayant de chasser toute autre pensée, tâchant de comprendre le sens de chaque couleur, chacune appelant dans notre mémoire des impressions passées qui s'associent en aussi aérienne et multicolore architecture que les couleurs sur la toile et édifient dans notre imagination un paysage.⁶

Para analisar a construção da paisagem proustiana é antes de mais fundamental inseri-la no contexto estético e poético que matiza toda a *Recherche*. Por um lado, a estética de Proust baseia-se essencialmente no desejo do inalcançável, desejo esse que cresce em proporcionalidade directa com a consciência da impossibilidade da posse, de um entrosamento físico com o objecto contemplado. Por outro lado, poeticamente, a importância da obra de arte, o objecto primordial de contemplação, cresce em proporcionalidade directa com o alcance de uma espécie de experiência imaginada de associações que transportam o observador para outros tempos da sua vida, outros lugares ou sentimentos recuperados pela memória (voluntária ou involuntária). Percebe-se então que a obra de arte, e por extensão todos os objectos que despertem um olhar contemplativo, apresenta uma duplicidade cruel: ao mesmo tempo que prende o observador e o incita a procurar significados num mistério indissolúvel, a sua importância não depende de qualquer conclusão dessa procura mas sim do sucesso de uma viagem introspectiva que apenas acentuará (por multiplicação envolvente) a sua inacessibilidade. Daí que um quadro, como aponta o trecho sobre Monet citado em epígrafe, seja um espelho mágico; o

⁶ Proust, Marcel, “Le Peintre. Ombres – Monet”, *Essais et Articles* (Paris: Gallimard, 2001), p. 371.

seu encanto é precisamente a sua indefinição, a sua capacidade de se metamorfosear, mas nada disso se opera sem a imaginação do sujeito, ou seja, sem a tal viagem interior que de nenhuma forma explica a essência mágica do espelho. O esforço para compreender o sentido de cada cor é um exemplo desse mesmo desejo de entrar no domínio do mágico, e no entanto o observador sabe de antemão que essas mesmas cores não poderão ser desvendadas; elas chamam (convocam), numa espécie de osmose por semelhança, impressões passadas tão aéreas e multicolores quanto elas. E é assim que nasce a paisagem: um edifício imaginado paralelo à obra de arte que lhe serve de ponto de partida, e igualmente imaterial, pois a percepção que o sujeito tem da obra de arte não é o resultado causal de a estar a ver, mas sim o resultado casual de impressões reavivadas metonimicamente.

Em Proust, o uso da metonímia na construção da paisagem recupera não só esta baliza teórica de rejeição de explicações causais como também uma técnica de dispersão ou difusão impressionista dos elementos que a caracterizam. A primazia da cor na construção das formas, a indefinição dos traços através da intersecção dos mesmos e de um alastrar gradativo de determinados tons, ou mesmo o ideal da captura do instante que determina uma imagem fugidia e difusa da realidade (o instante da percepção), são algumas das características do Impressionismo que podemos encontrar metamorfoseadas no olhar do narrador da *Recherche*. Contudo, dentro do Impressionismo, é com Monet que estes paralelos se tornam mais estreitos, particularmente com a última fase da sua obra, o período de Giverny. Será neste período que Monet se dedicará mais intensamente aos seus estudos sobre o efeito da luz, pintando *en plein air* uma mesma paisagem a diferentes horas do dia ou estações do ano. São exemplo clássico disso as séries *Medas de Feno*, *Amanhecer no Sena*, *Catedral de Rouen*, ou ainda *Choupos*, que embora menos conhecida talvez seja a chave do famoso episódio do passeio com Mme de Villeparisis, no qual o narrador se sente imensamente feliz ao ver três árvores que por alguma razão para sempre desconhecida lhe pareceram familiares ao ponto de duvidar se elas eram de facto reais.⁷ Trata-se apenas de uma hipótese,

⁷ Proust, “Noms de Pays: le Pays”, pp. 284-285. Cf. Figura 1.

mas a descrição que é delas feita (serviam de entrada a um caminho coberto) assenta perfeitamente a estas pinturas, e embora o Marcel adolescente, no tempo diegético, não pudesse conhecer este quadro, a descrição proustiana funde constantemente o olhar retrospectivo do narrador com a percepção da realidade que teve enquanto jovem. Aliás, é precisamente essa ambiguidade que nos faz repensar todo o processo da memória involuntária como a única forma possível para a felicidade: “E eu era feliz? Não sei:/ Fui-o outrora agora”.⁸ Outro exemplo, agora mais directo, da relação entre os estudos de luz de Monet e a paisagem proustiana é o episódio em que o protagonista tem percepção da passagem do tempo através da diminuição da luz que entra pela janela do seu quarto de hotel em Balbec:

Au fur et à mesure que la saison s’avance, changea le tableau que j’y trouvais dans la fenêtre.⁹

Para além da importância do sol como deus do tempo, que aprofundaremos mais tarde, é curioso notar como para o narrador a realidade é uma obra de arte, um quadro, o que torna o paralelo com os estudos de luz de Monet ainda mais completo; o olhar do narrador é o olhar do pintor, e a luz é o seu tema, não a paisagem em si.

Outra característica do período de Giverny relevante para este paralelo é a quase completa dissolução da forma pela acentuação das gradações de cor. O exemplo mais visível disso mesmo é a progressão das figuras humanas na obra de Monet; de uma fase inicial em que essas figuras tinham ainda os traços do rosto bem definidos, elas passam na maturidade do pintor a um nível de fusão com a paisagem que não lhes permite sequer ter qualquer expressão facial,¹⁰ chegando mesmo a desaparecer em definitivo nas últimas obras de Monet, onde o nível de indefinição das formas faz já lembrar o Expressionismo. Da mesma forma, as figuras humanas nas descrições proustianas tendem a

⁸ Pessoa, Fernando, “Pobre velha música!”, *Ficções do Interlúdio* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1998), p. 66.

⁹ Proust, “Noms de Pays: le Pays”, p. 368.

¹⁰ Cf. Figura 2.

dissolver-se na paisagem, e é a atenção dada a determinados detalhes que as caracteriza, transportando-as para outras imagens que em nada com elas se relacionam ou simplesmente resumindo-as a esses detalhes que condicionaram a percepção do narrador. A este título bastaria lembrar as várias imagens que ele forma de Albertine: uma vez é o nariz que se destaca, outra vez a silhueta recortada num fundo de mar, ou ainda os olhos dela que ele deseja tão mais intensamente quanto mais impenetrável é a substância por detrás desse olhar.¹¹ Proust passa de uma imagem a outra como se se tratasse de uma gradação de tons: o nariz que se destaca leva-o ao rei mago que se destaca dos restantes pela cor da pele, que por sua vez figura num qualquer quadro do Renascimento. Como aponta Beckett no seu ensaio *Proust*, as descrições proustianas são experimentais, e não demonstrativas; o impressionismo (e relativismo) da descrição proustiana reside justamente no facto de ser menos uma descrição e mais uma apresentação de alternativas, um fio de experiências lembradas inter-substituíveis com o objecto descrito.¹² Mas o exemplo mais paradigmático desta contiguidade impressionista talvez seja o contágio que o ambiente influi nos detalhes destacados:

... je voyais émerger un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts, je ne savais pas si c'était les mêmes qui m'avaient déjà apporté du charme tout à l'heure, je ne pouvais pas les rapporter à telle jeune fille que j'eusse séparée des autres et reconnue. Et cette absence, dans ma vision, des démarcations que j'établirais bientôt entre elles, propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile.¹³

Além da capacidade de fusão pictórica atribuída ao mar, sobre a qual incidiremos em particular mais à frente, é importante reparar como as raparigas não são retratadas como pessoas distintas do meio que as envolve: são olhos, rostos, cores; instantes de percepção e memória que formam, contiguamente, uma paisagem.

¹¹ Proust, “Noms de Pays: le Pays”, pp. 356, 394, 360.

¹² Beckett, Samuel, *Proust* (London: John Calder, 1987), pp. 85-87.

¹³ Proust, “Noms de Pays: le Pays”, p. 356.

É precisamente neste contexto de contiguidade impressionista que Genette usa o conceito da metonímia, mostrando como a partir do cariz irreal e metafórico dos objectos observados o narrador acaba por caracterizá-los metonimicamente através de uma lógica de vizinhança espacio-temporal.

Les variations de l'object "décrit" sous la permanence du schéma stylistique montrent assez l'indifférence à l'égard du *référént*, et donc l'irréductible irréalisme de la description proustienne.¹⁴

Todavia, esta irrealidade não opera em substituição de uma realidade preexistente; a proposta da narrativa proustiana é justamente desmistificar a existência de uma realidade *a priori*, ou seja, e à semelhança do Impressionismo, demonstrar que este tipo de ligações metonímicas e metafóricas com a realidade fazem parte da percepção quotidiana das coisas e, em última análise, começar a abolir as fronteiras atribuídas comumente a sujeito e objecto. O narrador descreve as paisagens tal como as vê, e vê-las é um processo mental de analogias e metáforas, sendo a reminiscência a força motriz deste processo.

The Proustian world is expressed metaphorically by the artisan because it is apprehended metaphorically by the artist: the indirect and comparative expression of indirect and comparative perception.¹⁵

Assim, aliada a uma proposta teórica que pretende rever a relação do sujeito com a realidade, Proust desenvolve uma técnica descritiva que se ajusta a esse modelo. E de tal forma ele é bem sucedido que a paisagem se torna um objecto inter-artes; a pintura, enquanto experiência passível de ser recordada, invade constantemente o relato proustiano e torna impossível de distinguir uma precedência de influências, i.e., se é a paisagem que faz o sujeito lembrar-se da pintura, ou se o sujeito, tendo a pintura em mente, observa a paisagem condicionado por essa experiência. O próprio protagonista ganha consciência disso quando,

¹⁴ Genette, Gérard, "Métonymie chez Proust", *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), p. 45.

¹⁵ Beckett, *Proust*, p. 88.

depois de visitar o atelier de Elstir, procura a obra do pintor nas paisagens de Balbec, ou mesmo quando reconhece na mulher de Elstir um retrato de Elstir.¹⁶

Na verdade, é precisamente este entrosamento metonímico entre a arte como experiência quotidiana e o olhar criador de quem contempla que se vem a revelar como a única conquista possível para atingir o inatingível, isto é, a essência da arte.

... nous voudrions que M. Claude Monet nous conduisît à Giverny, au bord de la Seine, à ce coude de la rivière qu'il nous laisse à peine distinguer à travers la brume du matin. (...) Cette apparence avec laquelle ils [Monet et al.] nous charment et nous déçoivent et au-delà de laquelle nous voudrions aller, c'est l'essence même de cette chose en quelque sorte sans épaisseur (...) qu'est une vision. Et cette brume que nos yeux avides voudraient percer, c'est le dernier mot de l'art du peintre.¹⁷

Neste trecho de *Sur la Lecture* fica claro como nada existe para além da obra de arte, nada mais além do que vemos pode dizer-nos o autor; e se acharmos porventura que de facto fomos além de alguma coisa, então tivemos uma visão. Porém, em vez de se tentar encetar um diálogo impossível com o autor, a proposta proustiana é a de haver uma apropriação da arte de outrem de tal forma que ela faça parte da nossa percepção do mundo. Não resultará daí nenhuma sabedoria por contacto com o génio do artista, nem será conquistado qualquer mistério; trata-se sim de capturar a única essência que a arte tem, a sua capacidade de se metamorfosear, e a partir daí usufruir do prazer estético de contemplar um mundo feito de arte.

L'amateur de peinture, qui fera un voyage pour voir un Monet représentant un champ de coquelicots, ne fera peut-être pas une promenade pour voir un champ de coquelicots.¹⁸

¹⁶ Proust, "Noms de Pays: le Pays", pp. 432, 415.

¹⁷ Proust, Marcel, *Sur la Lecture*, Actes Sud (Arles: Hubert Nyssen Editeur, 1988), pp. 33-34. Cf. Figura 3.

¹⁸ Proust, *Essais et Articles*, p. 371. Cf. *As Papoilas em Argenteuil*, 1873, ou *Campo de Papoilas, Arredores de Giverny*, 1885.

A resposta que Proust dá na *Recherche* para este facto é a seguinte: só vale a pena fazer um passeio para ver um campo de papoilas se nele podemos lembrar os campos de papoilas de Monet. E é precisamente nesse aspecto que intervém a construção da paisagem sob técnicas de descrição impressionistas; o objectivo é a criação de um lugar-arte, um lugar que, mesmo sem serem referidas obras de arte em concreto, é construído segundo preceitos estéticos e poéticos que a elas reconduzem. Este é, sem dúvida, o irrealismo da descrição proustiana; o narrador *en plein air* é precisamente aquele que faz do mundo um objecto passível de ser arte mediante a sua imaginação. Mesmo Monet, o mestre do *plein air*, foi a certa altura acusado de recorrer a fotografias para completar as suas telas, ao que ele respondeu muito simplesmente que “ninguém tem nada a ver com isso e não tem qualquer significado (...). O que interessa é o resultado.”¹⁹

O Mar: Gradação e Aglutinação

Dans cet effort pour composer grâce à de tels réseaux la cohérence d'un lieu, l'harmonie d'une "heure", l'unité d'un climat, il semble exister dans la *Recherche du temps perdu* quelques points de concentration ou de cristallisation plus intense, qui correspondent à des foyers d'irradiation esthétique.²⁰

Um destes pontos de deflagração, de que fala Genette, é justamente Balbec e as raparigas em flor, correspondendo, *grosso modo*, ao capítulo “Noms de Pays: le Pays”, o *corpus* que delimita este artigo. Como é sabido, a vila de Balbec foi inspirada numa (ou em mais do que uma) das várias vilas costeiras da Normandia que tantas vezes serviram de tema para inúmeras telas impressionistas nas décadas de 1860, 70, e 80. De facto, as praias da Normandia são um tema recorrente na obra de Monet, já desde o início da sua carreira em que pintava Sainte-Adresse, mas o fascínio por estes lugares está também presente em Manet,

¹⁹ Citado por Sagner, Karin, *Monet*, trad. Casa das Línguas, Lda. (Colónia: Taschen, 2006), p. 180.

²⁰ Genette, “Métonymie chez Proust”, p. 50.

Boudin, ou mesmo Whistler. Contudo, é mais uma vez no período de maturidade de Monet que podemos encontrar uma maior convergência com o imaginário proustiano.

Antes de fazer a viagem para Balbec, o narrador tinha já uma ideia muito clara do tipo de paisagens que queria encontrar: o mar seria tempestuoso, e teria a mesma aura de mistério persa e longínquo que imaginou para a catedral. Embora mais tarde esta o desaponte, tal como a maioria dos lugares ou eventos a que atribui uma identidade antes de os ver, o mar marca-o profundamente, potenciando quase que um renascimento na sua primeira manhã em Balbec, logo após uma noite em que se sentira deslocado e não conseguira dormir.

...quelle joie, pensant déjà au plaisir (...) de voir dans la fenêtre et dans toutes les vitrines des bibliothèques, comme dans les hublots d'une cabine de navire, la mer nue, sans ombrages et pourtant à l'ombre sur une moitié de son étendue que délimitait une ligne mince et mobile, et de suivre des yeux les flots qui s'élançaient l'un après l'autre comme des sauteurs sur un tremplin!²¹

Em seguida, o narrador ficará deleitado observando as vagas, os rochedos e a violência do mar, precisamente o tipo de imagens que podemos observar nas telas de Monet, onde o mar agitado (tema a que dedicará inúmeros estudos) parece absorver cromaticamente todos os outros elementos que o rodeiam.²²

Mas a experiência não estaria completa sem a ação metonímica da reminiscência, neste caso a associação do começo vaporoso, transparente e azulado das ondulações no horizonte aos glaciares no fundo dos quadros de primitivos toscanos. Não sabemos, claro, que quadros em concreto o narrador teria em mente, mas destacaremos alguns para relembrar a importância do detalhe nas descrições proustianas: *Um Velho e o seu Neto* (1490), de Ghirlandaio; *O Mito de Prometeu* (1515), de Piero di Cosimo; e *Alegoria (O sonho do Cavaleiro)* (1504) de Rafael, que, não sendo exactamente primitivo nem toscano, ainda assim apresenta uma

²¹ Proust, "Noms de Pays: le Pays", p. 241.

²² Cf. *Os Rochedos na Maré Baixa, Pourville* (1882), *Etretat, Mar Agitado* (1883), *La Manneporte, ao pé de Etretat* (1886).

marcada influência desses pintores no período da sua vida em que esteve em Florença. Em todos estes quadros os glaciares em questão são, tal como os de Proust, o fundo da paisagem, escondendo, pelo menos em parte, a linha do horizonte. Contudo, eles ocupam simultaneamente uma posição de destaque: todos eles surgem de um corte cromático abrupto com a paisagem que os precede; após os verdes ou castanhos de montes e vales aparece-nos por detrás o azul transparente e vaporoso de que falava o narrador. Ora, o que o narrador proustiano faz é precisamente recuperar este detalhe através da memória e justapô-lo no mar de Balbec, usando, mais uma vez, uma técnica de gradação impressionista em que a unidade da imagem depende de ligações de contiguidade, dispersões por semelhança, tais como aquelas que vimos em Monet. Da mesma forma, não só é o contágio do mar extensível às memórias do narrador, como também ao próprio ambiente que o rodeia enquanto o contempla. Tal como vimos anteriormente com a presença de motivos marinhos nas descrições das raparigas, agora é o próprio narrador que sente esse envolvimento, observando o reflexo do mar na janela e nas vitrinas das estantes, o que lhe dá a impressão de estar dentro de uma cabine de um navio.

Todavia, além desse carácter gradativo do mar, imiscuindo-se quer ao nível dos objectos, quer ao nível do movimento que efectua, ele é também aglutinador. Muitas vezes as coisas não ganham simplesmente parecença com o mar, elas tornam-se mar, liquidificam-se. Bastaria lembrar, por exemplo, o navio que é absorvido e fluidificado pelo horizonte até aparentar ser feito da mesma matéria, ou aquela altura em que o céu tem um tal azul que aparenta ser uma continuação do mar, dando o efeito de a janela do quarto de hotel estar coberta pelo oceano, sendo o quarto, conseqüentemente, um lugar submarino.²³ Aliás, esta janela, desde aquela manhã de renascimento, vai funcionar como uma espécie de altar, um lugar ao qual o narrador se dedica ritualmente e a partir do qual a paisagem se eleva ao estatuto de arte. Contudo, ao contrário das janelas comuns, ou mesmo daquela que figura no referido quadro de Ghirlandaio, cujas fronteiras são cuidadosamente definidas e em tudo se assemelham às de uma moldura, a janela do quarto do

²³ Proust, “Noms de Pays: le Pays”, pp. 370-371.

narrador vai prestar-se a todo o tipo de metamorfoses e fusões com as imagens que propicia:

...la mer, sertie entre les montants de fer de ma croisée comme dans les plombs d'un vitrail²⁴

A ilusão que resulta deste processo é a de que a realidade exterior funciona como matéria-prima de um quadro a ser formado com as particularidades da janela, de modo que o narrador nunca chega a olhar *pela* janela, ele olha *para* a janela, e esse é o fim artístico da sua contemplação. Esta simbiose entre a janela e o mar é de tal forma produtiva que numa ocasião ela mostra não uma, mas várias obras de arte no que virá a ser o epítome do Impressionismo e um louvor a Monet:

Un autre jour, la mer n'était peinte que dans la partie basse de la fenêtre dont tout le reste était rempli de tant de nuages poussés les uns contre les autres par bandes horizontales, que les carreaux avait l'air (...) de présenter une « étude de nuages », cependant que les différentes vitrines de la bibliothèque montrant des nuages semblables mais dans une autre partie de l'horizon et diversement colorés par la lumière, paraissaient offrir comme la répétition, chère à certains maîtres contemporains, d'un seul et même effet, pris toujours à des heures différentes mais qui maintenant avec l'immobilité de l'art pouvait être tous vus ensemble dans une même pièce, exécutés au pastel et mis sous verre.²⁵

O mar não é visível através da janela, está pintado nela, e toda a propagação de reflexos para o interior do quarto cria um ambiente em que o narrador fica envolto em Impressionismo.

Mas esta preponderância aglutinadora do mar não seria possível sem a acção da luz (e, por extensão, do sol), que no fundo é a verdadeira responsável pelas várias gradações de cores, sombras, e reflexos, incitando dessa forma o intercâmbio entre experiência e imaginação.

²⁴ *Idem*, p. 368.

²⁵ *Ibidem*, p. 371.

A Divinização da Luz

Como vimos anteriormente, o tratamento da luz na pintura impressionista é um dos seus traços mais marcantes (quer a nível prático, quer a nível teórico). Porém, para compreender todas as suas implicações ao nível da construção da paisagem, tanto em Monet como em Proust, é preciso recuar até à obra de um dos principais precursores do Impressionismo: Turner. Se a primazia da cor sobre o desenho, e até certo ponto a gradação pictórica, pode ser traçada até Delacroix, é Turner quem inspirará os mais variados efeitos de luz que parecem imaterializar os objectos. Ainda assim, seria um erro pensar em Turner como um impressionista, mesmo nas suas últimas obras; não que os resultados não sejam semelhantes, simplesmente o paradigma teórico era diferente. O objectivo de Turner era mostrar o poder de absorção que exerce a luz do sol, quase como uma entidade divina que além de iluminar, ofusca, que abre caminhos pela paisagem sobrepondo-se a ela, e que oferece a ilusão da rarefacção dos próprios objectos, como que decompostos em partículas de luz.²⁶ Ora, este imaginário terá um efeito surpreendente sobre o tratamento do tempo em Proust.

Naturalmente que todo o edifício estético e poético do tempo na *Recherche* ultrapassa em larga medida esta influência de Turner, mas talvez por isso mesmo seja curioso notar como o sol em Balbec acaba por personificar essa entidade. Ele não só marca a passagem do tempo, como também serve de projector de tempos futuros, incitando os desejos do narrador.

Quand, le matin, le soleil venait de derrière l'hôtel (...) il semblait (...) m'engager à poursuivre, sur la route tournante de ses rayons, un voyage immobile et varié à travers les plus beaux sites du paysage accidenté des heures.²⁷

²⁶ Cf. *Chuva, Vapor e Velocidade – O Grande Caminho-de-Ferro Ocidental* (1844), ou *Iate Aproximando-se da Costa* (1845-50).

²⁷ Proust, “Noms de Pays: le Pays”, p. 242.

A luz do sol é então simultaneamente uma luz condutora e imobilizadora; o narrador quer visitar esses lugares que o sol lhe ilumina, mas tem ao mesmo tempo a consciência de que essa é uma viagem que só a luz pode fazer (porque específica da hora), e por isso segue-a em pensamento, tão imóvel quanto ela.

Outro exemplo desta vida futura que ocorre unicamente devido a uma idealização da paisagem é o episódio da camponesa que ele vê a partir do comboio. Desde logo ela o encanta, por parecer ter nascido directamente do solo e por estar rodeada de um púrpura matinal irresistível. De seguida ele começa a imaginar os prazeres da vida rústica, a nascente, a vaca, o café com leite que ela lhe traria, e toda uma vida inverosímil para o narrador (tendo em conta a sua debilidade física e os seus gostos) se desenrola como uma iluminação. Mas o mais curioso deste episódio é o momento em que o comboio vai partir, e a camponesa vai progressivamente personificando-se no sol que anteriormente a sacralizava:

Au-dessus de son corps très grand, le teint de sa figure était si doré et si rose qu'elle avait l'air d'être vue à travers d'un vitrail illuminé. Elle revint sur ses pas, je ne pouvais détacher mes yeux de son visage de plus en plus large, *pareil à un soleil* qu'on pourrait fixer et qui s'approcherait jusqu'à venir tout près de vous, se laissant regarder de près, vous éblouissant d'or et de rouge. (...) le train se mit en marche (...): *je m'éloignais de l'aurore*.²⁸

A luz do sol é então o ponto de partida para o ideal, para o etéreo que o narrador deseja quanto mais ele é inalcançável. É essa mesma luz que figura, em toda a sua força, em Turner, e que produz o mesmo tipo de idealizações da paisagem nos estudos de luz de Monet.

Porém, concomitantemente a essa ordem futura e ideal, o sol é também paradigma da desordem, da decomposição dos elementos, o que em si é outro factor de atracção estética para o narrador. Embora frequentemente ele aprecie aquele tipo de ilusões de perfeição intocável, a volatilização das formas é um dos traços essenciais impressionistas

²⁸ *Idem*, pp. 225-226, itálicos meus.

que, por exemplo, resultam naquele efeito de liquidez luminosa que Monet confere a algumas das suas paisagens mais famosas, e que Proust aplica também às suas paisagens.²⁹

... cette chambre (...) avait l'air d'un prisme où se décomposaient les couleurs de la lumière du dehors, (...), d'un jardin de l'espérance qui se dissolvait en une palpitation de rayons d'argent e de pétales de rose.³⁰

É este tipo de desordem potenciado pela luz do sol que mais incentiva ao alastrar metonímico e metafórico dos elementos; como se pode verificar no trecho citado, o prisma onde se decompõem as cores é proposto como equivalente do jardim da esperança, e a dissolução deste último é precisamente aquilo que o torna mais belo e desejável. Outro exemplo do alastrar da luz é a altura em que o sol se abriga do vento dentro do quarto do narrador, impondo a sua desordem na cama desfeita ou na mala aberta.³¹

Naturalmente, este tipo de contiguidades é também o mais propício à intrusão da memória e à criação da paisagem inter-artes, como acontecerá, entre tantas outras ocasiões, certo entardecer em que o narrador volta ao hotel:

... la lumière se se veloutait, se dégradait, amincissait les portes de communication ou les degrés des escaliers intérieurs qu'elle convertissait en cette ambre dorée, inconsistante et mystérieuse comme un crépuscule, où Rembrandt découpe (...) l'appui d'une fenêtre³²

Em nota, o editor propõe para este passo os quadros *A Sagrada Família* (1640) e *Filósofo em Meditação* (1632), onde se pode observar que o efeito crepuscular da luz do sol tem essa mesma aura de mistério e de sagrado que activou a memória do narrador. No entanto, poder-se-

²⁹ Cf. *Medas de Feno, Fim de Verão, Efeito da Manhã* (1891) e *Meda de Feno ao Sol* (1891).

³⁰ Proust, "Noms de Pays: le Pays", p. 272.

³¹ *Idem*, p. 242.

³² *Ibidem*, p. 366.

ia facilmente argumentar que essas características do sol se enquadram com os temas dos quadros de Rembrandt, ao passo que no caso do narrador nada (exteriormente) justifica o aparecimento dessa luz. Trata-se, claro está, de mais uma ocasião de recorte de detalhes de obras de arte, por sua vez transpostos para a vida quotidiana e fazendo a arte surgir casualmente (e não causalmente) no mero acto de contemplar, o que adquire um significado ainda maior tendo em conta o motivo do sagrado. Afinal, o valor do sagrado é igualmente quotidiano, aleatório, e, em última análise, estético, sendo a arte é o único caminho viável para o seu aparecimento.

...le ciel violet, qui semblait stigmatisé par la figure raide, géométrique, passagère et fulgurante du soleil (pareille à la représentation de quelque signe miraculeux, de quelque apparition mystique), s'inclinait vers la mer sur la charnière de l'horizon comme un tableau religieux³³

Independentemente de o narrador estar a pensar numa obra de arte em específico neste passo, assistimos aqui ao perfazer de uma união que será sempre motivo de prazer para o narrador: a junção da luz etérea, capaz de construir e decompor o tempo, ao mar, a fluidez propagadora e aglutinadora dos objectos. E embora o carácter sagrado do sol esteja normalmente associado em Proust à pintura figurativa e alegórica, não deixa de ser curioso notar que essa tradição está também presente nalgumas paisagens da Normandia de Monet, essas mesmas paisagens que sabemos desde o início serem a base da construção de Balbec.³⁴

*

... Est-ce cela le voyageur ravi dont parle Ruskin?³⁵

Gostaria de concluir este artigo recolocando a questão do lugar da arte no quotidiano, e respectiva relação com a paisagem. A frase em

³³ *Ibidem*, p. 368.

³⁴ Cf. Figura 4.

³⁵ Proust, “Noms de Pays: le Pays”, p. 217.

epígrafe é dita pela mãe do narrador quando o vê infeliz na partida para Balbec, e o uso aqui da figura de Ruskin é de extrema importância para compreender o desejo e o prazer em Proust.

Como é sabido, Proust era um admirador do escritor inglês, mas curiosamente não o era por qualquer razão que o pudesse lisonjear. Em *Sur la Lecture*, um prefácio a Ruskin que desmonta as teses de Ruskin, Proust advoga que o prazer da arte não é utilitário, que para ele as pequenas imagens que povoaram a sua infância, como um reclame de um pacote de bolachas, têm mais significado que a *Primavera* de Botticelli. Isto porque para Proust não existe nada que seja intrinsecamente artístico, ou, de outra maneira, todas as coisas podem ter o efeito da arte sob determinadas condições, e as mais importantes são as que activam a nossa memória. A certa altura, falando sobre os problemas da posição de Ruskin, Proust diz o seguinte:

... sa conférence, enveloppée seulement dans un or apollinien où fondent des brumes anglaises, pareil à celui dont la gloire illumine les paysages de son peintre préféré.³⁶

Percebe-se então que o que Proust admira em Ruskin não são as ideias, os argumentos, mas sim o que nele encontra de Turner.

Ora, voltando à *Recherche*, é preciso entender a menção a Ruskin como uma ironia não intencional por parte da mãe. Como utilitarista que era, Ruskin não apreciava as viagens de comboio, seriam como um tempo morto no caminho para o verdadeiro objectivo da viagem: ver obras de arte, aprender, e outras coisas que se possam considerar úteis. Proust, no entanto, experiencia exactamente o contrário; por exemplo, imaginando os lugares através dos seus nomes, ou mesmo sentindo-se aconchegado pelo movimento do comboio porque este o faz lembrar-se dos campanários de Combray.³⁷

Desta forma, é através da metamorfose da realidade que Proust sente prazer, independentemente do objecto do seu desejo, e o motor dessa metamorfose é o acaso. Afinal, é isso mesmo que são as paisagens,

³⁶ Proust, *Sur la Lecture*, p. 27.

³⁷ Proust, “Noms de Pays: le Pays”, p. 223.

acazos, construções imaginadas que começam com um efeito de luz, um reflexo, uma cor que sobressai, e todo um edifício de memória se ergue para lhes dar novos significados.

Elle [la couleur] s'aviva, le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir car je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature, mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée ; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu.³⁸

E assim acontece a paisagem, quando menos se espera, alguns fragmentos que se destacam e que são depois unidos, qual tela impressionista, por um olhar que simultaneamente contempla e constrói o mundo que o rodeia.

³⁸ Idem, pp. 223-224.

Figuras



1. Monet, Claude. *As Três Árvores, Verão*, 1891. Óleo sobre Tela, 92 x 73 cm. Tokyo, National Museum of Western Art.



2. Monet, Claude. *A Primavera*, 1886. Óleo sobre Tela, 65 x 81cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum.



3. Monet, Claude. *Amanhecer no Sena*, 1897. Óleo sobre Tela, 81 x 92 cm. Amherst (MA), Mead Art Museum.



4. Monet, Claude. *Mar Agitado em Pourville*, 1897. Óleo sobre Tela, 73 x 100 cm. Tokyo, National Museum of Western Art.