

realização. Minha avó que com tamanha frieza eu vira agonizar e morrer junto de mim! Ó! possa eu, como expiação, uma vez terminada a minha obra, ferido sem esperança, sofrer longamente, por todos abandonado, antes de morrer. (Proust, *TR*, 1970, p. 147)

Observa-se que o herói, embora se atribua, implicitamente, o papel de consagrador das duas mulheres que deixariam de ser *pobres mortas* para figurarem numa obra de arte, manifesta seu sentimento de culpa, causa evidente do desejo de expiação. Poder-se-ia pensar que esse sentimento teria sido gerado apenas por sua indiferença na ocasião da morte da avó, fato a que acabara de se referir; mas a questão de ser ela e Albertine personagens de sua obra está bem clara. Sua culpa teria sido a de trair esses seres amados ao introduzi-los em seu texto. No entanto, trata-se de um procedimento absolutamente normal entre os escritores. Diferentemente do que ocorre de modo geral entre os pintores, cujos modelos querem (e até pagam ao pintor...) ou aceitam que sua imagem figure numa tela, o ficcionista não consulta os seus, toma-os à revelia.

É na passagem que transcrevo abaixo que o narrador se ocupa diretamente da especificidade do processo de criação literária no que concerne aos modelos.

E mais do que ao pintor, a quem é necessário ver muitas igrejas para pintar uma, o escritor, se quiser alcançar o volume e a consistência, a generalidade, a realidade literária, precisa de vários seres para um só sentimento, porque se a arte é longa e breve a vida, pode-se também dizer, ao contrário, que se é curta a inspiração muito mais longos são os sentimentos a exprimir. São nossas paixões que esboçam os livros, os intervalos de trégua que os escrevem. Quando a inspiração nasce e podemos retomar a tarefa, a mulher que nos servia de modelo para um sentimento já não no-lo provoca mais. Terminamos-lhe o retrato com a ajuda de outra, e, se nisso vai traição, do ponto de vista literário, não são inconvenientes essas substituições, pois graças à identidade de nossos sentimentos, todo livro se faz simultaneamente com as recordações de amores passados e as peripécias dos atuais. (Proust, *TR*, 1970, p. 150-1)

Chamo a atenção para as palavras *volume* e *consistência*, correspondentes ao campo semântico das artes plásticas, que não permitem grande distanciamento da literatura, apesar da diferença que será mostrada. Não se pode dizer que o texto esteja negando que o pintor represente sentimentos, mas registra-se aí que a realidade literária exige uma pesquisa de modelos cumulativa e não seletiva. Está sugerido que o escritor pode distanciar-se do modelo enquanto ser individual com seus traços físicos e morais, coisa que, para o pintor, será mais difícil. A possibilidade de abstração maior na literatura que na pintura (trata-se aqui da pintura figurativa) aí está assinalada. É evidente que o conceito de volume e de consistência não é o mesmo para todas as artes; desnecessário seria lembrar que aplicadas à literatura, dada sua natureza, essas palavras têm valor metafórico.

No romance proustiano, os retratos literários são numerosos, mas neles os traços

físicos das personagens são geralmente fragmentários e imprecisos, às vezes incoerentes, como os de Odette e de Albertine. A descrição minuciosa dos velhos da matinê dos príncipes de Guermantes, episódio de *O tempo redescoberto*, conhecido como “o baile de máscaras” (*le bal de têtes*), constitui uma exceção. Em geral, a intenção do romancista é apenas a de exprimir a *verdade psicológica e moral*, interesse correspondente ao de Rembrandt em telas como *A ronda noturna*.

No que diz respeito, porém, ao pintor, foi ele próprio o modelo mais pesquisado. É sabido que, do início ao final de sua vida artística, Rembrandt pintou auto-retratos. Ainda que muitos críticos considerem o grande conjunto desses auto-retratos como uma autobiografia pictural, outros, como P. Bonafoux e R. Garandy, por exemplo, pensam que não é exatamente assim. Ora, uma parte da crítica proustiana também toma *Recherche* por romance autobiográfico, apesar das constantes negativas do autor. Tadié, sem negar as semelhanças entre o autor e seu narrador, demonstra que elas são menos numerosas e menos importantes que as diferenças:

É claro, seria vão negar as semelhanças entre o autor e sua personagem, bastante numerosas para estabelecer confusão. No livro estão as grandes linhas de uma existência: a infância, a vida mundana, a vida enclausurada; a correspondência [do autor] revela traços de caráter comuns: o gosto por cenas e por chantagem na vida familiar. (...)

Entretanto, ela [a verdadeira criação] está também nas diferenças entre Proust e sua personagem; essas são mais significativas que as semelhanças, porque são instintivas, sofridas, enquanto as primeiras desejadas e mesmo conquistadas; como foi conquistado o eu. (Tadié, 1971, p. 22-3)

Em relação aos auto-retratos de Rembrandt, Garandy afirma que *É uma tentativa louca contra a erosão dos séculos, uma espécie de resumo da epopéia humana* (apud Birr e Diez, 1981). Isso significa que o olhar do pintor para sua imagem no espelho não é exclusivamente narcísico, mas que ali ele vê também o outro. Pensemos nas numerosas representações de Rembrandt em seus auto-retratos, onde ele aparece com vestuários que destinava a seus modelos. Pintou-se como mendigo e como rico burguês; como pecador e como santo; misturou-se a seus modelos como no *Descendimento da cruz*; não satisfeito em retratar-se no exercício de seu próprio *métier*, pintou-se como Zêuxis. Charles Blanc comenta essa teatralidade, dizendo: *Como Shakespeare, Rembrandt abraça a uma só vez todos os aspectos da vida* (Blanc, 1859, p.13). Isso não acontece apenas quando esse pintor-modelo se faz ator, mas também quando pinta o outro. Baudiquey observa que, nesse caso, o modelo parecia ser-lhe indiferente, buscava sempre retratar-se, reconhecer-se em desconhecidos e o resultado é uma pintura que envolve o próprio espectador:

Misteriosa alquimia que, nos traços de um desconhecido, nos faz reconhecer um semelhante, mais parecido que qualquer imagem o seria.

O verdadeiro retratista é sempre o agente secreto de achados obscuros. Eis-me reenviado a mim mesmo: esse rosto fechado e paralisado exige que uma parte de mim lhe dê vida e o recrie de alguma maneira. Essa forma de pintura chama aquele que a contempla à participação ativa. (Baudiquey, 1984, p. 68)

Essa integração do artista com o outro evidenciaria seu desejo de compreender a alma humana em suas diversidades. Ainda aqui existe ponto de contato com Proust, que definiu o *eu* de seu romance como Victor Hugo, isto é, o *eu* significa *nós* e acrescenta: *creio nessa unidade fundamental da humanidade* (Tadié, 1971, p. 33)⁴. Essas palavras poderiam, evidentemente, ser aplicadas a outras ou a todas as produções artísticas e isso constitui tema para longas reflexões. Passo, entretanto, a um episódio do romance, onde Proust evoca uma figura de Rembrandt a propósito de um aspecto de uma personagem sua.

O duque de Guermantes e Jan Six

Durante a *soirée* da primeira princesa de Guermantes, o duque lamenta a atitude de Swann, que tomara partido em favor de Dreyfus:

– Até então eu tivera a fraqueza de acreditar que um judeu pode ser francês, quero dizer um judeu distinto, homem da alta sociedade. Ora, Swann era tudo isso em toda extensão do termo. Pois bem! ele obriga-me a reconhecer que me enganei, pois toma partido por esse Dreyfus (que, culpado ou não, absolutamente não pertence a seu meio, e a quem ele jamais teria encontrado) contra uma sociedade que o adotara, que o tratara como um dos seus. Nem preciso dizer que todos nos constituíramos fiadores de Swann, e eu responderia pelo seu patriotismo como pelo meu. Ah ! muito mal nos recompensa ele. Confesso que nunca teria esperado isso de sua parte. Julgava-o melhor. (...) Desculpava ainda a um jovem, a um fedelho, que se deixasse embalar por utopias. Mas Swann, um homem inteligente, de comprovada sensibilidade, fino conhecedor de quadros, um familiar do duque de Chartres, do próprio Gilbert ! (Proust, *SG*, 1992^b, p. 84-5)

Essa fala constitui o segundo discurso anti-semita encontrado no romance. O outro, mais longo e mais virulento, foi pronunciado pelo barão de Charlus, desencadeado por seus sentimentos inconfessáveis em relação a Bloch, um jovem judeu. Lembremos ainda que a afirmação da impossibilidade de um judeu assumir de fato a cidadania do país em que nasceu ou que o acolheu, não é novidade no romance. Se o duque confessa sua ingenuidade por ter, até então, considerado Swann seu compatriota, o barão já se referira a Alfred Dreyfus como estrangeiro.

O tom dos dois discursos anti-semitas é bastante diferente. O de Charlus, dotado de uma motivação que precisa ser ocultada, é marcado pela agressividade. O de seu irmão é pronunciado como um lamento de grande senhor, que se surpreende atraído por um protegido ingrato que ousa pensar de forma diferente.

⁴ A tradução é minha.

O narrador comenta à parte, esse tom, interrompendo o discurso do duque e evocando uma tela de Rembrandt:

O tom com que o duque de Guermantes dizia isso era, aliás, perfeitamente simpático, sem sombra da vulgaridade de que seguidamente dava mostras. Falava com uma tristeza levemente indignada, mas tudo nele respirava essa doce gravidade que constitui o encanto untuoso e largo de certas personagens de Rembrandt, o burgomestre Six, por exemplo. Sentia-se que a imoralidade da conduta de Swann no caso Dreyfus nem sequer se apresentava ao duque, tão fora de dúvida estava ela; o que ele sentia era a aflição de um pai ao ver um dos filhos pelo qual fizera o maior dos sacrifícios, arruinar voluntariamente a magnífica situação que lhe preparara e desonrar um nome respeitável com desatinos que os preconceitos da família não podem admitir. (Proust, *SG*, 1992b, p. 84-5)

Um fato não poderia deixar de chamar-me a atenção: a referência ao pintor holandês nos dois episódios. Acredito que a comparação dessas evocações me servirá de ajuda para mostrar o papel dos retratos do pintor no romance. Convém acentuar, de início, uma diferença fundamental: enquanto no outro trecho, Charlus evoca o pintor em seu discurso, aqui, é o narrador que o faz num comentário, à parte, dirigido ao leitor. Além disso, o barão se refere à obra de Rembrandt que teve judeus como modelos, sem especificar nenhuma, isto é, de maneira mais vaga que o narrador.

Ambas as personagens procedem à maneira de Swann, podendo-se falar daquela espécie de prazer estético buscado por este na fusão da arte com a realidade, através da identificação de alguém com uma figura pictórica. Há, entretanto, na evocação do narrador, diferenças que merecem ser analisadas. Swann visa sempre valorizar alguém, seja para justificar seu amor, seja para agradar os amigos (o caso da ajudante de cozinha identificada com uma figura de Giotto); descobre semelhança de traços físicos entre as pessoas e as figuras das telas, o que pode não passar de fruto de sua imaginação. O narrador, pelo contrário, não tem interesse em valorizar o duque ou em dourar sua imagem; quer vê-lo e mostrá-lo de forma real. A evocação do pintor é suscitada pelo desejo de definir os sentimentos da personagem, que tenta captar pelas palavras enunciadas, pelo tom usado ao pronunciá-las e por sua expressão fisionômica. No início de seu comentário, tem-se a impressão de que, excepcionalmente, o duque lhe inspira simpatia com seu tom *de uma tristeza ligeiramente indignada*, estando ausente a habitual vulgaridade. Essa impressão não dura mais que um breve instante. Desfaz-se com a conjunção adversativa, sinal inequívoco de que o herói está alerta contra os artifícios do Sr. de Guermantes e de que aquilo não era suficiente para levá-lo a mudar a opinião sobre o duque. Ao dizer *mas tudo nele respirava essa doce gravidade*, já deixou de se referir só à voz do Sr. de Guermantes, para estender-se a todo o seu ser. A tradução do adjetivo *douce* por “doce” anula a possibilidade de ambigüidade existente na expressão *gravité douce*, conservando só o sentido positivo, enquanto *douce* aplicado a *gravité* sugere também a idéia de

falta de consistência, o que é reforçado pela adversativa. A expressão “encanto untuoso” aparece nesse mesmo sentido, sugerindo a idéia de falsidade. Mas o narrador relaciona esse *charme onctueux* a certas personagens de Rembrandt, o burgo-mestre Six, por exemplo. (Ver figura 1)



Figura 1. REMBRANDT. Retrato de Jan Six. Fundação Jan Six. Amsterdã.

A referência à obra do pintor não é muito precisa, apesar da indicação clara de que, dentre suas diversas “personagens”, é em Jan Six que devemos pensar. Rembrandt fez três retratos do burgomestre: duas gravuras e uma tela. Uma dessas gravuras o representa de pé, de frente para o espectador, apoiado à janela aberta, aproveitando a claridade para ler; diante dele, sobre uma mesinha, há vários outros livros. Embora a postura de Jan Six nos faça pensar num grande senhor, a imagem de intelectual está bem distante do Sr. de Guermantes. Por isso, acredito ser mais

plausível que Proust estivesse fazendo alusão a um quadro a óleo que, com toda certeza, viu em Amsterdã. Nesse retrato, o burgomestre dá a impressão de estar saindo da tela segurando as luvas. Seu ar de grande senhor é mais acentuado que na gravura a que me referi. Pode não ser fácil perceber a aplicação do adjetivo untuoso ao encanto impresso ao retratado, mas, em virtude de sua figura monumental, cabe bem o adjetivo largo. Andei mesmo conjecturando se Proust não teria usado esse *onctueux* por uma questão de eufonia, para evitar a aliteração e a assonância de *charme large*. Sem abandonar essa idéia, abraço outra, que me foi sugerida por um revisor deste trabalho.⁵ Ele me fez notar a relação etimológica entre *onctueux* e *onction*, palavra a que se liga a idéia de sagração. De fato, tanto um burgomestre, na Holanda, quanto um duque, na França, são como que “ungidos” pelo sistema social. Essa acepção do adjetivo está registrada em dicionários, como sentido figurado, sendo que, no *Petit Robert*, há uma observação sobre o caráter freqüentemente irônico de seu emprego. Não é outro o tom da expressão composta por ele, no trecho que está sendo analisado. Enfim, os dois adjetivos, *onctueux* e *large* se aplicam a *charme* como atributos morais, que ultrapassam a representação do visível, na pintura dos dois artistas.

Precisamente, por não me parecer que o narrador pretendesse, de fato, oferecer ao leitor, nessa passagem, um retrato físico do duque, vou deixar a figura de Six na tela, para buscá-lo enquanto personagem histórica. Sua identidade do ponto de vista sociopolítico está no texto proustiano, ele é o **burgomestre**. Jan Six administrou a cidade de Amsterdã, escolhido, como todos os regentes de cidades holandesas da época, entre as famílias mais ricas. Ele e Rembrandt foram amigos, como as personagens proustianas, o duque de Guermantes e Swann. O artista compôs gravuras para ilustrar seu livro de poemas *Medéia*, além de ter feito os referidos retratos. Ao terminar o último, estava passando por uma situação terrível. Suas dívidas eram imensas, o quadro *Betsabá no banho* provocara escândalo; Heidrickje, sua criada, amante e modelo fora condenada por viver irregularmente com ele. Tudo isso tinha causado o desaparecimento de encomendas. Jan Six, como outros amigos dos tempos de prestígio do pintor, deu-lhe as costas. Um dos biógrafos de Rembrandt (Brion, 1946, p. 183) informa que Six chegou a ceder a um agiota uma dívida de mil florins que o pintor tinha com ele.

Essa analogia entre a personagem do romance e o burgomestre de Amsterdã é praticamente proposta ao leitor pelo texto, uma vez que Proust emprega a expressão “personagens de Rembrandt” e não “figuras de Rembrandt”. A palavra “personagem” pressupõe um papel, uma história. Insisto em que os traços físicos da imagem visível nesse quadro ficam em segundo plano, suplantados pelo invisível que ela mesma sugere e por dados biográficos do modelo, identificado graças ao título do quadro.

⁵ Trata-se do Prof. Valmiki Vilela Guimarães.

A nobreza da personagem do romance, o dinheiro e a posição política da personagem histórica os fazem certos do direito de censurar ou de se distanciar de amigos cujo comportamento poderia expô-los ao risco de perder o prestígio social. Swann, da mesma forma que Rembrandt, ameaçava a segurança de um amigo importante. Sua posição política a favor de Dreyfus corresponde à falência do pintor (notemos a ironia do destino: se o mundo conhece hoje Jan Six, isso se deve unicamente a Rembrandt...). O duque e Six desempenham, igualmente, o papel de falsos amigos que passam por uma espécie de pai ofendido.

Essa imagem do pai, explícita no texto proustiano, é perpassada pelo tom irônico do narrador:

Sentia-se que a questão da imoralidade da conduta de Swann no caso Dreyfus nem sequer se apresentava ao duque, tão fora de dúvida estava ela; o que ele sentia era a aflição de um pai ao ver um dos filhos, pela educação do qual fizera os maiores sacrifícios, arruinar voluntariamente a magnífica situação que lhe preparara e desonrar um nome respeitado, com desatinos que os princípios ou os preconceitos de família não podem admitir. (Proust, *SG*, 1992^b, p. 85).

A ironia dessa passagem se confirma ou se acentua no comentário final sobre a maneira pela qual o Sr. de Guermantes fecha seu discurso, deixando cair a máscara de mau ator. Vê-se então claramente que, se a oposição a Dreyfus é sincera, os sentimentos em relação a Swann e sua melancolia são falsos. Foi suficiente encontrar uma citação latina (*Ab uno disce omnes*) que lhe pareceu adequada às idéias que vinha desenvolvendo, espécie de gema preciosa que atestaria a riqueza de sua cultura, e *uma satisfação (...) iluminou com um orgulhoso sorriso a melancolia do grão-senhor traído* (Proust, *SG*, 1992^b, p. 85).

Quero acrescentar ainda uma observação sobre o fato de o narrador recorrer ao retrato de Jan Six como imagem do duque. Pouco tem de respeitoso para uma personagem da alta aristocracia francesa, ser comparada a um burguês estrangeiro, mesmo com a mediação do pincel de Rembrandt...

Os (auto)retratos

Proponho que consideremos agora o episódio conhecido como *A adoração perpétua*, pois dele constam reflexões do narrador sobre arte, feitas na biblioteca dos príncipes de Guermantes onde há, também, uma alusão a retratos de Rembrandt. Trata-se da última referência ao pintor encontrada no romance.

O sofrimento acaba matando. A cada novo e violento desgosto, sentimos entumecer-se mais uma veia, cuja sinuosidade mortal nos corre nas têmporas e sob os olhos. Assim se formam as terríveis figuras devastadas (“figures ravagées”) do velho Rembrandt, do velho Beethoven, de quem toda gente se ria. E nenhuma importância teriam as bolsas sob os olhos e as rugas da testa se não fosse a tristeza do coração. Mas já que uma força se pode transformar noutra (...), aceitemos

o mal físico que ele [o dissabor] nos inflige pela sabedoria espiritual que nos dá; deixemos desagregar-se o nosso corpo, pois cada parcela que dele se destaca vem, agora luminosa e inteligível, acrescentar-se à nossa obra, completando-a à custa de revezes desnecessários aos escritores mais dotados, tornando-a mais sólida à proporção que, gradativamente, as emoções nos minam a existência. (Proust, *TR*, 1970, 149-50)

Chama-nos a atenção, de início, nesta passagem, o fato de estar em questão, de forma explícita, não a pintura de Rembrandt propriamente dita, mas “as figuras devastadas” dos dois artistas,⁶ expostas a um ridículo quase escandaloso em seus retratos. Essa passagem situa-se entre o reencontro do herói com Charlus, então visto como “o velho príncipe trágico”, e o episódio do baile de máscaras, em que o narrador nos oferece vários retratos de *figures ravagées*.

Lembremos que dois motivos já tinham levado o herói a manifestar sua indiferença em relação à morte: a experiência de plenitude propiciada pela associação de sensações do passado às do presente e a certeza de que sobreviveria através da obra que, afinal, o faz decidir-se a escrever. No último trecho que transcrevi, a indiferença é substituída pelo desejo de conformação – “aceitemos o mal físico”, *deixemos desagregar-se nosso corpo* – em nome do *conhecimento espiritual* que se ajuntará à obra. Isso significa que a obra se nutrirá do sofrimento, causa da velhice que também o acentua. Diante da velhice, anúncio da morte, à qual ele julga ser indiferente, seus sentimentos mudam: a busca de um motivo de conformação está longe da indiferença.

Pode-se conjecturar que Rembrandt, imerso no espírito barroco, estivesse afeito à reflexão sobre a velhice anunciadora da morte. Sua



Figura 2. REMBRANDT. Tobias acusando Ana do roubo de um cabrito. Rijksmuseum. Amsterdã.

⁶ Duas observações são pertinentes. Primeiro, convém lembrar ser essa a terceira vez que o romancista aproxima os dois artistas: em casa de Charlus, enquanto o herói contempla os quadros de Rembrandt, uma orquestra invisível toca Beethoven; em outra passagem, Mme Verdurin manifesta a igual admiração pela “Ronda noturna” e pela “Nona sinfonia”.

A segunda observação diz respeito ao trecho de uma carta de M. Proust a Robert de Montesquiou, em 1917, em que o romancista comenta e agradece o livro de poemas *Sabliers et Lacrymatoires*, de autoria desse seu amigo: *Seria doloroso se se tomasse “L’Offrande occellée” ao pé da letra. O poema levaria a acreditar que a maturidade desse a quem escrevo não tem o reconhecimento que deu tanta grandeza à velhice de um Rembrandt, de um Chardin, de um Beethoven.* (Proust, 1988). Seria por mero acaso que a evocação dos dois artistas, o pintor holandês e o músico alemão, encontrasse numa carta do romancista, cujo destinatário é, indiscutivelmente, o modelo principal de Charlus?

obra prova que, desde a juventude, esteve atento às marcas do tempo no rosto dos homens. Retrata seus pais envelhecidos, representa figuras bíblicas como Ana e Tobias (figura 2), registrando os traços deformados dos rostos sulcados de seus modelos. *O jovem Rembrandt*, diz Jean Paris, *só tem uma vocação: envelhecer* (Apud Baudiquey, 1984, p. 22).

Adulto e ancião, acompanha as alterações do próprio rosto devastado pelas aflições e pelo tempo; olha-se no espelho e se ocupa de seus auto-retratos como fizera na juventude. Interroga e afronta a morte que se anuncia visivelmente. Ao expor a feiúra de sua velhice, arrisca-se ao ridículo, como no passado enfrentara o risco do escândalo ao exibir-se como filho pródigo em pleno gozo. O olhar indiscutivelmente narcísico do jovem pintor se torna vigilante, mas o atento inquiridor do invisível é sempre o mesmo. Seu estilo, segundo Baudiquey, é interrogativo: *Quem sou eu? Quem somos nós? Quem é ele?* (Baudiquey, 1984, p. 68). Repetindo, diante do espelho, as mais diversas expressões e registrando-as em quadros, desenhos e gravuras, o artista se preparava para compreender e pintar seus modelos; mas ao analisar os efeitos do tempo no rosto dos velhos que pintava, estava prevendo o que descobriria, mais tarde, no espelho de seu ateliê. (Ver figura 3)

Com o herói proustiano, os fatos se dão de forma bem diferente. A avó, com quem convivia, poderia tê-lo familiarizado com a velhice, mas ele fora incapaz de notar seu envelhecimento gradativo. Surpreendendo-a em repentino final da vida, confessa sua

identificação com ela: *eu, para quem minha avó era ainda eu próprio, eu que jamais a vira a não ser em minh'alma, sempre no mesmo ponto do passado, através de recordações contíguas e superpostas* (Proust, CG, 1989^b, p. 127). *Sem ter até então percebido sua doença, já a vê como um fantasma* (Id., p. 126).



Figura 3. REMBRANDT. Auto-retrato com paleta.
Kenwood House. Londres.

Algumas horas após sua morte, dá-se a metamorfose: só os cabelos que começavam a branquear *impunham a coroa da velhice sobre o rosto outra vez moço de onde haviam desaparecido as rugas, as contrações, os empastamentos, as tensões, as relaxações que desde tantos anos lhe vinham acrescentando o sofrimento* (Proust, CG 1989^b, p. 311). Reassume as feições da jovem casadoura, *as faces brilhantes de uma casta esperança, de um sonho de felicidade, mesmo de uma inocente alegria, que os anos haviam pouco a pouco destruído* (Id., Ibid.). Essa é a imagem que o neto guardará dela em sua memória.

Duas outras velhas são descritas brevemente: a tia Léonie e a Sra. de Villeparisis. A primeira não chega a comovê-lo. Fica a lembrança de sua palidez e de seus cabelos postiços, espécie de figura de cera, cuja testa o menino tinha de beijar. A marquesa de Villeparisis, como velha, é vista através das impressões da Sra. Sazerat, filha de seu ex-amante. Ela, que sonhava conhecer a beldade que fizera seu pai perder a cabeça e arruinar-se, *apenas vê uma corcundinha rubicunda, horrível ...* (Proust, AP, 1992^a, p. 201). A essas se junta a descrição do rosto deformado de Swann, cuja velhice precoce foi causada pelo câncer. Na verdade, o narrador, chocado, descobre a velhice dos outros também de repente, quando sua própria juventude já o havia abandonado.

O primeiro choque lhe vem da visão de Charlus:

Um homem de olhos fixos, muito curvo, antes colocado do que sentado no fundo [de um carro], fazia para apumar-se esforços semelhantes aos de uma criança a quem se houvesse recomendado juízo. Mas sob o chapéu de palha via-se uma floresta indômita de cabelos inteiramente brancos, e uma barba branca, como a que a neve põe nas estátuas dos rios dos jardins públicos, escorria-lhe do queixo. Era, ao lado de Jupien que o cercava de cuidados, o Sr. de Charlus, convalescente de um ataque de apoplexia que eu ignorava (sabia apenas que perdera a vista, perturbação passageira, pois via de novo muito bem) e, a menos que até então se pintassem e lhe houvessem proibido tal esforço, tendo conseguido, como num precipitado químico, tornar visível e brilhante o metal de que se saturavam, e lançavam à guisa de gêiseres, as mechas agora de pura prata da cabeleira e barba, que entretanto conferiam ao velho príncipe decaído a majestade shakespeariana de um rei Lear. Os olhos não escaparam a essa convulsão, a essa alteração metalúrgica da cabeça. Mas por um fenômeno inverso haviam perdido todo o brilho. (Proust, TR, 1970, p. 115)

O espanto do herói ao ver o barão se explica pelo fato de haver acabado de chegar a Paris, após alguns anos de ausência. Dois aspectos me chamam a atenção nesse retrato de velho: as referências a seus olhos e à imobilidade. Os olhos de Charlus, agora fixos e sem brilho, contrastam com seus olhos vivos e penetrantes do passado, dos quais emanava uma força perturbadora, que o herói experimentou ao vê-lo, pela primeira vez, no hotel de Balbec. A imobilidade, que já está nos “olhos fixos”, traduz-se ainda no texto pela expressão “antes colocado do que assentado

[no carro]” e, sobretudo, pela imagem das estátuas. Apesar, porém, da referência à sua má postura e da comparação com uma criança, a figura desse velho conserva algo de imponente, que se traduz pelas imagens referentes aos cabelos e à barba: “floresta indômita de cabelos” e “barba branca como a que a neve faz nas estátuas dos rios”; “lançavam, à guisa de gêiseres, as mechas agora de pura prata da cabeleira e da barba”. É uma descrição que dá à personagem uma dimensão mítica e a valoriza pelas imagens artísticas. Vê-se que esse retrato do Sr. de Charlus é pintado com o concurso não só da escultura, mas também do teatro de Shakespeare. É aí que está a medida de sua majestade.

Embora o barão tenha dificuldade em falar, dá uma prova patética de sua memória, evocando o passado *de uma maneira fúnebre, mas sem tristeza* (Proust, *TR*, 1970, p. 117). A voz e as palavras do barão animam seu retrato e mostram que a personagem só mudou fisicamente:

Lembrar as mortes alheias como que lhe dava mais clara consciência da própria volta à vida. Era com dureza triunfal que repetia em tom uniforme, gaguejando um pouco e com surdas ressonâncias sepulcrais: “Aníbal de Bréauté, morto! Antônio de Mouchy, morto! Carlos Swann, morto! Adalberto de Montmorency, morto! barão de Talleyrand, morto! Sóstenes de Daudeville, morto! E, cada vez, a palavra “morto” parecia cair sobre os defuntos como uma pá de terra mais pesada, lançada por um coveiro que os quisesse prender mais profundamente ao túmulo. (Proust, *TR*, 1970, p. 117-8).

J. Bobichez e B. Rogers identificam a fonte literária dessa passagem. Trata-se de Chateaubriand que, em 1833, retornando a Verona, invoca, em *Mémoires d'outre-tombe*, os soberanos e diplomatas europeus que, como ele, haviam participado do importante congresso de 1822⁷. O texto do poeta contém uma reflexão sobre a fugacidade da glória política, em oposição à perenidade da literatura. Observa que as grandes figuras da política internacional, de onze anos antes, estão mortas e esquecidas pelo mundo, isto é, definitivamente mortas, enquanto *nenhum viajante jamais escutará cantar a cotovia nos campos de Verona sem se lembrar de Shakespeare* (Chateaubriand, 1947, p. 161).

Na paródia proustiana desaparece o sinal de humildade que se registra no texto de Chateaubriand (refiro-me à do estadista, já que, enquanto literato, o mais provável é que estivesse orgulhosamente esperando a perenidade de sua obra e, com ela, a mesma imortalidade de Shakespeare). Na litania de Charlus, o refrão morto é exatamente o mesmo usado pelo memorialista romântico e lembra o *never more* de *O corvo*, de E. A. Poe, já que na palavra francesa *mort* a vogal é aberta. Conserva-se, pois, o sentido lúgubre, mas o tom traduz o orgulho que tem o velho barão de ser sobrevivente, e uma certa impiedade para com os mortos de seu círculo. Não os lamenta nem sente a falta deles; pelo contrário, seu tom sugere ao herói que os

⁷ Cf. a nota à p. 441 in Proust, 1989a, p. 1254 e Chateaubriand, 1947, vol. VI, livro VI, p. 160-1.

queria mais profundamente sepultados. Exulta-se, com inclemência, ante o desaparecimento de tantos, em contraste com sua condição de vivo. São atitudes bem ao feitio da personagem. Pode-se notar que, à sua evocação fúnebre, o barão não acrescenta nenhuma reflexão, nem uma palavra sequer. Isso pode significar que a expectativa de imortalidade, que no texto-modelo pertence ao poeta, estaria sendo despropositadamente pretendida pelo barão; há mesmo a idéia de que ele já se sente imortal. Proust, nesse retrato, depois de engrandecer a figura física do ancião, revela-o dominado pelo orgulho e pela vaidade que o impedem de perceber o quanto está próximo dos que já partiram; falta à personagem um pouco de sabedoria para reconhecer que nada deixaria para fazer-se lembrado, e que, em breve, também estaria morto, definitivamente morto como os outros.

É no salão dos príncipes de Guermantes, onde o herói terá sérias dificuldades em reconhecer pessoas outrora familiares, que o leitor assistirá, junto dele, ao grande espetáculo da velhice. Trata-se, segundo sua primeira impressão, de um baile de máscaras (*le bal de têtes*) em que as máscaras são rostos verdadeiros, funcionando como espelhos para aquele que se sentia fora do tempo.

É verdade que a visão de Charlus e a relação de mortos que lhe é feita por ele pouco antes da entrada do herói no salão já poderia ter-lhe dado alguma consciência da passagem do tempo sobre si mesmo. Mas não. O fenômeno do envelhecimento é tomado como algo que não lhe diz respeito, que não pode afetá-lo. Para que admitisse a realidade, foi necessário ouvir uma série de observações que lhe chegaram de todos os lados, ressoando a seus ouvidos “como trombetas do Juízo Final”. O fato de a duquesa de Guermantes querer lisonjeá-lo, saudando-o como seu “mais velho amigo”, foi um exagero que não lhe agradou; golpe forte, entretanto, veio-lhe do sobrinho do príncipe, que o identifica como “velho parisiense”. O bilhete de um jovem sub-oficial – que, a seu ver poderia tornar-se um bom companheiro, como Saint-Loup, seu amigo morto em combate – desculpando-se por sair sem se despedir recebe este comentário:

A cartinha desse companheiro sonhado terminava assim: “Com todo respeito de seu jovem amigo Létourville”. “Jovem amigo!” Assim escrevia eu antigamente às pessoas trinta anos mais velhas, a Legrandin, por exemplo. Quê! E esse tenentinho no qual eu antevia um companheiro como Saint-Loup se dizia meu jovem amigo! Mas então não haviam mudado apenas os métodos militares, e para Létourville eu era, não um companheiro, mas um senhor idoso; e do Sr. de Létourville, em cuja camaradagem, tal como me via, cuidara poder estar, me separava pela abertura de um compasso invisível no qual nunca pensara, situando-me tão longe do segundo-tenente que para este, “meu jovem amigo”, como se dizia, eu era um velho. (Proust, *TR*, 1970, p. 165)

Está bem clara, no trecho citado, a perturbação que causam, no espírito da personagem, as palavras “jovem amigo”. Escritas, elas representam uma espécie de

condenação ao distanciamento do grupo a que se supunha integrado, pela denúncia de que sua juventude passou, deixando-o entregue à velhice, de cuja chegada não se dera conta. Mas o martírio não termina aí.

O protagonista se espanta ante a notícia de que Bloch, seu amigo de adolescência, poderia ter filhos adultos e ao perceber estampada no rosto desse seu antigo colega “a doura fadiga dos velhos amáveis” em lugar dos traços juvenis de que tinha lembrança. Em seguida, alguém o tranqüiliza em relação à perigosa gripe que grassava em Paris, pois *isso atinge as pessoas ainda jovens. Quem tem sua idade não corre grande risco* (Id., p. 166). Ouve ainda uma referência ao fato de ter sido reconhecido pelos serviçais da casa que teriam feito preceder seu sobrenome da expressão “Eis o pai...”. Não tendo filhos, é forçado a admitir que a expressão corresponde à forma de tratamento destinada a senhores de mais idade. Enfim, para encerrar, sem o registro exaustivo da série de observações desse gênero ouvidas pelo herói, cito essas palavras gentis de uma dama, cujo efeito melancólico é dispensável comentar: *Sim, é espantoso como o senhor se conserva sempre jovem.*

Apesar de tudo isso, ao convite para jantarem juntos num restaurante, formulado por Gilberte, sua paixão de infância, agora viúva e mãe de uma adolescente que ele, pouco antes, confundira com ela própria, replica: *Se a senhora não acha comprometedor ir sozinha com um rapaz...* O riso que suas palavras provocam o faz corrigir-se, dizendo: *ou com um velho.* Afinal compreende que seus cabelos e bigode pretos não constituíam, para os outros, a mesma prova incontestável de juventude que para ele próprio. Eis sua conclusão:

E então compreendi que era a velhice, que de todas as realidades talvez seja aquela da qual conservemos até mais tarde uma idéia puramente abstrata, consultando calendários, datando cartas, assistindo a casamento de amigos, de filhos de amigos, sem entender, por medo ou preguiça, a significação de tudo isso, até que avistamos um belo dia uma silhueta estranha como a do Sr. d'Argencourt, que nos revela estarmos vivendo em mundo novo; até vemos o neto de uma de nossas contemporâneas, a quem instintivamente trataríamos como companheiro, sorrir como se estivéssemos brincando com ele, nós que poderíamos ser seu avô. (Proust, *TR*, 1970, p. 168)

Observa-se, pois, que o envelhecimento do herói lhe é denunciado pelos acontecimentos e pela visão dos outros que o cercam, sem que ele note sinais do tempo em seu próprio corpo. Retrata as pessoas envelhecidas que fazem parte de seu círculo de relações, mas tem dificuldade de contemplar o próprio retrato sendo pintado pelas cores violentas das palavras que ouve com surpresa e dor. É assim que faz a “cruel descoberta (...) do tempo decorrido”, matéria que constituirá a substância de seu livro.

O herói da *Recherche* é alguém que não se mira com atenção no espelho, nem interpreta o calendário. Ele se encontraria, então, no pólo oposto ao de Rembrandt.

Mas, se viveu fora do tempo, ruminando seus pesares e suspeitas, analisando suas experiências e as atitudes dos que o cercavam, revivendo o passado nos ecos que não param de ressoar em seu íntimo, isso significa que possuía outra espécie de espelho, um espelho interior, onde se refletiam seus sentimentos, idéias ou impressões, e onde se mirava obsessivamente. Talvez seja a explicação para o fato de não vislumbrar uma verdade escrita em seu próprio corpo pelo tempo, a não ser através das palavras que bombardearam seus ouvidos e feriram sua alma. Pintou, com palavras quase cruéis, o retrato de tantas velhices reunidas, no salão dos príncipes de Guermantes, mas sentiu-se incapaz de se ver fisicamente, sem a ilusória juventude, mesmo diante das palavras-espelho que os outros lhe impingiam. Aliás, a imagem física do herói está ausente do romance. Ela não é descrita por ninguém; ele, diferentemente de M. Proust, não é fotografado, nem posa para um pintor. Como únicos traços físicos, no final do romance, o leitor encontra a referência aos cabelos e bigode pretos (traços impressos nas últimas fotografias do autor do romance...), marcas inúteis de uma juventude que ele julgava perdurar. Perplexo com a recente revelação, aponta mais um motivo para sua angústia: *Eu descobria a ação destrutiva do tempo, precisamente quando me propunha a evidenciar, intelectualizar, numa obra de arte, as realidades extratemporais.* (Proust, TR, 1970, p.167). Contudo, após uma longa reflexão sobre o que vira e ouvira naquele salão, conclui: *a cruel descoberta que acabava de fazer acerca do Tempo decorrido não poderia senão somar-se, contribuindo com a própria substância de meu livro* (Proust, TR, 1970, p.168-9).

Assim, o herói acrescenta mais uma pincelada em seu auto-retrato, pois as realidades extratemporais a que se refere têm suas impressões como ponto de partida. Seu livro, elaborado por Marcel Proust, antes que ele, o herói, o iniciasse, consiste na transformação de todas as suas experiências em arte. Ainda que se questione a natureza autobiográfica da *Recherche*, o romance constitui uma narrativa memorialista do herói. Ele se olha e olha os que o cercam, retrata os outros e se retrata, naturalmente se retratando também no retrato que faz dos outros.

Pode-se, sem dúvida, aplicar ao autor desse texto claro-obsuro que constitui o romance *Em busca do tempo perdido* (quantos enigmas nele estão por ser decifrados!), as palavras de M. Brion sobre Rembrandt: *nunca pintou outra coisa a não ser a si próprio, mesmo nas composições que parecem menos subjetivas, mesmo nas paisagens.*

MENDES, N. M. Rembrandt et Proust: deux portraitistes. *Itinerários*, Araraquara, n. 14, p. 13-28, 1999.

- **RÉSUMÉ:** *Ce travail a pour but d'examiner, à partir de la lecture des épisodes de A la recherche du temps perdu, de Marcel Proust, où il y a des références à des portraits de*

Rembrandt, le rapport entre les deux portraitistes – le peintre hollandais et le romancier français.

- **MOTS-CLÉ:** *Littérature française; Marcel Proust; roman; Rembrandt; portrait; rapport littérature/peinture.*

Referências Bibliográficas

- BAUDIQUÉY, P. *La vie et l'œuvre de Rembrandt*. Paris: ACR Editions, 1984.
- BIRR, F.; DIEZ, J. *Autoportraits*. Introduction de G. Garandy. Paris: Birr, 1981.
- BLANC, C. *L'Œuvre complète de Rembrandt*. Paris: Chez Gide, 1859.
- BONAFoux P. *Les Peintres et l'autoportrait*. Genève: Skira, 1984.
- _____. *Rembrandt, autoportrait*. Genève: Skira, 1985.
- _____. *Rembrandt: le clair, l'obscur*. Paris: Gallimard, 1990.
- BRION, M. *Rembrandt*. Paris: Albin Michel, 1946.
- CHATEAUBRIAND. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris: Garnier, 1947.
- PROUST, M. *A la Recherche du temps perdu*. Edition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 1989^a.
- _____. *A prisioneira*. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. 10 ed. rev. por Olgária Chaim Feres Matos. São Paulo: Globo, 1992^a.
- _____. *Correspondance* - tome XVI. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb. Paris: Plon, 1988.
- _____. *O caminho de Guermantes*. Trad. Mário Quintana. 15. ed., rev. por Olgária Chaim Feres Matos. Rio de Janeiro: Globo, 1989^b.
- _____. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Globo, 1970.
- _____. *Sodoma e Gomorra*. Trad. Mário Quintana. 11. ed., rev. por Olgária Chaim Feres Matos. São Paulo: Globo, 1992^b.
- TADIÉ, J.-Y. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 1971.

