

SOB UM VÉU, SE ESCONDE O SEGREDO: AS MULHERES, A ARTE E A VIDA SEGUNDO PROUST E JOYCE

DOI: 10.29327/210932.10.2-12

Hêmille Raquel Santos Perdigão
Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Letras, Paraná-Brasil
hrsperdigao@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-7832-5572>

RESUMO: Este trabalho propõe uma leitura das cenas das obras *Em Busca do Tempo Perdido* (1913-1927), de Marcel Proust, e *Ulysses* (1922), de James Joyce, em que há comparações, por parte dos personagens masculinos, entre as personagens femininas dos romances e as representações de mulheres nas obras de arte mencionadas nos romances. O objetivo é analisar como se dá o conflito arte-vida no processo de formação do artista nos romances de Joyce e Proust. Os problemas que serviram como ponto de partida do trabalho foram: a defesa, por Franco Moretti, de que o romance *Um Retrato do Artista quando Jovem*, de James Joyce, é um *Künstlerroman* que chega ao fim com a decisão do protagonista pela arte; e a defesa, por Aleida Assmann, de que, em Joyce e Proust, a mulher como obra de arte aparece sempre em vantagem em relação à mulher real. A hipótese é que, ao contrário do que afirmam Moretti e Assmann, o romance de formação do início do século XX não é caracterizado pela opção dos personagens pela arte, mas sim, pelas constantes tensões entre arte e vida. As relações com o feminino estão, nessas obras, como metonímias das tensões estéticas do processo de formação dos artistas dos anos 1920, quando entra em crise a ideia de escritores como seres divinos, capazes de descrever a vida mantendo uma distância estética. Isso explica o porquê de haver, em Joyce e Proust, personagens autores que preferem lembrar a época em que eram artistas em potencial, e, ao mesmo tempo, personagens em problemáticos enlances amorosos, que preferem lembrar o estágio em que a relação com a amada era apenas um desejo a ser realizado.

PALAVRAS-CHAVE: *Künstlerroman*. Tensões estéticas. Arte-vida.

UNDER A VEIL, IT'S HIDDEN A SECRET: THE WOMEN, THE ART AND THE LIFE ACCORDING TO PROUST AND JOYCE

ABSTRACT: This text proposes a reading of some excerpts from *À la Recherche du Temps Perdu* (1913-1927), by Marcel Proust, and *Ulysses* (1922), by James Joyce, in which there are comparisons among female characters from the novels and representations of women in the works of art mentioned in the novels. The objective is analyzing the conflict between art-life in the formation process of the artists in Joyce's and Proust's novels. The problems that were the starting point of this text were: Franco Moretti's defense that James Joyce's novel *A Portrait of the Artist as a Young Man* is a *Künstlerroman* that ends when the protagonist decides for the art; and Aleida Assmann's defense that, in Joyce and Proust, the women as a work of art are always in advantage when compared to the real women. The hypothesis is that, in contrast to what Moretti and Assmann affirm, the novel of formation of the artist from the beginning of the twentieth century is not characterized by the decision for the art; actually, it is characterized by sustained tensions between art and life. The relations with the feminine are, in Joyce and Proust's novels, as metonymies of the esthetic tensions in the formation process of the artists in the 1920s, when begins the crisis of the idea of writers as divinities, capable of describing life while keeping an esthetic distance. This explains why there are, in Joyce and Proust, characters-authors who prefer to remember when they were artists to be, and, at the same time, characters in problematic relationships who prefer to remember when the relation with the beloved was only a desire to be realized.

KEYWORDS: *Künstlerroman*. Esthetic tensions. Art-life.



- O que quero é apresentar de um lado a realidade e de outro lado esse esforço para estilizá-la, do qual eu lhe falava há pouco.
- Meu pobre amigo, fará com que morram de tédio os seus leitores – disse Laura; não podendo mais esconder seu sorriso, preferiu rir de verdade.
- De jeito nenhum. Para obter esse efeito, acompanhem-me, invento uma personagem de romancista, que coloco como figura central, e o tema do livro, se quiserem, é precisamente a luta entre o que lhe oferece a realidade e o que ele pretende fazer dela.
- Mas eu achava que o senhor queria afastar-se da realidade.
- O meu romancista quererá afastar-se; mas eu vou levá-lo continuamente de volta a ela. A bem dizer, esse será o tema: a luta entre os fatos propostos pela realidade e a realidade ideal (GIDE, 2009, p. 205-6).

INTRODUÇÃO

Em meados do século XIX, em uma carta a uma leitora, Gustave Flaubert afirma: “O artista deve ser em sua obra como Deus na criação, invisível e todo-poderoso de modo que o sentimos em toda parte, mas o vemos em nenhuma” (FLAUBERT, 2005, p. 162). A frase traz duas concepções importantes para este texto, a saber, a referência ao romancista como artista e a equiparação do artista a Deus. “A ‘ideia do romance como obra de arte’ só se manifestou a partir de Flaubert” (ZÉRAFFA, 2010, p. 73); já a divinização dos que lidavam com as artes era uma ideia comum no século XIX. Contudo, nos anos 20 do século XX, ambas as concepções entraram em crise quando se tornou comum que os artistas fossem representados nos romances como personagens, sendo não invisíveis e poderosos deuses de suas criações, mas personagens humanos das criações. Exemplos disso são: Édouard, o personagem do romance *Os moedeiros falsos* (1925), de André Gide, que está escrevendo um romance; Lily Briscoe, a personagem do romance *Passeio ao farol* (1927), de Virginia Woolf, que está pintando um quadro; Marcel, o personagem de *Em Busca do Tempo Perdido* (1913 – 1927), de Marcel Proust, que almeja ser escritor e, por fim, o personagem dos romances de James Joyce, Stephen Dedalus, que, em *Um Retrato do Artista quando Jovem* (1916), se descobre como um artista e, em *Ulysses* (1922), vivencia a crise dessa descoberta. A inserção de artistas nas obras dos anos 1920 como personagens que estão em processo de criação permite ao leitor acompanhar os conflitos que surgem desde o momento em que a pessoa se descobre como artista – e/ou se propõe a ser um – até o momento de desenvolvimento de sua obra.

Dos exemplos citados, neste trabalho, discutirei, especificamente, as tensões entre arte e vida protagonizadas pelos personagens artistas das obras de James Joyce e Marcel Proust, tal como as inovações nas concepções de artista, leitor, arte e vida apresentadas em *Ulysses* e *Em Busca do Tempo Perdido*. Para isso, discutirei, a princípio, a crise do *Bildungsroman* – romance de formação – e o surgimento do *Künstlerroman* – romance de formação do artista – no início do século XX. Em seguida, darei destaque às cenas das narrativas em que há comparações, por parte dos personagens masculinos, entre as personagens femininas dos romances e as representações de mulheres em outras obras

de arte. A hipótese é que as relações com o feminino estão, nas obras de Joyce e Proust, como metonímias das tensões estéticas do início do século XX, quando entra em crise a possibilidade de manter distanciamentos estéticos. Essa crise se dá seja com o fim da ideia de escritores como seres divinos capazes de descrever a vida com excelência, seja com a impossibilidade de o leitor, também, manter, em relação à obra, uma atitude contemplativa. Isso explica a presença, nos romances de Joyce e Proust, tanto de personagens autores quanto de personagens em problemáticos enlances amorosos, que preferem relembrar, respectivamente, a época em que eram apenas artistas em potencial e o estágio em que a relação com a amada era apenas contemplativa.

UM DESFECHO DO KÜNSTLEROMAN?

Em *The Way of the World*, Franco Moretti teoriza a crise do *Bildungsroman* – romance de formação –, o qual, segundo ele, no século XX cede lugar ao *Künstlerroman* – romance de formação do artista (MORETTI, 2020, p. 271). *Bildungsroman* é a classificação dos romances que narram a jornada de aprendizagem de um personagem que, no decorrer do enredo, deixa de ser um jovem com pouco conhecimento para se tornar um jovem com sabedoria suficiente para se inserir na sociedade. O principal exemplo do gênero é a obra de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, cujo modelo foi adaptado por outros autores, como Jane Austen, Stendhal e Balzac. Isso aconteceu porque o romance de formação sofreu transformações ao longo dos séculos XVIII e XIX, porém sempre mantendo a característica intrínseca da aprendizagem do jovem até se tornar um adulto apto para lidar com os desafios do meio em que vive. Já no início do século XX, com o advento da Primeira Guerra Mundial, a sabedoria dos adultos deixou de ser uma verdade, sobretudo do ponto de vista das crianças e jovens com vocação artística, os quais tinham sua sensibilidade completamente incompreendida e reprimida pelos mais velhos. Disso decorre a crise do *Bildungsroman* e a substituição deste pelo *Künstlerroman*, o romance de formação do artista, cujo processo não é a transformação do jovem em um adulto que se insere na sociedade; o processo passa a ser a transformação de uma criança em um artista que opta por se excluir da sociedade por se perceber assaz diferente e incompatível com ela.

Em sua explanação, Franco Moretti cita, como um exemplo de *Künstlerroman*, o romance *Um Retrato do Artista quando Jovem*, de James Joyce. De fato, trata-se de um romance no qual acompanhamos o protagonista Stephen Dedalus desde pouco depois de seu nascimento até o momento do seu reconhecimento como artista, quando ele vê uma moça no litoral:

Uma moça estava à sua frente em meio ao regato, imóvel e só, mirando o mar. Parecia alguém que a mágica tivesse transformado em imagem de estranha e linda ave marinha. Suas longas pernas nuas e esbeltas eram delicadas como as da cegonha e puras, a não ser onde um rastro de esmeralda de algas se tinha marcado como sinal sobre a pele. Suas coxas, mais cheias e do tom suave do marfim, estavam nuas quase até o quadril, onde as alvas fran-

jas da roupa de baixo eram como penugens de macias plumas na cintura e se abria em caudas atrás dela. Seu peito era de ave, suave e exíguo, exíguo e suave como o peito de uma pomba de penas negras. Mas os longos cabelos claros eram de menina: e de menina, e tocado pelo encanto da beleza mortal. Estava só e imóvel, mirando o mar.

[...]

- Santo Deus! – gritou a alma de Stephen, num rompante de alegria profana.

Ele se afastou de repente dela e se afastou pela praia (JOYCE, 2016b, p. 209).

O reconhecimento de Stephen como artista é marcado pela visão de uma mulher esteticamente perfeita e quase imóvel, que apresenta, no máximo, movimentos muito delicados. Logo que a vê, Stephen se afasta. Depois disso, no romance, o protagonista, recém-descoberto como artista, profere alguns discursos sobre estética nos quais ele parafraseia o romancista francês do século XIX, Gustave Flaubert: “O artista, como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além ou acima de sua arte, invisível, purgado da existência, indiferente, aparando as unhas” (JOYCE, 2016b, p. 262). Com isso, percebemos que *Um Retrato do Artista quando Jovem* é um *Künstlerroman* em que há a formação de um artista divino, nos moldes de Flaubert.

Franco Moretti entende que a cena em que Stephen vê a garota na praia é o desfecho do *Künstlerroman*, “revelando que a juventude de Stephen sempre teve um objetivo secreto – a descoberta de uma ‘alma’ de artista – o qual foi finalmente alcançado. Não se poderia desejar um desfecho melhor para o ambicioso *Künstlerroman* de Joyce”¹ (MORETTI, 2000, p. 241).² O autor conclui que, em *Ulysses*, o *Künstlerroman* foi abandonado: “Longe de preparar *Ulysses*, *Retrato* o atrasa, e, para inventar Bloom, Joyce teve que esquecer seu *Künstlerroman* e conduzir seus passos de volta para a bifurcação perto de Eccles Street”³ (MORETTI, 2000, p. 245).⁴ Todavia, analisando a trajetória de Stephen em *Ulysses*, é possível perceber que o desfecho de *Um Retrato do Artista quando Jovem* não é o desfecho do *Künstlerroman*, mas sim o desfecho da formação de um artista do século XIX, ao passo que, em *Ulysses*, há a continuação do *Künstlerroman* com as tensões características do início do século XX. Para compreender isso, acompanhemos o jovem Dedalus.

Tendo em mente que era um artista, logo, uma divindade, um gênio com uma mente incomum, Stephen Dedalus, no desfecho de *Retrato*, deixa sua família e sua cidade rumo a Paris, com o objetivo de concretizar sua vocação artística. Como é característico de um romance de crise do *Bildungsroman*, o processo de formação do jovem personagem não culmina com sua inserção na sua sociedade, mas com sua determinação em se apartar dela, pois o seu processo de formação aumentou sua incompatibilidade com seu local de origem. Sobre isso, temos, como exemplo, *A Montanha Mágica* (1924), de Thomas

1 Tradução minha.

2 “revealing that Stephen’s youth had always had a secret aim – the discovery of an artist’s ‘soul’ – and that it has finally achieved it. One could not wish for a better closure for Joyce’s ambitious *Künstlerroman*” (MORETTI, 2000, p. 241).

3 Tradução minha.

4 “Far from preparing *Ulysses*, *Portrait* delayed it, and in order to invent Bloom, Joyce had to forget his *Künstlerroman* and retrace his steps all the way back to that initial bifurcation near Eccles St” (MORETTI, 2000, p. 245).

Mann, cujo narrador, logo no início, discorre sobre a diferença entre as ações do tempo e do espaço em um jovem:

Dois dias de viagem apartam um homem – e especialmente um jovem que ainda não criou raízes firmes na vida – do seu mundo cotidiano, de tudo quanto ele costuma chamar seus deveres, interesses, cuidados e projetos; apartam-no muito mais do que esse jovem imaginava enquanto um fiacre o levava à estação. O espaço que, girando e fugindo, se roja de permeio entre ele e seu lugar de origem, revela forças que geralmente se julgam privilégio do tempo; produz de hora em hora novas metamorfoses íntimas, muito parecidas com aquelas que o tempo origina, mas em certo sentido mais intensas ainda. Tal qual o tempo, o espaço gera o olvido; [...] e seu efeito, conquanto menos radical, não deixa de ser mais rápido (MANN, 1952, p. 08).

O excerto do romance de Mann sintetiza a crise do *Bildungsroman* e explica o porquê de a formação do jovem do início do século XX resultar em sua incompatibilidade com o meio. Se pensarmos no *Bildungsroman* de Balzac, *O Pai Goriot* (1835), o processo de formação do jovem Eugène Rastignac inclui conversas com a família – logo, pessoas do seu local de origem – e com habitantes de Paris, onde ele reside. O contato com todos provoca, lentamente, o aprendizado do personagem, que, ao fim do seu processo, contempla Paris do alto, de modo que ele consegue englobar toda a cidade em um olhar e dizer a ela: “- E agora, nós!” (BALZAC, 1949, p. 230). Já os processos de formação dos anos 20 do século XX prezam pela mudança de espaço, o qual, segundo defende o narrador de Thomas Mann, causa transformações bruscas no indivíduo a ponto de o aprendizado afastar o jovem das pessoas do seu local. O aprendizado afasta porque não foi lento, como nos romances de formação anteriores. Mudanças lentas permitem que o jovem se inclua na sociedade como um adulto formado, ao passo que mudanças bruscas intensificam sua incompatibilidade com seu espaço de origem. Em função disso, ao final de *Retrato*, Stephen deixa sua casa, sua cidade, seu país, ou seja, deixa para trás toda a sua origem, motivado por bons anseios.

Outra informação importante que *A Montanha Mágica* nos traz acerca da crise do *Bildungsroman* é que o fato de o indivíduo não se identificar com o seu espaço não o livra de ter que se reinserir nele em algum momento. São quase oitocentas páginas do romance de Mann em que está clara a indisposição do protagonista Hans Castorp em retornar para seu espaço de origem, mas, ao fim, ele é obrigado a voltar para lutar na Grande Guerra. No caso de Stephen Dedalus, mesmo que em *Retrato* ele reconheça sua incompatibilidade com sua família e com Dublin, no início de *Ulysses* descobrimos que, em certo momento, ele teve que retornar à sua cidade natal também por um motivo negativo: a mãe moribunda. De volta a Dublin, Stephen divide uma torre com seu colega Buck Mulligan, leciona em um colégio e vivencia uma crise, que é representada, no romance, pela dificuldade de reconhecimento de sua própria imagem no espelho: “Stephen se inclinou e examinou o espelho que lhe era oferecido, trincado por um talho torto. Cabelo em pé.

Como ele e outros me veem. Quem escolheu esse rosto para mim?” (JOYCE, 2016a, p. 102).

Bem, após ter se descoberto como artista, gênio, deus da criação e incompatível com seu espaço, um retorno à cidade natal vem acompanhado de uma certa frustração, que fica aparente nos três primeiros episódios de *Ulysses*. O personagem artista e deus, diante de sua frustração por se olhar no espelho e não se reconhecer, volta à praia, local em que ele se descobriu como artista vendo a mulher-pássaro. Em seu retorno, ele rememora os momentos em que se sentia confortável com sua imagem no espelho:

Eu era novo. Você fazia reverências pra tua imagem no espelho, um passo à frente para aplaudir compenetrado, rosto marcante. Viva o idiota desgraçado! Viva! Ninguém viu: não conte a ninguém. Livros que você ia escrever como títulos [...] Lembra das tuas epifanias em folhas ovais verdes, profundamente profundas, cópias a serem enviadas caso você morresse em todas as grandes bibliotecas do mundo, inclusive Alexandria? (JOYCE, 2016a, p. 145).

Era essa a imagem de si que lhe deixava confortável, com a ilusão de que *poderia ser* um grande artista assim que saísse de casa e se isolasse do mundo. Já a sua imagem atual, de um jovem professor comum e não divino, Stephen rejeita.

O diagnóstico da crise de Stephen, encontramos na obra de Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, quando Marcel, o personagem aspirante a escritor, começa a se questionar justamente sobre aquilo que Stephen afirmara no final de *Retrato*, a saber, a divindade do artista:

Perguntei-me então se a originalidade prova realmente que os grandes escritores sejam deuses, cada um senhor de um reino independente e exclusivamente seu, ou se não haverá nisto algo de ficção e as diferenças entre as obras não serão antes uma resultante do trabalho que expressão de uma diferença radical de essência entre as diversas personalidades (PROUST, 1960, p. 96-7). Mas o gênio, e mesmo o grande talento, provém menos de elementos intelectuais e de afinamento social superiores aos alheios, que da faculdade de os transformar, de os transportar. [...] Assim, os que produzem obras geniais não são aqueles que vivem no meio mais delicado, que têm a conversação mais brilhante, a cultura mais externa, mas os que tiveram o poder, deixando subitamente de viver para si mesmos, de tornar a sua personalidade igual a um espelho, de tal modo que a sua vida aí se reflete, por mais medíocre que aliás pudesse ser mundanamente e até, em certo sentido, intelectualmente falando (PROUST, 1960, p. 101).

Embora a concepção do romance como arte seja atribuída a Gustave Flaubert, as teorias do século XIX, em geral, tendiam à divinização dos artistas, os quais eram considerados gênios com capacidades especiais de ver e refletir o mundo (ABRAMS, 2010, p. 66). Percebemos, então, que Marcel questiona a validade das teorias estéticas do século XIX acerca da divindade do artista, constatando que não são mais aplicáveis no seu tempo. Isso explica a crise de Stephen, o qual se formou como um artista nos moldes do século XIX, com o distanciamento estético do mundo, o que não foi o suficiente para

que ele de fato produzisse suas obras no adverso contexto do início do século XX. Assim, Stephen Dedalus, no início de *Ulysses*, é um exemplo de como o *Künstlerroman* com a divinização do artista e com a recusa ao mundo é um processo incompleto na vida dos personagens artistas das duas primeiras décadas do século XX, haja vista ser inevitável a reinserção do jovem no mundo, a qual pode ser mais difícil após um longo período de refúgio no “útero virgem da imaginação” (JOYCE, 2016b, p. 265).

Na obra de Proust, Marcel é um personagem em idade adulta que narra seu passado e que, à medida que rememora sua história, percebe nela suas dificuldades em distinguir a arte da vida. É importante ressaltar que o fato de ele identificar suas dificuldades não significa que ele as solucione. O que Joyce propõe para seu romance é algo diferente: ao invés de um personagem que rememora e analisa criticamente a sua história, temos dois personagens em momentos distintos da vida. O primeiro é Stephen, o personagem artista, gênio e divino, que permanece em sua crise durante a maior parte do romance e, por alguns minutos, em uma cena em que se olha no espelho ao lado do personagem Leopold Bloom, ele tem acesso, de uma forma literalmente mágica, à informação valiosa que o Marcel de Proust teve: para concretizar sua vocação artística nesse novo século, não basta, como Flaubert e outros, se tornar divino; é necessário sair de si. Essa informação, na verdade, é o que inferimos do fato de a imagem de William Shakespeare se formar quando Stephen e Leopold se olham juntos no espelho: “*Stephen e Bloom olham no espelho. O rosto de William Shakespeare, glabro, surge nele, estático em uma paralisia facial, coroado pelo reflexo do cabide de chapéu galhado da entrada*” (JOYCE, 2016a, p. 818). A crise de Stephen, logo nas primeiras páginas de *Ulysses*, é representada pelo seu estranhamento ao se olhar no espelho e não se reconhecer como artista. Em função disso, a formação da imagem de Shakespeare, um escritor canônico, quando Leopold Bloom está ao seu lado, é uma forma de indicar que, para Stephen completar seu *Künstlerroman*, é necessário que ele saia de si e busque, naquele homem comum, características que lhe permitam concretizar sua vocação artística.

Bem, quais são as características, em Leopold Bloom, que completam o jovem Dedalus a ponto de formar, enfim, sua imagem de artista, pela qual ele ansiava durante tanto tempo? Busquemos a resposta, primeiramente, na distinção feita por Moretti, ao classificar Stephen como um “indivíduo do século XIX” em oposição à personalidade descentralizada de Leopold Bloom:

Mas o indivíduo do século XIX – Stephen Hero – dificilmente poderia sobreviver em um novo contexto, e, em uma mudança marcante, a subjetividade descentralizada de Leopold Bloom – esse, uma forma de identidade burguesa mais adaptável, mais ‘desenvolvida’ – estabelece o padrão para a socialização do século XX⁵ (MORETTI, 2000, p. 244).⁶

5 Tradução minha.

6 “But the nineteenth-century individual – Stephen Hero – could hardly survive in the new context, and in an epoch-making change the decentered subjectivity of Leopold Bloom – this more adaptable, more ‘developed’ form of bourgeoisie identity – set the pattern for twentieth-century socialization” (MORETTI, 2000, p. 244).

Outra fonte de resposta está no romance *Os moedeiros falsos*, de André Gide, em uma cena na qual a personagem Lilian, em diálogo com o escritor Robert Passavant, diz a ele:

- Quer que eu lhe diga, meu caro? Você tem todas as qualidades do homem de letras: é vaidoso, hipócrita, ambicioso, versátil, egoísta... [...] Mas você nunca daria um bom romancista.- Por quê?
- Porque você não sabe ouvir (GIDE, 2009, p. 57).

É interessante que a definição de um bom romancista vem de uma personagem que não é artista e que considera como característica essencial de um romancista a capacidade de ouvir outrem. Isso confirma que a concepção de artista nos romances dos anos 20 do século XX não exclui a sociedade e que o *Künstlerroman* que termina com a exclusão do artista do mundo é um *Künstlerroman* incompleto para aquele novo tempo. Stephen, em seu isolamento, só tem sua imagem de artista formada quando se contempla no espelho ao lado de Bloom, um homem que, no decorrer de *Ulysses*, está sempre apto a ouvir as pessoas, o que, inclusive, leva Jacques Derrida, em *Ulysses Gramophone*, a defini-lo como um ser ao telefone:

Bloom está-ao-telefone. Dessa forma o professor define uma situação particular em um certo momento no romance, sem dúvidas, mas [...] nos permite encontrar metonímias [...] O professor está, também, nomeando a essência permanente de Bloom. A frase pode ser lida nesse paradigma particular: *ele está ao telefone*, ele sempre está lá, ele pertence ao telefone, ele está rebitado e destinado ali. Seu ser é um ser-ao-telefone. Ele está conectado a uma multiplicidade de vozes e máquinas de respostas ⁷(DERRIDA, 1992, p. 273). ⁸

Apesar de não possuir aspirações artísticas tão marcadas quanto Stephen, Bloom tem características que coincidem com a definição de artista apresentada pela personagem Lilian, de Gide, e pelo narrador personagem Marcel, de Proust. Além disso, há um pensamento que ronda a mente de Bloom no dia 16 de junho de 1904: “Se nós todos de repente fôssemos outra pessoa” (JOYCE, 2016a, p. 238). Esse pensamento insere Bloom no que o narrador proustiano defendeu como uma característica do artista, a saber, a necessidade de saída de si, visto que Bloom vive seu dia pensando em como seria estar no lugar de outras pessoas.

Outra característica essencial de Bloom aparece em uma cena na qual um dublinense o reconhece como artista:

- É um sujeito culto e versátil, esse Bloom, ele disse seriamente. Não é desses que a gente vê todo dia...sabe...Tem um quê de artista o velho Bloom.

O senhor Bloom virava à toa páginas de *As terríveis revelações de Maria Monk*, depois de *A obra-prima* de Aristóteles. Impressão torta e borrada. Pranchas: bebês enrodilhados em úteros vermelhossangue que nem fígados de vaca no matadou-

⁷ Tradução minha.

⁸ “Bloom is-at-the-telephone [...] the permanent essence of Bloom. It can be read in this particular paradigm: *he is at the telephone*, he is always there, he belongs to the telephone, he is at once riveted and destined there. His being is a being-at-the telephone. He is hooked up to a multiplicity of voices and answering machines” (DERRIDA, 1992, p. 273).

ro. Montes deles assim nesse momento no mundo inteiro. Todos forçando com o crânio para sair dali. Uma criança nasce a cada minuto em algum lugar. A senhora Purefoy (JOYCE, 2016a, p. 402-3).

Ao contrário de Stephen, que se reconheceu como artista sozinho, Leopold Bloom é reconhecido como artista por outrem. Logo em seguida, Joyce ilustra a declaração do dublinense fazendo com que Bloom pegue livros. Todavia, ele não analisa o conteúdo das obras e sim a qualidade da impressão. Imediatamente, já se lembra da senhora Purefoy, uma mulher que está em trabalho de parto há três dias. É importante destacar que Bloom soube da senhora Purefoy porque, mais cedo, parou seu dia para ouvir a senhora Breen relatar os seus próprios problemas e os da senhora Purefoy. Bloom é chamado de artista e, logo em seguida, se coloca no lugar de outra pessoa e está de acordo com a definição de artista apresentada pelo narrador proustiano. Ademais, Bloom saber da senhora Purefoy por ter se disposto a ouvir alguém também está de acordo com as definições de Lilian, de Gide, uma vez que Bloom deixa de lado, por um momento, suas questões pessoais a fim de ouvir os casos da senhora Breen. Assim, o artista que Stephen se tornou em *Retrato* seria aplicável no século XIX; todavia, para que ele dê conta de efetivar suas aspirações artísticas no início do século XX é necessário que ele adquira essas características de Leopold, de saída de si para a inserção na vida, que permitirão, a ele, a reinserção no espaço com o qual ele se reconheceu incompatível.

O interessante é que as diferenças entre Stephen, o artista esteta, gênio e divino, e Bloom, o artista homem comum, que sai de si e tem capacidade de se relacionar com a sociedade, aparecem, em Joyce, associadas a figuras femininas. Vejamos: Stephen se reconhece como artista quando vê uma mulher esteticamente perfeita e dela se afasta. Bloom é reconhecido, pelo dublinense, como artista e logo depois se lembra de algo que ouviu de uma mulher, a senhora Breen, sobre uma mulher, a senhora Purefoy. Assim, a saída de si e a mudança da concepção de artista nos moldes do século XIX para a nova concepção de artista, do início do século XX, são metonimizadas, na obra de Joyce, pelas relações dos personagens masculinos com as mulheres. A mulher vista por Stephen é uma “linda ave marinha” com peito “de ave, suave e exíguo e exíguo e suave como o peito de uma pomba”, cujos “longos cabelos claros eram de menina” e cujo rosto era “tocado pelo encanto da beleza mortal”; uma mulher “só e imóvel, mirando o mar” e “delicadamente, agitando a água com o pé daqui pra lá” (JOYCE, 2016b, p. 210). Em contraste, a mulher de quem Bloom se lembra após terem-no chamado de artista é uma mulher com “bebês enrodilhados” em seu útero “vermelhossangue que nem figados de vaca no matadouro” (JOYCE, 2016a, p. 402-3).

As diferentes imagens do feminino por Stephen e Leopold resultam de Leopold ter vencido o distanciamento estético das mulheres. Analogamente, as diferentes formas de ser artista, de Stephen e Leopold, se devem ao fato de que Stephen, em uma prolongada rejeição ao seu espaço de origem, mantém um distanciamento estético da vida, ao passo que Leopold rompe esse distanciamento se relacionando com as pessoas de Dublin.

Dessarte, no romance *Ulysses*, a inserção na vida, necessária para a formação do artista, é representada pelo rompimento do distanciamento estético das figuras femininas, o qual ocorre através da relação amorosa. Enquanto Stephen se afastou da mulher que ele viu na praia, Leopold Bloom se casou com uma mulher por quem ele se apaixonou em uma praia. A partir da análise de excertos de *Ulysses* e de *Em Busca do Tempo Perdido*, é possível notar como o rompimento do distanciamento estético entre os personagens masculinos e as femininas é uma metonímia, nos romances de James Joyce e de Marcel Proust, do distanciamento da vida que o artista do início do século XX precisa romper para completar seu *Künstlerroman*. Após completar a primeira etapa, em que há um reconhecimento de incompatibilidade com o espaço, o personagem artista precisa lidar com essa incompatibilidade dentro do mundo com o qual é incompatível, pois não há como contemplá-lo à distância, como um deus da criação, “indiferente, aparando as unhas” (JOYCE, 2016b, p. 262). Essa necessidade gera tensões constantes nas trajetórias dos personagens e, conseqüentemente, tensões estéticas nas obras nas quais as trajetórias são representadas.

THOSE LOVELY SEASIDE GIRLS

Nos romances de James Joyce e de Marcel Proust, as tensões estéticas são metonimizadas pelas tensões do rompimento do distanciamento estético entre personagens masculinas e femininas, especificamente, personagens femininas que, inicialmente, parecem ser pinturas esteticamente perfeitas de mulheres na praia, ou seja, objetos de arte, e que, rompido o distanciamento estético, se tornam mulheres objetos de amor. Vejamos como isso se dá em algumas cenas de *Ulysses* e *Em Busca do Tempo Perdido*.

Começemos por *Ulysses*. Já no início do dia, a primeira aparição de Molly Bloom, esposa ou objeto de amor de Leopold Bloom, é marcada por uma comparação a uma pintura:

- Como você demorou, ela disse.

Fez tinir o latão soerguendo-se brusca, com um cotovelo no travesseiro. Olhos baixos, ele olhou para o volume de seu corpo e entre seus grandes peitos macios, reclinados dentro da camisola como o úbere de uma cabra (JOYCE, 2016a, p. 174).

O *Banho da ninfa* sobre a cama. Distribuído de brinde com o número de páscoa da *Photo Bits*: esplêndida obra-prima em bela paleta de cores. Chá antes de você colocar o leite. Não muito diferente dela com o cabelo solto: mais esbelta. Três e seis eu paguei na moldura. Ela disse que ia ficar bonito em cima da cama. Ninfas nuas (JOYCE, 2016a, p. 177).

A primeira contraposição entre pintura e mulher, ou entre arte e vida, aparece com a pintura *O Banho da ninfa*, uma vez que Bloom compara a ninfa nua à sua mulher volumosa se erguendo da cama. A tensão entre a mulher objeto de amor e a mulher objeto de arte tem continuidade em seguida, quando Leopold Bloom lê uma carta da filha, Milly, na qual a garota comenta a respeito de um estudante que canta uma música sobre as meninas da praia. Acompanhem os pensamentos de Bloom após ler a carta:

Meninas da praia. Envelope rasgado. Mãos metidas nos bolsos da calça, o cocheiro com um dia de folga, cantando. Amigo da família. Rroda, ele diz. Pier com luzes, noite de verão, banda,

Essas meninas da praia

Lindas meninas da praia

A Milly também. Jovens beijos: o primeiro. Passado agora longe. Senhora Marion. Lendo deitada agora, contando as meadas do cabelo, sorrindo, trançando (JOYCE, 2016a, p. 180).

Bloom cantarola e reflete sobre a canção *Those lovely seaside girls*, à qual sua filha Milly faz referência, na carta, como a canção de Boylan (GIFFORD; SEIDMAN, 2008, p. 76). Com a menção à música, Bloom não pensa na filha, mas em Molly, o que justifica o “também” após “Milly”, marcando sua tentativa de se concentrar em Milly novamente. Porém, ele não consegue. Quando se refere aos jovens beijos, Leopold está pensando em seu primeiro beijo em Molly, o que se deduz de “Passado agora longe”. No decorrer do romance, essa lembrança do beijo em Molly próximo ao mar reaparecerá, o que confirma essa dedução. A canção *Those lovely seaside girls* faz Leopold se lembrar do início do seu relacionamento, ou seja, de quando o distanciamento estético ainda não havia sido vencido, quando Molly ainda era um objeto de arte próximo ao mar e não um objeto de amor sobre sua cama. Após vencer o distanciamento estético e se aproximar dela, começa a sua relação amorosa. Agora que, anos depois, sua *seaside girl* é uma mulher real sobre a cama, Leopold tenta estabelecer uma comparação entre ela e a ninfa tomando banho e, em seguida, entre ela e as garotas da canção.

Destaco, da canção, os seguintes versos: “You fall in love of course upon the spot,/ But not with one girl — always with the lot.../ Those girls, those girls, those lovely seaside girls” (GIFFORD; SEIDMAN, 2008, p. 76)⁹. Esses versos, que embalam as tensões do distanciamento estético de Leopold Bloom, nos transportam de Dublin para a imaginária Balbec de Marcel Proust. A ideia, trazida pelo eu lírico da canção, de que não se apaixona por uma garota mas pela porção, é o que Marcel, o personagem artista de *Em Busca do Tempo Perdido*, também experimenta ao ver algumas *seaside girls* em Balbec, dentre as quais está Albertine, aquela que, adiante, no romance, deixará de ser um objeto de arte para ser objeto amoroso.

Na primeira vez que Marcel vê Albertine, ele não consegue distingui-la:

ao próprio grupo faltava nitidez [...] Como esses organismos primitivos em que o indivíduo praticamente não existe por si mesmo e é antes constituído pelo polípeiro do que por cada um dos pólipos que o compõem, permaneciam elas comprimidas umas contra as outras. Às vezes uma derrubava a sua vizinha, e então um riso louco, que parecia a única manifestação da sua vida pessoal, as agitava a todas ao mesmo tempo, apagando, confundindo aqueles rostos indecisos [...] sente-se ali que já deviam produzir na praia certa mancha singular que obrigava a olhar para elas; mas ali não se pode reconhecê-las individualmente (PROUST, 1960, p. 317-8).

⁹ “Você se apaixona, é claro, no mesmo momento/ Mas não por uma menina – sempre pelo lote.../ Aquelas meninas, aquelas meninas, aquelas adoráveis meninas da praia”. Tradução minha.

Percebe-se que, aqui, Albertine é parte de uma pintura impressionista junto às suas amigas *seaside girls*. Tempos depois, o distanciamento estético entre Marcel e Albertine diminui a ponto de ele conseguir percebê-la como uma menina só:

É assim, fazendo alto, os olhos brilhantes sob a sua boina, que ainda agora a revejo, silhuetada sobre a tela que lhe forma, ao fundo, o mar, e separada de mim por um espaço transparente e azulado – o tempo transcorrido desde então – primeira imagem, pequenina na minha memória, desejada, perseguida, depois esquecida, depois reencontrada, de uma face que muitas vezes depois projetei no passado para poder dizer comigo de uma rapariga que se achava em meu quarto: “é ela!” (PROUST, 1960, p. 322).

Mesmo que não seja mais uma mancha, a redução do distanciamento estético foi pequena, somente o suficiente para ainda manter Albertine como uma pintura de mulher no litoral, visto que o narrador ressalta que ela forma uma tela com o mar ao fundo. É importante percebermos que o próprio narrador enfatiza que a mulher estava separada dele por um espaço. Depois, ele sintetiza as tensões vividas por ele através da alternância dos participios “desejada, perseguida, depois esquecida, depois reencontrada”. Explico: o narrador contempla a mulher à distância, como parte de uma pintura impressionista de mulheres na praia. Surge, então, o desejo que o impulsiona a persegui-la. Ao persegui-la, ele a encontra de perto, sem o distanciamento estético. Nesse momento, ela se torna seu objeto de amor, não mais objeto de arte. Tendo-a como objeto de amor, ele se frustra por ela ser assaz diferente do objeto de arte que ele tanto desejou e perseguiu. É preciso, então, recriar o distanciamento estético. Uma vez que eles estão em um relacionamento amoroso, ou seja, que não há mais uma distância espacial, ele cria um distanciamento temporal, tentando se lembrar de como ela era no passado, antes de se tornar um objeto de amor. Só assim, a partir das memórias, é que ele reencontra seu apreciado objeto de arte, sua *lovely seaside girl*. Essas tensões, bem sintetizadas por Marcel pela sequência de participios, são vividas também por Leopold Bloom em *Ulysses*. Estando diante de Molly, ele a compara à pintura sobre a cama e, em seguida, a compara às *lovely seaside girls* da canção, o que o leva a fazer como o narrador proustiano: criar um distanciamento temporal, se lembrando da amada em momentos do passado, o que explica o porquê de as memórias de Molly no início do relacionamento predominarem no romance.

Convém retomar, aqui, a minha proposta de que as relações dos personagens masculinos com as *lovely seaside girls* são metonímias da relação deles com a vida. Assim como as mulheres, a vida também é, no decorrer do romance, “desejada, perseguida, depois esquecida, depois reencontrada”. Várias vezes os personagens Stephen e Leopold, após romperem o distanciamento estético com a vida deles no presente, criam uma lacuna temporal, voltando suas mentes para memórias do passado; no caso de Stephen, memórias de momentos narrados em *Retrato*, quando ele se descobriu como um artista deus, destinado a apenas contemplar o seu espaço de origem à distância; no caso de Leopold, memórias do início do relacionamento com Molly, antes do casamento, ou seja, quando ela ainda era um objeto de arte à distância e não um objeto de amor. Em *Em Busca do*

Tempo Perdido, a criação de uma lacuna temporal é ainda mais explícita, uma vez que o personagem artista Marcel já se propõe, desde o início da obra, a narrar o passado. Ademais, são muito comuns as constantes decepções de Marcel ao visitar locais que antes ele conhecia apenas de descrições livrescas. O confronto entre o que ele imaginou e o que de fato é, ou, em outras palavras, o confronto entre arte e vida aparece como uma temática recorrente na obra. O que o narrador faz repetidamente é rememorar a imagem que ele tinha quando ainda não havia rompido o distanciamento estético, ou seja, se não há mais o espaço que o separa da vida que ele imaginou, que seja, então, o tempo.

Aleida Assmann, em *Espaços da Recordação*, discorre sobre o conflito entre arte e vida na obra de Proust; precisamente, na relação amorosa dos personagens Swann e Odette em *No Caminho de Swann* (1913). Assmann defende que o interesse de Swann por Odette, que surgiu da semelhança dela a um quadro de Botticelli, tem, como causa, o fato de Swann ser um “esteta”, “coleccionador e amante das artes” (ASSMANN, 2018, p. 250). Os adjetivos de Assmann servem para definir não só Swann, como também Marcel e Stephen, contudo, é importante ressaltar o fato de que mesmo Leopold Bloom, que não é nem esteta nem aspirante a romancista, não aparece como alguém cujas impressões da mulher e da vida são desvinculadas da arte. Wolfgang Iser, em sua obra *O Ato de leitura: uma teoria do efeito estético* (1976), define as experiências do leitor com o texto e com suas vivências:

[...] sentimos no final da leitura a vontade de relacionar essa experiência estranha ao horizonte de nossas ideias; esse horizonte dirigiui, de forma latente, nossa disposição de responder ao texto.

Daí segue que o papel do leitor se realiza histórica e individualmente, de acordo com as vivências e a compreensão previamente constituída que os leitores introduzem na leitura (ISER, 1996, p. 77-8).

Para além de tratar sobre os leitores, Iser define, também, a experiência do autor com o mundo real: “o texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele” (ISER, 1996, p. 11). Jacques Aubert, em *Introducion á L'esthetique de James Joyce* (1973), apresenta um conceito que une as duas definições de Iser. Aubert afirma que a discussão sobre estética, na obra do irlandês, se dá “ao colocar um Leitor- Artista no centro da representação”¹⁰(AUBERT,1973, p. 86).¹¹ Embora a afirmação seja apenas sobre Joyce, acrescento que tanto em Joyce quanto em Proust a figura do leitor e a do autor/artista se fundem nos personagens. Em *Ulysses*, Stephen é leitor e deseja ser autor de uma obra, mas ainda não está reagindo ao mundo, e Bloom é um leitor que não deseja ser autor mas já está na fase das tensões da reação ao mundo e, por isso, é considerado pelos outros como um artista, ou seja, como um autor em potencial. Em Proust, há Swann, o personagem leitor que pretende ser autor de uma obra sobre Vermeer, e Marcel, que,

10 Tradução minha.

11 “en plaçant un Lecteur-Artiste au centre de cette représentation” (AUBERT, 1973, p. 86).

quando criança, era somente um leitor, mas que, à medida que narra a história, aparece como um autor em processo de reação ao mundo.

Bem, independentemente de serem leitores que desejam ou têm potencial para se tornar autores, algo que as narrativas de Joyce e Proust mostram é que, homem comum ou artista, não há como escapar da vida, da mesma forma que, artista ou homem comum, não há como escapar da arte. Swann, apesar de todo o seu apreço à arte, teve que lidar com Odette como uma esposa, uma mulher distinta da pintura de Botticelli a quem ela se assemelhava. Stephen, apesar de sua descoberta como artista, precisou sair de si, se reinserir no seu espaço de origem e completar seu *Künstlerroman* no contato com um homem comum. Se os personagens artistas e/ou apreciadores da arte não puderam fugir da vida, por outro lado, os homens comuns não puderam fugir da arte, pois a arte estava presente até mesmo no brinde do jornal que Leopold Bloom comprou. Afinal, a pintura *Banho da ninfa* pode remeter às pinturas de ninfas no banho de Rembrandt, Rubens, Delacroix e Clouet ou pode remeter às banhistas de Cézanne e Renoir, mas não é necessário sequer conhecer esses grandes nomes da pintura para ter acesso aos lugares comuns de seus trabalhos e para, conseqüentemente, vivenciar as tensões entre arte e vida. O mesmo lugar comum que está nas grandes pinturas está, também, em um brinde de jornal. O lugar comum das mulheres no litoral que está, por exemplo, em *Figures sur la plage*, de Pierre Renoir, está, também, na canção popular *Those lovely seaside girls*, a qual está ao alcance de todos, inclusive de Milly, filha adolescente dos Bloom que sequer se dedica a estudos artísticos. Dessarte, o homem comum, a mulher comum e mesmo adolescentes comuns que nunca tenham aberto um livro sobre arte nem ido a um museu, não conseguem fugir da arte, assim como um artista que tenha se isolado do seu espaço, absorto em romances, músicas e pinturas, não consegue fugir da vida.

O que acompanhamos, nas obras de Proust e Joyce, são os processos vividos por leitores que, no momento em que surgem os textos literários, estão em reação ao mundo. Dessa forma, em acordo com a explanação de Wolfgang Iser, os leitores Stephen Dedalus, Leopold Bloom e Marcel, ao fim de suas experiências com suas leituras, as relacionam com seu mundo real. E, pensando na relação com o feminino que, conforme proponho, é metonímia da relação com a vida, a experiência de Stephen com a mulher na praia é pautada nas suas leituras de romances do século XIX; a experiência de Leopold Bloom com Molly é pautada em sua leitura da canção popular *Those lovely seaside girls* e da pintura da ninfa e, por fim, a experiência de Marcel com Albertine é pautada nas pinturas impressionistas que ele já viu. No processo de reação ao mundo, o leitor de obras dos séculos anteriores, ao tentar se tornar autor em um contexto tão adverso do anterior, enfrentará uma série de conflitos.

EM BUSCA DE UMA DISTÂNCIA ESTÉTICA CONFORTÁVEL

Em *Pessoa e Personagem*, discorre Zérafra:

na época em que Proust empreende *Em Busca do Tempo Perdido*, e Joyce, *Ulisses*, a necessidade de descobrir novas formas, para dar conta de uma realidade nova, está longe de ser evidente. Pondo fim a uma crise do realismo romanesco, que foi sensível no Ocidente a partir do fim do século XIX até os anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, os romancistas inovadores revelariam sua causa essencial, a saber, a impossibilidade de aplicar à época atual os modos de expressão de ontem (ZÉRAFFA, 2010, p. 19).

Zéraffa comenta algo que é o cerne deste texto: o fato de os conceitos de romance e romancista e/ou de arte e artista do século XIX, “uma época em que a existência humana (tanto psicológica quanto social) estava ordenada”, não serem mais aplicáveis à “realidade confusa e difusa” dos anos 20 do século XX (ZÉRAFFA, 2010, p. 21). No contexto da Grande Guerra, os leitores-artistas se deparam com a impossibilidade de um isolamento do mundo:

[...] graças sobretudo a uma concepção nova do *narrador*, as coisas se passarão de tal forma, em Proust como em Joyce, que o subjetivo não seja mais um segredo subjacente ao destino social da personagem, e que a sociedade, em vez de constituir um todo exterior à vida “pessoal” do herói, seja integrada, concreta, viva na subjetividade deste, transformada em força diretriz da narração. A solidão e a liberdade subjetivas de uma personagem que não está mais “na” sociedade, nem é explicada “em função” do social, mas apreende, conhece, experimenta a sociedade graças a contatos imediatos com pessoas e com coisas. Esta solidão e esta liberdade não são, pois, de modo algum subjetivistas, da mesma forma como a pessoa cuja imagem o novo romanesco propõe se situa no oposto do individualismo. Pode-se dizer que ao termo de *Em Busca do Tempo Perdido* o narrador está menos isolado do mundo, menos encerrado em si do que Julien Sorel ao termo de sua aventura (ZÉRAFFA, 2010, p. 24).

Esse excerto de Zéraffa confirma a necessidade de inserção na sociedade pelos personagens e de rompimento da distância estética da vida, mesmo que venham, necessariamente, acompanhados de tensões resultantes de “uma análise que versa, ao mesmo tempo, sobre as formas antigas e sobre os aspectos novos do real” (ZÉRAFFA, 2010, p. 74). Por fim, Zéraffa afirma que “uma verdade da qual estarão profundamente impregnados os romances de Proust ou de Joyce” é que “os novos traços da especificidade de uma arte não se manifestam por razões nem num escopo puramente estéticos” (ZÉRAFFA, 2010, p. 74).

Na mesma linha dos comentários de Zéraffa, está o texto de Adorno, *Posição do narrador no romance contemporâneo*:

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia com as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas [...] Por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa distante da coisa lida. Seus romances, se

é que de fato eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação (ADORNO, 2003, p. 61).

De fato, a distância estética entre leitor e a obra era fixa até o século anterior, ao passo que, nos romances dos anos 20 do século XX, a distância varia muito. No início deste texto, destaquei a inserção de personagens artistas nos romances desse período. Posteriormente, destaquei o fato de que, artistas ou não, todos os personagens são, voluntária ou involuntariamente, leitores de obras de arte. Os romances de Proust, afirma Adorno, e os de Joyce também, acrescento eu, variam a distância estética entre o leitor e a coisa lida, rompendo a possibilidade de uma atitude contemplativa do mundo. Ao mostrar que todos os seres são leitores, os romances de Proust e Joyce narram as tensões decorrentes dessas variações de distância estética. Adorno afirma que a ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial, e, acrescento eu novamente, não permite nenhuma distância confortável, nem com o afastamento contemplativo nem com a total aproximação do mundo. Em função disso é que há tantas variações da distância estética no decorrer dos romances de Proust e Joyce.

Em outro ponto do mesmo texto, Adorno afirma:

Quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu. *Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo* (ADORNO, 2003, p. 57).

De fato, algumas representações artísticas do século XIX, com o explícito objetivo realista, acabam prezando pela ideia de arte fechada ao processo social da vida por o artista ser uma divindade que paira acima da realidade e a representa. Todavia, a essência da vida não se encobre hermeticamente apenas em decorrência de um realismo “que reproduz a fachada, que auxilia no engodo”; também nos romances dos anos 20 do século XX a essência da vida permanece encoberta. Os romances de Joyce e Proust mostram que, a despeito da proposta de adentrar a realidade da vida ao invés de contemplá-la, a despeito do rompimento do distanciamento estético, a essência da vida permanece encoberta por um véu e jamais é atingida. Em *Ulysses* e *Recherche*, isso está bem representado no fato de que mesmo Leopold e Marcel, aqueles que aprenderam a preciosa lição de saída de si, que se aproximaram da vida, que reconheceram que não são divinos, que romperam distâncias estéticas, que se inseriram na sociedade, após tudo isso não atingiram a essência da vida.

Retomando a hipótese de que os distanciamentos estéticos entre personagens masculinos e as figuras femininas são metonímias da relação dos personagens com a arte e a vida, a mulher estática e esteticamente distante corresponderia à arte, ao passo que a mulher humana, móvel, com imperfeições e processos corporais, representa a vida. O

fato de que a essência da vida não se atinge fica evidente na impossibilidade de Leopold Bloom conhecer sua esposa e na impossibilidade de Marcel conhecer o segredo de Albertine. Donald Schüler comenta, sobre Bloom, que “a mulher que ele tem nunca será a que ele deseja, inalcançável, sempre distante. Fora de casa ele sonha com Molly, em casa ele escreve à outra” (SCHÜLER, 2017, p. 123). De fato, paira, durante todo o romance de Joyce, essa sensação de que a mulher desejada é inalcançável. O mesmo é perceptível na *Recherche* de Proust, com todo o sofrimento de Marcel e Swann em decorrência de nunca conseguirem conhecer Albertine e Odette, respectivamente. Ao notar que não devem manter um distanciamento estético da vida e das mulheres, os personagens se aproximam delas, mas se deparam com a inalcançabilidade das essências da vida e das mulheres. Embora rompido o distanciamento estético, não é retirado o véu que encobre o segredo da vida e, em uma escala menor, o segredo da amada. O que acontece com o rompimento do distanciamento estético é o início de tensões, as quais não são resolvidas, muito embora os personagens muito se esforcem por se libertarem delas.

*ELLE S’OBSTINAIT À ME CACHER SON SECRET*¹²

Na leitura de Rancière, a libertação das tensões entre objeto de arte e objeto de amor, na obra de Proust, seria a morte de Albertine: “Era necessário matar Albertine para que o narrador se libertasse da ilusão que transforma um objeto de arte – uma mancha de cor em uma praia – em um objeto de amor a ser possuído” (RANCIÈRE, 2018, p. 72). Contudo, analisando alguns excertos da *Recherche* posteriores à morte da personagem, percebemos que essa libertação não ocorre. Acompanhemos o processo vivido por Marcel após perder Albertine.

Em *A Fugitiva*, o narrador afirma: “Nosso erro está em acreditar que as coisas se apresentam habitualmente tais quais são na realidade, os nomes tais como são escritos, as pessoas tais como a fotografia e psicologia delas fornecem uma noção imóvel” (PROUST, 1970a, p. 122). O narrador julga ser errado fazer uma leitura da vida pausada em imagens imóveis, ou seja, ele critica, aqui, o distanciamento estético que tanto Adorno quanto Zéaffa alegam ser insustentável nos anos 20 do século XX. Em outro momento, Marcel reflete:

Non nous avons de notre propre corps, où affluent perpétuellement tant de formes de mal-être et tant de plaisirs, un profil si net que celui d’un arbre, d’une maison ou d’un passant. Mon erreur consisterait peut-être à ne pas m’efforcer davantage de connaître Albertine en elle-même. Ainsi que, du point de vue de son charme, je n’avais pas considéré pendant si longtemps les positions différentes qu’elle occupait dans ma mémoire sur le plan des années, et j’étais surpris de voir qu’elle s’enrichissait spontanément de modifications dues uniquement à la différence des perspectives, ainsi aussi je devais chercher à comprendre son caractère comme si elle était une personne quelconque, et, peut-être, expliquant-moi alors pourquoi elle s’obstinait à me cacher son secret, j’avais évité de prolonger, entre nous, avec un étrange escarnissement, ce conflit

12 Ela se obstinava a me esconder seu segredo.

que acarretara a morte de Albertina. E sentia então, com uma grande piedade por ela, vergonha de sobreviver-lhe. Parecia-me de fato, nas horas em que sofria menos, que me beneficiava de alguma maneira com sua morte, pois a mulher tem muito maior utilidade em vida, quando constitui nela, em vez de elemento de felicidade, instrumento de pesar, e não há nenhuma cuja posse nos seja tão preciosa como a das verdades que ela nos descobre fazendo-nos sofrer (PROUST, 1970a, p. 61).

Após a morte de Albertine, o narrador proustiano começa a perceber a dificuldade de apreensão do próprio corpo em oposição à facilidade com que apreendemos objetos exteriores, como, por exemplo, uma árvore, uma casa e até mesmo um passante. É interessante que, nessa comparação, Marcel cita lugares comuns de pinturas: árvores, casas, passantes. Nesse ponto da reflexão, o que Marcel percebe é que compreender a sua humanidade é mais difícil do que compreender pinturas, das quais se mantém uma distância estética. Em seguida, ele reconhece seu erro de não ter se esforçado por conhecer Albertine “como se fosse uma pessoa qualquer”. Ele percebe que as mudanças que ele notava em sua mulher eram “devidas apenas à diferença das perspectivas”, ou seja, a sua amada foi tomada por uma obra de arte que ele julgava poder contemplar de ângulos diferentes. Finalmente, o narrador conclui que as tensões e os sofrimentos causados por todas as variações de distância estética entre ele e Albertine, na ânsia de lhe descobrir o segredo, não lhe permitiram descobrir o que almejava, mas, por outro lado, lhe foram úteis no conhecimento das verdades. Em sua conclusão, Marcel toca em algo essencial: o fato de que Albertine obstinava a esconder-lhe seu segredo, o qual, mesmo após sua morte, continua como algo que ele ainda deseja desvendar. Com isso, a morte da mulher não marca a solução de um conflito, nem o descobrimento do segredo, porém, aquela constante variação entre tê-la como “desejada, perseguida, depois esquecida, depois reencontrada” foi o que permitiu a Marcel refletir sobre sua humanidade e, também, sobre a humanidade de Albertine, sobre a impossibilidade de tomá-la como uma imagem móvel. Todavia, descobrir que Albertine era humana e não uma pintura não o levou ao conhecimento do seu segredo. Em função disso, morta a mulher, o desejo de conhecer seu segredo permanece.

As reflexões de Marcel sobre o mesmo assunto aparecem em outros momentos da *Recherche*. Em *A Fugitiva*, ele afirma:

Sem dúvida, o que começava particularmente a renascer em mim era o imenso desejo que meu amor por Albertina não pudera apaziguar, aquele imenso desejo de conhecer a vida (PROUST, 1970a, p. 105).

Todas as curiosidades que eu sentira antes a respeito de sua vida, quando só a conhecia de vista, e por outro lado, todos os meus desejos de vida, se confundiam nessa curiosidade única: ver Albertina com outras mulheres (PROUST, 1970a, p. 107).

Esses excertos mostram como o desejo por conhecer o segredo de Albertine e o desejo de conhecer a essência da vida são, para o narrador proustiano, tão similares que

se confundem. Todas as variações da distância estética de Albertine que foram tão conflituosas a ponto de ela morrer não foram suficientes para suprir, em Marcel, o desejo de conhecê-la. Analogamente, todas as variações da distância estética da vida propostas nos romances dos anos 20 do século XX não suprem o desejo de conhecer a essência da vida, mas são necessárias como meio de conhecimento e de reconhecimento da própria humanidade dos leitores e autores.

Também em Joyce, as variações da distância estética entre Leopold Bloom e as mulheres o levam ao conhecimento das verdades acerca de sua humanidade e da humanidade das mulheres. No já mencionado texto de Assmann, a autora, em sua análise do conto *Os Mortos*, de James Joyce, destaca que a mulher aparece como uma “imagem congelada e contemplada com distanciamento estético” (ASSMANN, 2018, p. 256). A autora conclui que, em Proust e Joyce, a iconização gera um ganho de valor à mulher. Vejamos. De fato, em *Retrato*, Stephen sequer rompe o distanciamento estético, haja vista a mulher-pássaro, na praia, permanecer como uma *seaside girl* à distância. Em *Os Mortos*, Joyce nos apresenta Gabriel Conroy, um personagem conhecedor das artes que prefere a iconização à sua esposa. (Não é à toa que Gabriel Conroy está, no texto de Assman, equiparado a Swann). Todavia, se *Retrato* tem sua mais famosa cena no momento da *confortável* constatação, por Stephen, de que a mulher é uma obra de arte, em uma continuação, *Os mortos* tem fim no momento de um *desconfortável* susto de Gabriel Conroy ao descobrir que sua esposa *não é* parte de uma pintura intitulada *Música ao longe*. *Ulysses*, em sequência ao conto, tem, já na cena da primeira aparição de Molly, uma tensa comparação dela à pintura sobre a cama e à canção *Those lovely seaside girls*. Adiante no romance, a tensão só cresce: em outro momento, distante de Molly, Leopold compara sua esposa a esculturas de deusas:

Fogoso eu deitei sobre ela, beijei; olhos, os lábios, o pescoço esticado, pulsando, seios cheios de mulher na blusa de véu de freira, mamilos gordos eretos. Quente eu lhe dei a minha língua. Ela me beijou. Fui beijado. Cedendo-se toda desalinhava o meu cabelo. Beijada, me beijava.

A mim. E eu agora.

Grudadas, as moscas zumbiam.

Seus olhos rebaixados seguiam os veios silentes da tábua de carvalho. Beleza: faz curvas, as curvas são a beleza. Deusas bonitas, Vênus, Juno: curvas que o mundo admira. Posso ver biblioteca museu em pé no átrio redondo, deusas nuas. [...] Junonianas esculpidas, lindas formas femininas. Lindas imortais. E a gente enfiando comida em um buraco e saindo por trás: comida, quilo, sangue, bosta, terra, comida: tem que alimentar como quem abastece uma máquina. Elas não têm. Nunca olhei. Vou olhar hoje. O zelador nem vai ver. Me abaixar deixei cair alguma coisa ver se ela (JOYCE, 2016a, p. 326).

Logo após a lembrança do ato amoroso com a atual esposa, são mencionadas as deusas em forma de estátua. Bloom contrasta seu objeto de amor aos objetos de arte. Na comparação, o objeto de amor é melhor apreciado, a ponto de ele querer encontrar, nas estátuas, orifícios semelhantes ao do corpo humano da sua esposa. Se, na primeira apari-

ção de Molly, as *seaside girls* da canção e a ninfa da pintura pareciam estar em vantagem, agora, as estátuas despertam, em Leopold, saudades da sua mulher com um corpo real, que come, menstrua e defeca.

Em outro momento, no episódio *Nausicaa*, Bloom encontra uma mulher na praia:

Gerty MacDowell, que estava sentada junto de suas companheiras, absorta em seus pensamentos, olhar perdido longe na distância, era com toda justiça o mais belo espécime da cativante feminilidade irlandesa que se pode desejar. [...] A palidez de cera de seu rosto era quase espiritual em sua pureza ebúrnea embora o botão de rosa de sua boca fosse um legítimo arco de Cupido, helenicamente perfeito (JOYCE, 2016a, p. 553-4).

A descrição de Gerty, contemplada à distância, é de uma mulher “helenicamente perfeita”, que logo nos remete à mulher-pássaro de Stephen e mesmo às estátuas de deusas gregas. Em seguida, quando Gerty se movimenta, Leopold percebe sua assimetria:

Bota apertada? Não. Ela é coxa! Oh!
O senhor Bloom ficou olhando enquanto ela saía coxeando. Coitadinha! Por isso que ela ficou largada e as outras saíram correndo. Achei que tinha alguma coisa errada pelo jeito dela. A bela desprezada. Um defeito é dez vezes pior em uma mulher. Mas ficam educadas. Que bom que eu não sabia quando ela estava se exibindo. Diabinha assanhada mesmo assim. Não ia me importar. Curiosidade como uma freira ou uma negra ou uma moça de óculos. Aquela de olho apertado é delicada. Perto das regras, imagino, ficam todas sensíveis. Eu estou com uma tremenda dor de cabeça hoje (JOYCE, 2016a, p. 580).

Em seguida ao prazer diante de uma mulher idealizada, há a descoberta de que ela, na verdade, não é uma figura que se enquadra nos padrões estéticos. Todavia, Bloom conclui que não se importaria em estar nem com aquela nem com outras mulheres desconsideradas belas na época, como as freiras, as mulheres de óculos e as negras. Leopold, então, pensa em menstruação. É possível perceber que há, nessa cena, três etapas. Na primeira etapa, ele parte da ideia da mulher como um objeto de arte, uma imagem estática com perfeição estética. Na segunda etapa, ele descobre que a mulher se movimenta, ou seja, não é apenas uma imagem e, nesse movimento, fica evidenciado que ela está fora dos padrões estéticos. Na terceira etapa, ele finalmente vê a mulher como um ser humano com processos corporais naturais, como a menstruação. A experiência de Bloom alude à mudança de conceito de arte como representação de imagens estáticas e perfeitamente estéticas, que predominava em Dedalus na adolescência. Como vimos, em *Retrato*, quando Stephen se depara com a mulher na praia, ele a equipara a uma figura perfeita e reconhece a si mesmo como um artista divino. Enquanto a experiência de Stephen no litoral o conduziu a uma constatação de sua divindade, a experiência de Bloom no litoral culmina no reconhecimento da humanidade tanto dele quanto de Gerty.

Dessa forma, é possível concluir que Bloom, assim como Marcel, nem sempre prefere iconizações a mulheres reais. Contudo, Bloom falha, assim como Marcel, ao romper o distanciamento estético, em descobrir a essência das mulheres amadas, haja vista o seu

casamento com Molly estar em crise. Apesar dessa falha, no embate entre mulher real e mulher obra de arte, ou entre arte e vida, tanto Marcel quanto Leopold reconhecem que são humanos, o que faz deles o modelo ideal de artista dos anos 20 do século XX.

NEM SÓ A ARTE, NEM SÓ A VIDA

Em *O Tempo Redescoberto* (1927), o narrador proustiano chama a atenção para a desilusão decorrente de a vida não se assemelhar às obras artísticas, ao concluir que “as criaturas – isto é, o que para nós significam – não têm em nossa memória a uniformidade de um quadro” (PROUST, 1970b, p. 199). Posteriormente, o narrador atribui a sensação de mediocridade da vida ao fato de ela ser contrastada com imagens que não a reproduzem:

compreendia também como a vida podia parecer medíocre, embora tão bela se mostrasse em certos momentos, sendo, no primeiro caso, apreciada e depreciada através de coisas a ela alheias, de imagens que não a reproduzem (PROUST, 1970b, p. 123).

Diante dessa incompatibilidade, Marcel reconhece uma urgência em haver um livro que, ao invés de destoar da vida, reduzindo-a a uma mediocridade, apresente-a como digna de ser vivida. Ele, então, discorre sobre o que seria necessário a essa obra:

Em suma, esta arte tão complicada é justamente a única viva. Só ela exprime para os outros e a nós mesmos mostra a nossa própria vida, essa vida que não pode ser “observada”, cujas aparências observáveis precisam ser traduzidas, frequentemente lidas às avessas, e a custo decifradas (PROUST, 1970b, p. 142-3).

Marcel conclui que, para escrever tal obra, a vida não pode ser observada, pois a redução de seres a imagens não é suficiente. A imobilidade dos seres é, então, descartada, o que vai ao encontro do que já foi exaustivamente exposto neste texto, com minhas palavras e com citações, sobre a impossibilidade, nos anos 20 do século XX, de manter distanciamentos estéticos. Contudo, é importante perceber que o mesmo Marcel que, em *À sombra das raparigas em flor* (1918), sabiamente concluiu que “os que produzem obras geniais” são “os que tiveram o poder, deixando subitamente de viver para si mesmos, de tornar a sua personalidade igual a um espelho” (PROUST, 1960, p. 101), este mesmo Marcel conclui que, “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” (PROUST, 1970b, p. 138). Ou seja, o mesmo Marcel que defendeu que para produzir obras geniais era preciso buscar algo *fora de si*, afirma que o único livro verdadeiro pode ser totalmente encontrado *dentro de si*.

Ainda o mesmo Marcel percebeu que “tanto nos desilude a vida que nos convencemos de que a literatura não tem com ela a menor relação” (PROUST, 1970b, p. 57). Espantosamente, o mesmo Marcel, apesar dessa conclusão, não consegue excluir, do grande livro sobre a vida, a comparação a artes já existentes: “Como seria feliz quem pudesse escrever tal livro, pensava eu; e que trabalho teria diante de si! Para dar dele uma ideia, seria mister buscar comparações nas artes mais diversas e mais altas” (PROUST,

1970b, p. 240). Apesar de ter afirmado que as imagens existentes não reproduzem a vida, e que essas comparações nos incitam a julgar a vida como medíocre, por fim, o narrador proustiano conclui pela necessidade de comparações da vida com artes mais diversas. A conclusão é, portanto, que as tensões entre arte e vida, imagens imóveis e criaturas humanas móveis, são necessárias; é esse o ensinamento de Marcel àqueles a quem ele passa o lápis, com a missão de criar uma grande obra.

Os romances de Joyce e Proust mostram que a solução não é matar a vida e assumir o papel de artista deus contemplativo; a solução também não é matar a arte e se entregar apenas ao propósito de desvendar o segredo da vida. A solução, na verdade, não é explicitada nem na *Recherche* nem em *Ulysses* porque ambas são obras inacabadas, surgidas durante o processo de desejar, perseguir, depois esquecer, depois reencontrar a vida. Não convém, aqui, entrar em especulações sobre a obra à qual Marcel se refere ser ou não a *Recherche*. Digo o mesmo para *Ulysses*, de Joyce, que rende discussões sobre Stephen ser ou não autor. O que interessa neste trabalho é o caráter inacabado dos romances que lemos, os quais terminam em meio às tensões arte e vida, com os autores entregando os lápis para que outros terminem de escrever.

É possível que surja o questionamento de o conflito arte-vida não ser uma novidade dos anos 20 do século XX e estar presente, também, nos séculos anteriores. Inclusive, o conflito entre arte e vida, protagonizado pelos personagens de Proust e Joyce, lembra o de Emma em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Sobre esse fundamental romance do século XIX, discorre Zérafra:

A sucessão dos planos narrativos corresponde estritamente às associações e às rupturas que se produzem por ocasião do contrato com uma realidade que o sonho de Emma ora acolhe, ora rejeita.

[...]O contínuo encontra-se do lado de Emma, que é a única a imaginar a vida – a imaginar uma vida diferente – e que, nisto, é a mediadora do romance inteiro (ZÉRAFFA, 2010, p. 54).

Zérafra toca em um ponto importante, que resume a grande novidade do conflito arte e vida nos romances dos anos 20 do século XX: Emma, na obra de Flaubert, do século XIX, era a *única* a imaginar uma vida diferente. Como Emma é mediadora do romance inteiro, o problema se restringe a ela; o marido e todos os outros personagens estão felizes com a vida que têm, todos estão perfeitamente conformados com o fato de a vida não ser semelhante à arte. Em função disso, bastou que Flaubert assassinasse Emma com uma dose de arsênico para que as tensões arte e vida fossem facilmente resolvidas. Comparando a morte trágica de Emma à morte trágica de Albertine, notamos que a obra de Proust, no começo do século XX, está inserida em um tempo em que a vida, com as catástrofes em curso e/ou iminentes, se tornou assustadora para muitos, de modo que o conflito vivido por Emma, no século XIX, se torna, no período da Grande Guerra, não mais a exceção, e sim a regra. Dessarte, no bélico início do século XX, o mesmo choque que Emma sofreu, ao comparar arte e vida, não é mais algo de uma mocinha que criou muitas fantasias depois de ler histórias de amor, mas sim a condição de qualquer ser

humano que, tendo contato voluntário ou involuntário com as artes, não encontra correspondentes na realidade de seu tempo, nem na sociedade em que está inserido, nem no seu espaço de origem, enfim, não encontra correspondentes na vida.

Se no século XIX, a mulher, no romance de Flaubert, era a única que tinha conflitos entre arte e vida, a mulher, em Proust e Joyce, é a metonímia da própria vida, e as representações do feminino em pinturas e canções, mencionadas nos romances, são metonímias da arte. Quando Flaubert mata Emma, o problema da narrativa se resolve. Todavia, quando Proust mata Albertine, a qual, na *Recherche*, é metonímia da vida, as tensões não chegam ao fim, pois não se limitam a uma pessoa, mas a diversas pessoas, de todo um período histórico. Por isso é que se diz que, nas obras de Proust e Joyce, o debate arte e a vida apresenta inovações:

Vemos, então, que ela [a obra de Joyce] tende a apresentar de uma forma nova o debate arte-Vida, primeiramente estabelecendo entre os dois termos um vínculo orgânico, necessário, ao invés de os posicionar como absolutamente heterogêneos e suscetíveis simplesmente de oposição ou de equivalência ¹³(AUBERT, 1973, p. 82). ¹⁴

A explanação de Jacques Aubert, embora seja somente sobre a obra de James Joyce, explica, também, a relação entre arte e vida na *Recherche* de Proust. A proposta das obras de Joyce e Proust não é ensinar aos personagens como separar arte e vida; a proposta é que não há como tratar arte e vida como heterogêneos e distantes; arte e vida não são simplesmente suscetíveis de oposição e nem são simplesmente suscetíveis de equivalência. Se, por um lado, a arte, após a mudança de século, não se sustenta sem o contato com a vida, por outro lado, é visível que a inserção na vida é limitada, impedida por um véu que cobre a essência. Diante desse véu que encobre a essência da vida, é natural que as pessoas criem um distanciamento temporal, para o que a arte dos séculos anteriores é assaz necessária. Em seguida ao contato com essas artes, a vida se torna, novamente, “desejada, perseguida, depois esquecida, depois reencontrada”. E, assim, arte e vida se confrontam, contínua e sucessivamente, em um embate que, conforme nos ensinam Joyce e Proust, para todos nós, leitores da vida e da arte, “é salutar acessoriamente, como um meio de conhecimento” (PROUST, 1970b, p. 143-4).

IMPENETRÁVEIS MULHERES

No terceiro episódio de *Ulysses*, quando estava na praia, Stephen relembra sua reação diante das repreensões que recebeu por admirar mulheres nuas: “mulheres peladas! E essa agora, hein? E essa agora o que? Afinal, para que elas foram inventadas?” (JOYCE, 2016b, p. 145). Mais uma vez, Marcel responde a Stephen:

[...] pois a mulher tem muito maior utilidade em vida, quando constitui nela, em vez de elemento de felicidade, instrumento de pesar, e não há nenhuma cuja posse

13 Tradução minha.

14 “On voit donc qu'elle [l'ouvre de Joyce] tend à présenter de façon nouvelle le débat art-Vie, tout d'abord en établissant entre les deux termes un lien organique, nécessaire, au lieu de les poser comme absolument hétérogènes et susceptibles simplement soit d'opposition soit d'équivalence” (AUBERT, 1973, p. 82).

nos seja tão preciosa como a das verdades que ela nos descobre fazendo-nos sofrer (PROUST, 1970a, p. 61).

As mulheres, em Joyce e Proust, como metonímias da vida, são parte do processo de autoconhecimento dos personagens. As mulheres, nessas obras, são essenciais para que os personagens escritores completem seu *Künstlerroman* ao descobrir que eles não são artistas deuses da criação, mas sim, artistas humanos da criação. E, como humanos, não é possível se refugiar na arte e apenas contemplar a vida à distância, como um deus contempla uma imagem, cada hora de uma perspectiva. Analogamente, não é possível manter as mulheres como *seaside girls* à distância, apenas como temas de canções e pinturas impressionistas. Todavia, também, não é possível adentrar a vida tão profundamente a ponto de desvendar-lhe a essência, assim como não é possível adentrar uma mulher a ponto de lhe conhecer o segredo. Mesmo mantendo a mulher como prisioneira, como faz Marcel com Albertine, e como faz Joyce ao manter Molly apenas em casa durante todo o *Ulysses*, não é possível conhecê-la totalmente. E, mesmo que Marcel e Bloom recorressem à radiografia da mulher amada, como faz Hans Castorp com Madame Chauchat em *A Montanha Mágica*, não seria possível desvelar a essência da mulher, assim como não é possível desvelar a essência da vida.

Bem, após tantas páginas defendendo que as tensões nos relacionamentos amorosos são metonímias das tensões arte e vida nos romances de Joyce e Proust, fica o questionamento: por que esses autores optaram justamente por essa metonímia? Para responder, recorro a Adorno:

Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais (ADORNO, 2003, p. 58).

Se as convenções sociais tornam as pessoas mais enigmáticas, a relação amorosa, por sua vez, permite chegar mais perto do enigma da pessoa amada. De forma semelhante, o romance, na busca pela essência da vida, permite, ao leitor e ao autor, uma grande aproximação do enigma da vida. Essa semelhança explica o porquê de Joyce e Proust terem utilizado, como metonímia da tarefa do romancista, as relações amorosas dos personagens. O que os romances tentam reproduzir é o que acontece na relação amorosa: uma aproximação de seres dos quais havia um distanciamento estético, movida pelo desejo de conhecer a essência da outra pessoa e que, inevitavelmente, culmina na constatação de que a essência permanecerá coberta por um véu. Diante desse véu, os narradores entregam o lápis para que outra pessoa escreva uma obra que represente a essência da vida. Assim como Proust, Joyce passa, no fim de seu romance, o lápis a outrem. Todavia, ele passa especificamente a Molly Bloom, a uma mulher que é, no romance, metonímia da vida. Joyce não chega a matar a mulher-vida, como Proust o fez, contudo, faz com que

seus personagens masculinos não encarem a mulher e sequer tentem uma relação com ela. Stephen sai da residência dos Bloom após ter visto apenas uma foto de Molly, ou seja, se contenta com uma imagem estática da mulher e recusa o convite de Leopold para permanecer. Leopold, por sua vez, simplesmente admite que a esposa está adormecida, de modo que, além de não a penetrar sexualmente, exclui a possibilidade de penetrar seus pensamentos e de dialogar com ela. Na verdade, o que aprendemos no monólogo de Molly é que ela, uma perfeita metonímia da vida, jamais foi penetrada de fato. É o que ela confessa já no final do seu monólogo: “E eu dei todo o prazer que eu pude dando corda até ele pedir pra eu dizer sim e primeiro eu não respondia e fiquei olhando para longe pro mar e o céu eu estava pensando em tanta coisa que ele não sabia” (JOYCE, 2016a, p. 1105). Assim como Albertine, que, apesar de todos os momentos de prazer partilhados com Marcel, obstinava a esconder-lhe seu segredo, Molly assume que, para além do prazer da relação com o homem, ele não conseguia penetrar seus pensamentos, desvelar seu segredo.

Dessarte, os sofrimentos experimentados por Bloom e Marcel decorrem da impenetrabilidade da essência daquelas mulheres cujos corpos já foram diversas vezes penetrados. É isso que leva Bloom e Marcel a inserirem uma lacuna temporal entre eles e as mulheres amadas, entre eles e a vida, haja vista os lampejos de memória serem os únicos lugares confortáveis nessa sofrida *recherche* por encontrar um segredo que a vida teima em ocultar sob um véu. Por mais que a vida seja, por vezes, tão convidativa quanto a arte, – especificamente, como as belas canções e as belas pinturas impressionistas – o rompimento do distanciamento estético nos permite, sim, penetrar o que há de corpóreo na vida, mas não rasgar o véu que lhe cobre o segredo. A relação de amor por essas mulheres, em comparação ao amor pelas pinturas e canções sobre mulheres, ensina aos personagens que eles não são deuses, mas humanos que, se querem realmente amar a vida, devem estar cientes de que nenhuma penetração será completa, total e efetiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao reservar o episódio final de seu romance a Molly, Joyce passa o lápis especificamente a ela, e deixa, para a mulher-vida do seu romance, a chance de escrever a si mesma, como quem reconhece, em sua obra, um projeto inacabado, por não conseguir conhecer a vida, nem à distância, pairando como um artista deus flaubertiano, nem se aproximando dela com a mesma voracidade que um homem comum penetra a mulher com quem divide a cama. E Molly, ou a Vida, em uma referência ao romance de Defoe, reclama que não se reconhece no que já foi escrito sobre ela em romances dos séculos anteriores: “eu não gosto de livro que tem alguma Molly que nem aquele que ele me trouxe sobre aquela de Flandres uma puta sempre roubando tudo que conseguia” (JOYCE, 2016a, p. 1065). Ora, se Marcel, o leitor da vida e da arte, percebeu que há uma discrepância entre arte e vida, Molly, que representa a própria vida, confirma isso. Todavia, em sua chance de se descrever, a Vida faz o mesmo que os personagens artistas e termina

por se entregar às memórias de um passado feliz. A própria mulher, metonímia da vida, não se define e se apega às memórias de prazeres breves do passado. O que Molly faz, afinal, é seguir o plano de escrita do narrador proustiano, de “captar o que algumas vezes, no curso da existência, eu sentira [...] e me fizeram julgar a vida digna de ser vivida” (PROUST, 1970b, p. 239-240). A grande descoberta do narrador proustiano no final de sua *recherche* é que não se deve viver apenas do presente e não se iludir com impressões definitivas: “Eu, sobretudo, que desde a infância só vivia do momento presente e formara de mim e dos outros uma impressão definitiva, apercebia-me afinal, diante das metamorfoses sofridas pelos outros, do tempo sobre eles decorrido” (PROUST, 1970b, p. 164). Em confirmação, Molly, ou a própria Vida, se define a partir de lampejos de memórias, da análise das metamorfoses sofridas, da constatação do tempo já decorrido. Assim, se o artista falha em fazer do seu romance uma obra acabada, a Vida, também, não finaliza sua narrativa, mas recorre ao passado e, em seguida, deixa páginas em branco para serem eterna e infinitamente preenchidas, haja vista ser o último episódio de *Ulysses* o único ao qual Joyce não atribui nenhum horário específico: a hora é “‘no o'clock’ ou ∞ , o número do infinito e da eternidade”¹⁵(ELLMANN, 1974, p. 163)¹⁶. Dessa forma, todos nós, leitores aspirantes a artistas, como Stephen, ou leitores comuns com um quê de artista, como Leopold, estamos, ainda hoje, preenchendo páginas, assim como estarão os próximos leitores e artistas, eterna e infinitamente preenchendo páginas.

Em *Em Busca do Tempo Perdido*, a sobrevida de Marcel a Albertine mostra que o segredo da vida permanece inalcançável. E nós, que protagonizamos e/ou escrevemos as páginas seguintes dos romances inacabados de Proust e Joyce, vivenciamos a realidade de que, sendo sobreviventes a várias partes da vida aparentemente adormecidas, como Molly, ou sendo sobreviventes às várias partes da vida que foram mortas trágica e subitamente, como Albertine, a compreensão da essência da vida é, para nós, inatingível. O segredo da vida, da desejada, perseguida, depois esquecida, depois reencontrada Vida, permanecerá sempre coberto por um véu. Embora cientes disso, prosseguimos em uma eterna *recherche*, e, quando lembramos um momento de prazer, nós beijamos a Vida no pé do muro e a Vida pensa que ora tanto faz nós quanto outros ela pede com os olhos para pedirmos de novo sim e aí perguntamos se a Vida sim diria sim e primeiro a Vida passa os braços em volta de nós sim e nos puxa pra baixo para perto dela para podermos sentir os peitos só perfume sim e nosso coração bate que nem louco e sim dizemos sim eu quero Sim.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M.H. **O Espelho e a Lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- ADORNO, Theodore W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

¹⁵ Tradução minha.

¹⁶ “Joyce assigns no specific hour – the time is no o'clock, or as he said in one schema, it is the time indicated mathematically by the slightly disproportioned figure ∞ or lamniscate lying on its side – the number of eternity and infinity” (ELLMANN, 1974, p. 163).

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018.
- AUBERT, Jacques. **Introduction a L'esthétique de James Joyce**. Paris: Didier, 1973.
- BALZAC, Honoré de. **O Pai Goriot**. Tradução de Gomes da Silveira. Porto Alegre: Editora Globo, 1949.
- DERRIDA, Jacques. Ulysses gramophone. In: DERRIDA, Jacques. **Acts of Literature**. New York: Routledge, 1992.
- ELLMANN, Richard. **Ulysses on the Liffey**. London: Faber and Faber, 1974.
- FLAUBERT, Gustave. **Cartas Exemplares**. Tradução de Carlos Eduardo Machado. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- GIDE, André. **Os moedeiros falsos**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- GIFFORD, Don; SEIDMAN, Robert J. **Ulysses Annotated**. Los Angeles: University of California Press, 2008.
- ISER, Wolfgang. **O Ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.
- JOYCE, James. **Um retrato do artista quando jovem**. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.
- MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Círculo do Livro, 1952.
- MORETTI, Franco. **The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture**. New York: Verso, 2000.
- PROUST, Marcel. **A Fugitiva**. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. Porto Alegre: Editora Globo, 1970a.
- PROUST, Marcel. **À sombra das raparigas em flor**. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.
- PROUST, Marcel. **O Tempo Redescoberto**. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Editora Globo, 1970b.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Fio Perdido: Ensaio sobre a ficção moderna**. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- SCHÜLER, Donald. **Joyce era louco?** Cotia: Ateliê Editorial, 2017.
- ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e Personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2010.