

O artista moderno: entre intelectual engajado e novo mediador da transcendência*

*Paulo Rodrigo Andrade Haiduke***

Resumo. Enfocando a conjuntura das décadas precedentes, e imediatamente posteriores à Grande Guerra, pretendo neste artigo refletir sobre a nova situação à qual se elevaram os intelectuais e artistas em geral na conjuntura da Terceira República Francesa. Para isto, utilizarei o romance proustiano intitulado *A la recherche du temps perdu*¹, publicado originalmente entre 1913 e 1927, bem como a recepção crítica da época. A utilização do ciclo romanesco de Marcel Proust (1871-1922) se justifica por ele se configurar como meta obra que discute o fazer literário na época, e também porque este romance se constituiu como grande cânone literário modernista.

Palavras-chave: Terceira República; Artista moderno; Transcendência.

The modern artist: Between the engaged scholar and the new mediator in transcendence

Abstract. Focusing on the situation of the preceding decades and those immediately after World War I, current analysis deals with the new conditions in which scholars and artists in general found themselves within the Third French Republic. Proust's novel *A la recherche du temps perdu*, published between 1913 and 1927, and its critical reception at that time are investigated. The employment of the novel cycle by Marcel Proust (1871-1922) is justified since it configures as a target that discusses the literary work of the period and because it is one of the most important works in the Modernist canon.

Keywords: Third Republic; Modern artist; Transcendence.

* Artigo recebido em 26/12/2013. Aprovado em 31/07/2014. O presente artigo é parte de uma Tese de Doutorado defendida em 2013 e financiada pela CAPES/Brasil.

** Doutor em História pela UFPR, Curitiba/PR, Brasil. E-mail: paulohaiduke@yahoo.com.br

¹ A partir daqui também referida como simplesmente *Recherche*.

El artista moderno: entre intelectual comprometido y nuevo mediador de la trascendencia

Resumen. Enfocando la coyuntura de las décadas precedentes e inmediatamente posteriores a la Gran Guerra, pretendo reflexionar sobre la nueva situación a la que se elevaron los intelectuales y artistas en general durante la Tercera República Francesa. Para ello, por un lado, utilizaré la novela proustiana titulada *A la recherche du temps perdu*, publicado originalmente entre 1913 y 1927, y por el otro, estudiaré la recepción crítica de la época. La utilización de esta obra de Marcel Proust (1871-1922) se justifica porque se configura como meta obra que discute el hacer literario de la época y también porque esta novela se constituyó como el gran canon literario modernista.

Palabras Clave: Tercera República; Artista moderno; Transcendencia.

A Terceira República Francesa foi denominada, inclusive por seus próprios contemporâneos, diversas vezes de *République des Lettres* ou *République des Professeurs*. Ela marcou um momento histórico de elevação do prestígio cultural e social dos artistas e intelectuais, sendo assim a realização de um processo que vinha se desenhando durante o século XIX, pelo qual o artista foi elevado ao que podemos denominar de sacerdote moderno secular.

Se as principais crises culturais da época eram sentidas como uma perda de identidade e dissolução da personalidade, pode-se disto concluir que o artista deveria se engajar nestes debates de maneira que contribuísse para o progresso e desenvolvimento humano, de preferência afirmando e difundindo assim os ideais da Terceira República. A nova legislação republicana de 1881, embora liberasse a imprensa e o mercado editorial, definia em contrapartida a responsabilidade do escritor, doravante em relação ao interesse nacional. Este processo se inseria numa estratégia maior do regime republicano, de laicização e secularização da cultura e da moral, que teve sua realização simbólica com a separação entre o estado e a igreja em 1905 (SAPIRO, 2011, p. 323).

Mas se por um lado a República nascente convocava os sujeitos munidos de capital intelectual e artístico a participarem da reconstrução da nação, ela retribuía em contrapartida aos de maior serventia com a honra e a canonização. Segundo Gisèle Sapiro, a Terceira República redirecionou a honra aos homens de valor à nação, abrindo assim espaço para que escritores e artistas ocupassem novas posições como sábios. Dentre estes laureados, os de maior prestígio e utilidade eram homenageados, sobretudo em momentos ímpares de suas vidas: a morte surgia assim como ótima situação para oferecer os sábios à apropriação pela coletividade e etapa crucial da construção da memória coletiva. Assim, a Terceira República usou do prestígio sem igual de Vitor Hugo, reabrindo inclusive o *Pantheon* para receber seus restos mortais em homenagens e celebrações (SAPIRO, 2011, p. 351).

Como efeito direto, o culto à nação e à moral sã tendeu à nacionalização da produção cultural, pela qual alguns escritores assumiram a gênese da ilustração e própria encarnação do espírito nacional. As leis aprovadas pela Terceira República em 1881, em favor da alfabetização e escolarização da população francesa, e que liberalizaram as casas de edição e livrarias, agiram também como veículos de maior difusão possível da produção cultural e da moral nacionalista. Segundo Gisèle Sapiro, a literatura deveria não só inculcar o sentimento de amor pela pátria, mas também indicar os lugares sociais das pessoas (SAPIRO, 2011, p. 349-350). As artes em geral, e a literatura, deveriam funcionar neste contexto dentro de uma estratégia maior de inculcação do utilitarismo social pregado e cultivado pela Terceira República. Isto afetou profundamente a vida de artistas e intelectuais, que tiveram que redefinir sua função e papel na sociedade, o qual ainda era sentido pelo signo da fragilidade falta de lugar legítimo.

Muitos artistas reagiram negando, ou não se adaptando ao utilitarismo proposto pela cultura republicana. E nisto o caso do narrador proustiano como

potencial escritor, que dramatiza assim muitas tendências e angústias do devir do artista na época, é representativo. Ao longo da *Recherche*, o narrador nos mostra constantemente sua negação ou inadaptação ao utilitarismo, bem como sua busca por compreender ou forjar a partir disto uma função legítima às artes. E não apenas artistas, mas outros contemporâneos como os próprios críticos literários acusaram a moral utilitarista. Em *La Petite République* de 14 de dezembro de 1919, comentando os resultados de alguns prêmios literários dentre os quais o polêmico *Prix Goncourt* concedido naquele ano à Marcel Proust, Jack Mercereau chama a atenção para uma possível reação política como norteadora das laureações. Por fim, Mercereau conclui denunciando o perigo da filosofia utilitarista aclamada então pelos contemporâneos, que desviava assim o verdadeiro gosto estético em favor de obras mais úteis à sociedade, embora produzidas por escritores menos dotados (MERCEREAU, 1919).

Os volumes que compõem a *Recherche* acabaram se engajando no debate tanto de maneira ativa, pois ali Proust apresenta e defende uma opinião sobre o assunto, quanto como objeto, sendo assim tomada pela crítica através deste debate sobre a utilidade da arte para a sociedade. Para o crítico Jacques Boulenger, em texto de 10 de janeiro de 1920 publicado em *L'Opinion*, embora o método de criação literária de Proust pudesse não levar à perfeição moral, este não seria um problema do escritor, e tampouco seria muito grave, sendo sua influência sobre a perfeição moral dos outros pouco preocupante. Boulenger defende assim a liberdade do escritor e acaba por absolvê-lo de qualquer culpa por meio de influência, o que não o impede de afirmar, por fim, que o livro de Proust é o mais útil entre seus contemporâneos, pelas verdades reveladas por estes novos ensaios psicológicos (BOULENGER, 1921, p. 100).

A Terceira República possibilitou novos espaços de manobras e ações para artistas e intelectuais, porém paralelamente instaurou-se um processo de especialização das áreas de saber que acabou por impor barreiras, limites,

requisitos e competências aos pretendentes legítimos dos saberes doravante especializados. Segundo Gisèle Sapiro, as questões sociais e morais passaram cada vez mais a serem tratadas por especialistas, com destaque então para os médicos e os representantes das nascentes ciências humanas e sociais (SAPIRO, 2011, p. 515). O regime republicano, ao agir em prol da profissionalização de especialistas, consolidava um relativo controle das competências e formações valorizadas, o que lhe dava uma certa margem de manobra para privilegiar determinados tipos e tendências intelectuais. Neste contexto, escritor experimentador modernista aparecia como oposto do ideal republicano, pois falhava frequentemente na definição e reconhecimento de sua especialidade e utilidade social, aos olhos de um estado que via a literatura como inculcação do nacionalismo (SAPIRO, 2011, p. 518).

Para Gisèle Sapiro, este moralismo nacional que se tornou o novo critério de julgamento para limitar os poderes da literatura e do pensamento partiu do novo esquema da criminologia normal/patológico (SAPIRO, 2011, p. 382). Portanto, a nacionalização era acompanhada da medicalização do discurso crítico. Assim, por muitas vezes não se engajar na construção da moral e interesse nacional, a modernidade artística foi acusada durante a Terceira República como fator da degeneração e decadência.

E assim, o escritor despossuído de alguns domínios do saber pelos especialistas, passa também a reivindicá-los. Mas para fazê-lo de forma legítima, ele devia justificar seu lugar social mostrando como ajudar a remediar os males da sociedade (SAPIRO, 2011, p. 452). Contudo, a visão de utilidade à sociedade podia ser abrangida de diversas formas, e foi isto que muitos escritores e divulgadores das artes modernas buscaram mostrar. Isto também colocou as artes e a literatura no cerne de debates culturais, sociais e políticos fervorosos, mostrando assim a importância destas questões, bem como o poder de atração da própria atividade artística que foi assim objeto de lutas e disputas acirradas.

As artes surgiram neste contexto como lugar possível para muitas pessoas desprovidas de títulos ou mesmo grandes quantias em dinheiro, porque em tese estes não eram critérios para tornar-se escritor. Isto possibilitou que membros da classe média pudessem converter o capital cultural acumulado em prestígio e ascensão social, mas por outro lado esta abertura causou a saturação da atividade, expressa pelas concorrências, conflitos e disputas pela consagração (SAPIRO, 2011, p. 352-353). As lutas assim foram abertas, notadamente entre gerações, ou entre grupos com estratégias distintas. Vejamos como o advento do intelectual moderno nas primeiras décadas da Terceira República, que apareceu paradigmaticamente no Caso Dreyfus, deflagrou definitivamente as principais tensões advindas da valorização das atividades literárias, artísticas e acadêmicas.

Para os membros da sociedade francesa tais como estudiosos, eruditos, professores, artistas, magistrados, advogados e industriais, a Terceira República foi um período em que se viu elevar seus respectivos prestígios cultural e social, substituindo assim em parte os poderes cada vez mais desprestigiados da nobreza e da Igreja (SAPIRO, 2011, p. 425). Segundo Julliard e Winock, no século XIX consolidou-se uma vocação política dos artistas e escritores, mostrando assim a longa cumplicidade própria da França entre política e literatura (JULLIARD; WINOCK, 2009, p. 713-714).

O novo destaque dos intelectuais no espaço público tem por gênese o prestígio e carisma que os mesmos alcançaram em seus respectivos campos de ação. A literatura, como outros campos de saber, era então valorizada no seio desta cultura como uma espécie de conhecimento da realidade. Desta forma, numa sociedade e cultura massificada e homogeneizada de maneira crescente, os artistas surgiam como iniciados capazes de discernir nuances e realidades contidas e expressas nos mínimos detalhes, que supostamente sem eles seriam alheias ao público em geral. Por isso, o artista passa a ter maior status como

àquele que supera a impossibilidade de ler a sociedade e realidade massificadas, e alcança outra verdade incógnita até então.

O posicionamento de Émile Zola durante o Caso Dreyfus e as subsequentes mobilizações dos intelectuais em prol do capitão Alfred Dreyfus e do próprio Zola marcaram uma nova atitude destes no espaço público. A condenação em 1894 do integrante do estado maior francês, de origens judaicas, por traição e espionagem em favor dos prussianos mostrou-se, nos anos seguintes, no mínimo questionável. Escândalos vieram à tona e deflagraram que algumas das provas haviam sido forjadas, sendo já desde 1897 reconhecido o erro judiciário. Contudo, os revisionistas não conseguiam emplacar seu pedido, até que no início de 1898 Zola divulga sua carta *J'Accuse* dirigida ao presidente Felix Faure.

A sociedade francesa dividiu-se durante a querela de maneira cerrada em dois blocos: os dreyfusistas defensores da revisão e inocência do capitão, e os antidreyfusistas que afirmavam a inviolabilidade da razão do estado e das forças militares. Espaços de sociabilidade e locais de difusão da informação, como salões e periódicos, tomaram partido por algum dos lados, e se engajaram na questão. Logo em seguida à publicação de *J'Accuse*, listas assinadas por diversas pessoas, com destaque às eminências das letras, artes e academia, foram publicadas em jornais pedindo a revisão do Caso Dreyfus. Porém, o que houve foi que a carta de Zola provocou um processo contra o romancista, o qual na verdade não só já esperava, mas havia planejado tal consequência justamente para com isso catalisar definitivamente a revisão do Caso Dreyfus (WINOCK, 2002).

Marcel Proust participou ativamente na organização desta mobilização dreyfusista. Ele na época participava como colaborador da *Revue Blanche*, reduto que defendia a revisão, e assinou a primeira das famosas petições, junto com nomes tais como o próprio Émile Zola e Anatole France, entre tantos outros (WINOCK, 2002).

Para Michel Winock, foi o processo contra Zola que criou de fato a mobilização maior dos intelectuais, marcando assim o confronto entre os dois blocos (WINOCK, 2002, p. 63). Os dreyfusistas surgiram assim através das petições e da carta de Zola como nova força no espaço público, resumido pelo termo *intelectuais*. Os antidreyfusistas contavam também com escritores e nomes consagrados e famosos, tais como Maurice Barrès. Segundo Gisèle Sapiro, podemos sintetizar duas concepções básicas da responsabilidade do escritor nesta conjuntura: a de Zola, na busca pela verdade e crítica social; e a de Paul Bourget que subordina a literatura à moral e defesa da ordem estabelecida (SAPIRO, 2011, p. 359).

De fato os *intelectuais*, e aqui podemos incluir os dreyfusistas e os antidreyfusistas, entraram no espaço público de maneira mais incisiva, fazendo isto a partir de seu prestígio e carisma já conquistado, mas muitas vezes ganhando ainda mais autoridade devido à sua forma de engajamento. Mas uma consequência direta disto foi o desenvolvimento de uma opinião pública que exigia o engajamento como uma das responsabilidades dos intelectuais a partir de então, o que mostra que a busca pela autoridade pública de escritores e artistas comprometeu suas respectivas autonomias artísticas (HAIDUKE, 2009).

Pois se a Terceira república e a própria sociedade francesa passavam a conceder maior poder e destaque público aos escritores, elas exigiam uma contrapartida. No romance proustiano, podemos ver a expressão disto através de uma personagem muito interessante quanto à este assunto, pois se trata de um membro da diplomacia do estado francês. O experiente e vivido Marquês de Norpois, dialogando com o ainda jovem narrador que sonha em ser escritor, oferece-lhe uma aula de patriotismo e utilidade intelectual:

Numa época como a nossa, em que a crescente complexidade da vida mal deixa tempo para ler, em que o mapa da Europa sofreu modificações profundas e está talvez em vésperas de sofrer ainda maiores, em que tantos problemas novos e ameaçadores se nos apresentam por toda a parte, você reconhecerá que temos o

direito de pedir a um escritor alguma coisa mais que um sutil engenho que nos faz esquecer, em discussões ociosas e bizantinas sobre méritos da pura forma, que podemos ser invadidos de um momento para outro por uma dupla onda de bárbaros, os de fora e os de dentro. Sei que isso é blasfemar contra a Sacrossanta Escola do que esses senhores chamam a Arte pela Arte, mas, na nossa época, há tarefas mais urgentes do que ordenar palavras de um modo harmonioso (PROUST, 1990, p. 45).²

Assim, Eugen Weber (1989) está certo apenas em parte quando afirma que a desvalorização da política e do homem político foi ampla na sociedade francesa da época, pois por outro lado as questões políticas não deixavam de ser destacadas em outros debates e espaços supostamente alheios, exigindo que as artes exprimissem opiniões politizadas. Esta questão do escritor e seu engajamento útil à nação, que foi aguda durante o Caso Dreyfus, e que Proust nos mostra pelas palavras citadas acima do Marquês da *Recherche* desde então não deixou de repercutir na sociedade francesa, e em alguns momentos de forma semelhante ou ainda mais intensa. Como a Grande Guerra que, sem dúvidas, foi um destes períodos.

De qualquer maneira, a postura de Zola reivindicando a utilidade do escritor através de seu compromisso pela busca da verdade, que seria salutar à sociedade, marcou um posicionamento que pôde ser reutilizado diversas vezes pelos artistas e literatos, na medida em que as suas criações supostamente aberrantes, viciosas, decadentes anormais poderiam na verdade deflagrar aspectos da realidade que eram reprimidos. Assim, conforme Sapiro, Zola cristalizou a figura do intelectual moderno que possui os traços do profeta tal qual definido por Max Weber, como aquele que funda sua autoridade pelo

² No original: (PROUST, 1918, p. 42). Utilizarei neste artigo as traduções feitas por Mario Quintana, Manuel Bandeira, Lourdes Sousa de Alencar, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel Ferreira, que trouxeram ao público brasileiro a íntegra do romance *A la recherche du temps perdu*. A utilização das traduções busca oferecer ao leitor uma fluidez melhor do presente texto. Irei, porém, citar em notas de rodapé a localização do respectivo trecho nos volumes originais publicados entre 1913 e 1927.

capital simbólico e seu carisma público. Desinteressado e não defendendo instituição alguma, ele fundava seu sacerdócio se opondo assim ao intelectual institucional e ao especialista profissional (SAPIRO, 2011, p. 510-512).

Esta busca pela verdade como função da arte foi um dos alicerces pelo qual Marcel Proust construiu a trajetória de seu narrador na *Recherche*, fundando assim a necessidade e justificativa da obra pela expressão da verdade subjetiva, esta sim a verdadeira responsabilidade do seu ideal de escritor:

Chegara eu assim a conclusão de que não somos de modo algum livres diante da obra de arte, que não a fazemos como queremos, mas que, sendo preexistente, compete-nos, porque é necessária e oculta e porque o fariamos se se tratasse de uma lei da natureza, descobri-la (PROUST, 1981, p. 131).³

O narrador assim se convence que as propostas de engajamento e de utilidade social da arte eram subalternas à busca da verdade artística:

Não me deveria, bem o percebia, preocupar com as várias teorias literárias que por um momento me haviam perturbado – notadamente as desenvolvidas pela crítica durante a questão Dreyfus e retomadas durante a guerra, tendentes a fazer ‘o artista sair da torre de marfim’, não tratar de assuntos frívolos ou sentimentais, pintar os grandes movimentos operários e, em falta de massas, ao menos nunca vadios insignificantes [...] e sim nobres intelectuais ou heróis (PROUST, 1981, p.131).⁴

Contudo, o período posterior à Grande Guerra possibilitou novamente que a produção literária se desvinculasse do engajamento nacionalista. E foi isto em parte que possibilitou aos escritores tais como André Gide, Paul Valéry e Marcel Proust, todos ligados à *Nouvelle Revue Française* e seu posicionamento de autonomia artística, se destacarem no cenário literário como novos arautos e referências.

Após ter fechado suas portas temporariamente durante a guerra como muitos órgãos da imprensa francesa, a NRF voltou em 1919 reafirmando o sua

³ (PROUST, 1927b, p. 27-28).

⁴ (PROUST, 1927b, p. 27-28).

proposta de fundação de uma década antes, em prol da autonomia e liberdade artística. Embora já prestigiada, a revista alcançou muito sucesso nesta década de 1920, publicando então os nomes que mais se consagravam então na literatura francesa. Naquele mesmo ano, a mesma NRF publicava três livros de Proust, o que foi recepcionado como sua verdadeira estreia literária, embora contasse já com 47 anos de idade e alguns artigos, livros, traduções e estudos publicados.⁵

O amigo do romancista, Robert Dreyfus, por meio do apelido de Bartholo, foi um dos que saudou estas publicações como uma *Rentrée Littéraire*. E para aqueles que imaginaram que a Guerra tinha acabado com senso artístico e que havia expulsado de seus domínios os produtores da mais elevada estirpe, este acontecimento literário que era a publicação da obra de Proust mostrava, segundo Robert Dreyfus, que tinham se equivocado (BARTHOLO, 1919). E assim o próprio André Gide, fundador da NRF e literato de renome e prestígio então, em texto publicado pela NRF em maio de 1921, enfatiza que o que mais admira em Proust é seu desinteresse e inutilidade justamente em uma época que se valoriza a utilidade e interesse (GIDE, 1924).

Esta atitude do artista tal como Gide vê destacada na postura e obra de Proust encarnava na verdade exatamente uma das bandeiras mais caras aos membros da NRF, a defesa da autonomia dos escritores contra qualquer determinação que fosse externa à literatura. E Proust se identificara com isto, buscando com sucesso se integrar ao seu rol de escritores.⁶ Desta maneira, a

⁵ Estes três livros lançados se referiam à republicação do primeiro volume da *Recherche* (*Du Côté de chez Swann*), da sequência da saga (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*) e do volume à parte de *Pastiches et Mélanges*. A NRF foi, além de revista mensal, uma casa de edição dirigida por Gaston Gallimard. Ela se tornou mais tarde a própria edição muito prestigiada e conhecida Gallimard.

⁶ Proust já havia tentado publicar o primeiro volume da *Recherche* pela NRF, que foi uma entre outras editoras que recusou então sua obra. Proust acabou publicando *Du côté de chez Swann* em 1913 pelo editor Bernard Grasset, mas pagou as despesas da edição. O episódio da recusa pela NRF ficou famoso, e mais tarde André Gide, um dos editores da revista, assumiu a responsabilidade pelo ocorrido: “Meu caro Proust, há vários dias não consigo largar seu livro. Com imenso prazer estou me saturando dele, deliciando-me com ele. O fato de ter recusado esse livro será sempre o erro mais

Nouvelle Revue Française se consolidou ao longo da década de 1920 como reduto dos principais escritores contemporâneos, ao mesmo tempo em que foi um centro de atração para escritores que valorizavam e defendiam sua liberdade enquanto artistas.

A literatura e os escritores durante a Terceira República se envolveram nos debates culturais de diversas formas, das quais duas mais elementares se destacam: por um lado elas foram conclamadas diversas vezes a tomar partido, engajar-se nas questões que agitavam a sociedade; porém por outro foram elas próprias objeto de querelas e conflitos sociais e culturais que agitaram a sociedade francesa.

Assim, o papel da arte dentro da sociedade torna-se ele mesmo objeto de debates, e colocava-se em dúvida principalmente as artes ditas e sentidas como modernas, visto que em sua maioria elas buscam deliberadamente desestabilizar padrões estabelecidos. Mas como vimos acima, a utilidade dos escritores, inclusive ficcionais, pôde ser legitimada nesta conjuntura pela busca da verdade. Assim, as críticas às condutas e hábitos de uso comum na sociedade puderam ser vistos, como muitos artistas buscaram que assim fossem, como enriquecedoras da humanidade justamente porque davam à ver novas e insuspeitas realidades; porém, na maioria das vezes, a maior parte dos primeiros encontros entre o público e as artes modernistas foram marcados pelo choque e assombramento. Não obstante esta acusação de arte degenerada, as inovações artísticas modernistas floresceram neste contexto propício para sua distribuição e aceitação. E isso porque as artes podiam, em algum momento e de alguma maneira, revelar aspectos degenerados sim, mas pertencentes à própria realidade humana e social.

grave que a NRF cometeu – e também (pois, para minha vergonha, fui grandemente responsável por isso) um dos mais pungentes pesares, ou melhor, remorsos, de toda minha vida” (In: PAINTER, 1990, p. 549). Assim, após pequeno sucesso do primeiro volume da *Recherche*, a NRF buscou conquistar Marcel Proust para o seu grupo de escritores, o que alcançou em 1916.

E as questões de qual verdade encontrar através da arte literária e como realizar isto foram postas tanto pela crítica quanto pelos próprios escritores. Por isso o narrador proustiano colocou constantemente em cheque a capacidade da literatura em expressar uma realidade superior, logo seu próprio desejo de ser escritor:

Abandonando de fato esta ambição, porventura renunciava a algo de real? Poderia a vida consolar-me da arte, haveria na arte uma realidade mais profunda em que a nossa personalidade verdadeira encontra uma expressão que não lhe dão as ações da vida? (PROUST, 1954, p. 132).⁷

Ao colocar este questionamento através da confissão de seu narrador, Marcel Proust acabou se posicionando em relação à questão de qual a utilidade da literatura para a vida e para a sociedade também.

A posição assumida pelo narrador de Proust é a de autonomia da literatura, a mesma defendida pela NRF e que foi o principal alicerce da arte pela arte (BOURDIEU, 2005). Em *Le Temps Retrouvé*, que muitos gostaram de chamar de testamento literário de Proust, porque cinco anos após sua morte eis que ali era finalmente finalizado e revelado todo o ciclo da *Recherche* que já se estendia por cerca de quatorze anos, o narrador acaba por criticar tanto o engajamento por causas sociais ou mesmo em favor do nacionalismo:

A idéia de arte popular, como a da arte patriótica, ainda que não fosse perigosa, se me afiguraria ridícula. Procurando torná-la acessível ao povo, sacrificar-se-iam os requintes de forma 'Bons para desocupados'; ora, eu freqüentava suficientemente os mundanos para saber que são eles, e não os operários eletricitistas, os verdadeiros iletrados (PROUST, 1981, p. 136).⁸

Portanto, o romance proustiano conclui que a literatura só terá alguma serventia humana e por consequência social se tiver autonomia plena na busca pela verdade, o que significa dizer que o escritor deve responder

⁷ (PROUST, 1923, p. 216).

⁸ (PROUST, 1927b, p. 38).

apenas ao compromisso com sua arte e as verdades que com ela ele pode obter e revelar.

O então jovem filósofo Henri Lefebvre discutiu esta questão do engajamento da obra proustiana na revista *Philosophies* de 15 de maio de 1924, indo de encontro com a própria opinião defendida na mesma. Segundo ele, os críticos e admiradores da *Recherche* estavam equivocados em buscar algo exterior à obra de arte em si. Lefebvre segue suas considerações sobre o romance e acaba indiretamente mostrando que ele tem um tipo de utilidade cultural, notadamente porque deflagra falhas, tensões e conflitos que ali existem. Mas isto só se daria, nesta interpretação, através da liberdade de criação do artista, e do cultivo do experimentalismo literário, que seriam as formas de acesso às dimensões insusperitas da realidade (LEFEBVRE, 1924, p. 225-227).

O narrador proustiano pôde desta maneira tomar um certo distanciamento do nacionalismo tão influente na época, principalmente em decorrência da Guerra. Marcel Proust utilizou este distanciamento para assim criticar a juízo artístico vigente durante a guerra, e que ainda estaria presente no período posterior, de valorizar apenas obras que tomavam o orgulho nacional como objeto. Este erro germanóphobo do juízo artístico, que parte da atribuição de culpa à Alemanha pela crise da civilização e cultura europeias modernas, aparece na *Recherche* através das palavras do Barão de Charlus:

Ora, não há ninguém mais germanóphobo, nem mais partidário da guerra a todo transe do que os nossos nacionalistas. Mas a sua filosofia mudou muito em quinze anos. Certo, não admitem o menor esmorecimento na peleja. Mas tão-somente para exterminar uma raça belicosa, e por amor da paz. A civilização guerreira, que tanto admiravam outrora, provoca-lhes repulsa; não só condenam a Prússia por haver estabelecido o predomínio do elemento militar, como acusam as civilizações militares de destruírem tudo quanto agora consideram precioso, as artes e até a galanteria (PROUST, 1981, p. 71).⁹

⁹ (PROUST, 1927a, p. 140-141). O uso do Barão como porta-voz da crítica ao engajamento nacional da cultura, que no contexto poderia muito naturalmente ser taxado de comportamento

Proust mostrava assim que de pura inimiga, a Prússia passara a ser considerada por parte da opinião pública francesa a própria causa da decadência da cultura europeia.

A maneira como Jacques Le Rider vê a modernidade é muito interessante para esta discussão, pois ao interpretá-la como uma atitude crítica frente ao processo de modernização, ele revela esta atitude com tentativa dos indivíduos em superar as próprias crises existentes:

A característica dos modernos vienenses foi ter vivido, antes de transformá-lo, no tema de suas obras teóricas, literárias ou artísticas, a crise do individualismo sob forma de uma perda, seguida de uma reconstrução frequentemente precária, da identidade do sujeito. A 'condição moderna' parecia, à maior parte dentre eles, como o resultado do enfraquecimento e do esquecimento das tradições, como o triunfo das forças de desorganização e de desagregação, face às quais cada indivíduo se achava numa situação de incerteza e de desorganização difícil de dominar (LE RIDER, 1993, p. 489-490).

Vemos assim que ao serem conclamadas para atuar e contribuir nos debates culturais e sociais que agitavam os contemporâneos, as artes modernas tiveram que justificar sua própria posição e utilidade na sociedade. Ambas as questões, a arte como agente e como problema dentro destes debates, apontam inexoravelmente para a visão e representação dos artistas neste contexto como seres com capacidades excepcionais, pelas quais poderiam contribuir e serem úteis. E a busca pela realidade parece ter se convertido no próprio pacto pelo qual o artista consolida seu papel social.

Para Richard Sennett, esta valorização dos artistas no espaço público ao longo do século XIX decorreu da inversa perda de capacidade expressiva da sociedade em geral:

desviante e anormal por se dar justamente durante a guerra, não parece ter sido ao acaso. Pois o Barão é justamente personagem chave como espécie de símbolo da inversão da sociedade da época retratada. É ele quem deflagrou aos olhos do narrador que a inversão e a sodomia existiam e talvez estivessem mais espalhadas do que se podia crer.

A história completa da cultura do século XIX foi a de um povo que estava gradativamente perdendo a crença em seus próprios poderes expressivos, que, ao contrário, elevou o artista à condição de pessoa especial, porque poderia fazer aquilo que as pessoas comuns não podiam fazer na vida diária: ele exprimia sentimentos críveis de modo claro e livre em público (SENNETT, 1999, p. 326).

Contudo, Sennett exagera um pouco, porque esquece que a arte estava suprindo então uma demanda social, a qual estava ligada a secularização da cultura e sociedade, e a perda de influência da igreja e das tradições.

Mas não devemos nos equivocar e pensar que a aceitação da autonomia literária foi amplamente difundida dentro da sociedade francesa. Pelo contrário, muitos críticos viram nisto características alheias ao espírito francês. A NRF, devido ao seu grande prestígio e defesa aberta da autonomia, foi alvo de ataques tais como de esnobismo e ascetismo como, por exemplo, o de Henri Massis. Crítico católico muito próximo à *Action Française*, Massis usou de argumentos extraliterários para acusar a NRF de uma espécie de corrupção da cultura francesa (SAPIRO, 2011, p. 514-515). Porém, é inquestionável que os artistas passaram a exercer uma espécie de sacerdócio para muitos integrantes desta sociedade que viam suas criações como possibilidades de redenção e superação das crises e tensões modernas.

Segundo Luiz Costa Lima, o artista elevou-se ao longo do século XIX, por meio de diversas propostas reformadoras, ao papel de sacerdote moderno (LIMA, 1980). Isto esteve claramente ligado à função das artes em geral como respostas ao vazio criado pela descrença e secularização modernas e pela conquista pelos artistas de um espaço antes exclusivamente religioso.

François de Roux, na NRF de primeiro de setembro de 1925, ao comentar um livro sobre Proust, destaca justamente isto dentro da *Recherche*, esta elevação da arte ao lugar de Deus e da religião. O autor denuncia primeiramente a obra de desconhecer e expurgar qualquer idéia de Deus, para

concluir disto que Proust o substituíra pela arte e a literatura, estas sim suas verdadeiras razões de ser na vida (ROUX, 1925, p. 356-357).

Marcio Pizarro Noronha afirma que o modernismo e o Alto modernismo, do século XIX e primeiras décadas do século XX, foram responsáveis pelo questionamento e recrudescimento do monopólio da linguagem acerca da transcendência exercido pelas instituições religiosas: “Na ausência de Deus, o texto. Na ausência do Criador, a obra, o criado. O criado ocupa o lugar do divino (numa releitura de Benjamin). A arte ocupa o lugar da religião” (NORONHA, 2006, p. 65).

E isto, devido em grande parte a crença no artista como mártir moderno, como aquele que sofre os males da modernidade em seus limites, e que volta, nem sempre triunfante, para fornecer suas descobertas, experiências e ensinamentos. Assim Raphael Cör, no *Mercur de France* de 15 de maio de 1928, saudou o artista representado na obra (o narrador) e o próprio Proust como aqueles modelos de artistas que estão fadado a enfrentar os sofrimentos do mundo para conhece-lo melhor, e que buscam o apaziguamento pela beleza (CÖR, 1928).

Seria muito enriquecedor neste momento evocarmos a ideia que Richard Sennett desenvolve sobre as formas como funciona a crença na modernidade:

No século XIX, a vontade de crer passou de uma religião sem ídolos para uma condição mais reflexiva: as crenças se tornaram cada vez mais concentradas na vida imediata do próprio homem e nas suas experiências, como uma definição de tudo aquilo que se poder crer. A imediatez, a sensação, o concreto: somente aqui pode florescer finalmente uma crença, uma vez que a idolatria está proibida (SENNETT, 1999, p. 191).

Se inicialmente a descrença do final do século XIX e início do XX parece uma afirmação pessimista da Era do Niilismo, por outro lado ela agia como a própria crença: pois a desconfiança em certo estado de coisas não passava no fundo da crença na possibilidade de outro estado das coisas mais

real ou mais profundo, talvez ainda mais natural. Portanto, parece que durante esta conjuntura houve a cristalização de uma utilidade das artes modernas através de seu experimentalismo (BRADBURY, 1989, p. 27).

Segundo Peter Gay, ao lado do gosto pela heresia, o exame cerrado de si foi uma das principais características deste modernismo (GAY, 2009, p. 20). Este exame foi uma das vertentes do experimentalismo: a autoanálise através da recordação agindo aí como importante ferramenta na busca pelas causas da crise de identidade e na tentativa de conquistar uma autoconsciência retrospectiva (SENNETT, 1999).

Como vimos já anteriormente, as crises e dilemas culturais e sociais neste contexto demandou respostas e soluções, terreno este fértil para a consolidação do culto ao gênio: “Quando as tradições, as escolas, os cânones e os critérios do gosto estão submetidos a uma crítica radical e quando a legitimidade da arte se fundamenta exclusivamente sobre a força da individualidade criadora, o gênio retorna obrigatoriamente” (LE RIDER, 1993, p. 46). Proust dramatizou esta ânsia moderna pela genialidade no figura de seu narrador, que buscava ser escritor justamente para poder encontrar e expressar por meio da literatura uma verdade mais autêntica. Disto surge sua busca ao longo de toda a *Recherche* para se tornar um grande escritor, ou ao menos a dramatização deste seu desejo pela vida literária.

Artistas entre eles músicos, pintores, escritores e atores aparecem constantemente ao longo de toda a *Recherche*, sendo explorados e desenvolvidos como personagens de importância no desenrolar da trama. Eles simbolizam ali principalmente que artistas de força, capacidade e talento foram capazes, antes do narrador, de encontrar, expressar e assim legar à posteridade verdades que sem eles jamais existiriam. Assim, os artistas estão representados no romance proustiano na maioria do tempo sob o prisma de uma capacidade superior de percepção e expressão da realidade.

Quando ainda criança, nos conta o narrador, um dos primeiros que lhe revelou a possibilidade de outras realidades por meio dos livros fora Bergotte, escritor que será a partir disto durante muito tempo apreciado pelo narrador. Ele nos conta que no começo estivera maravilhado com as visões do mundo e das artes que Bergotte lhe oferecia:

Cada vez que me falava de alguma coisa cuja beleza me permanecera até então oculta, dos pinheirais, do granizo, de *Notre-Dame de Paris*, de *Athalie* ou de *Phèdre*, fazia, numa imagem, essa beleza explodir e vir até a mim. Sentindo, pois, quantas e quantas partes do universo havia que não seriam distinguidas por minha falha percepção se ele não mas aproximasse, desejaria possuir uma opinião sua, uma imagem sua, sobre todas as coisas, sobretudo, as que teria ensejo de ver por mim mesmo, e entre estas, particularmente sobre antigos monumentos franceses e certas paisagens marinhas, pois a insistência com que as citava em seus livros demonstrava que a tinha como ricas de significação e beleza (PROUST, 1979, p. 61).¹⁰

Vemos assim que neste contexto os signos de gênio e de místico foram não apenas reivindicados pelos artistas, mas muitas vezes exigidos deles como respostas às demandas sociais. A reivindicação pela superação entre a suposta cisão entre subjetividade e objetividade fez parte das demandas culturais desta conjuntura, abrindo espaço assim para a função do artista como sacerdote da transcendência através do reestabelecimento de uma unidade entre sujeito e objeto. É por isso que o narrador da *Recherche*, em sua incansável busca pela verdade possível pela literatura e em sua aspiração para tornar-se escritor, nega o que considera um realismo superficial e aparente, e busca criar uma arte que desvende uma realidade mais profunda e interior (HAIDUKE, 2009, p. 76). Pois o narrador, e a teoria estética da *Recherche*, pressupõe que somente na subjetividade é possível um encontro pleno com a essência das coisas.

Gaston Rageot, em uma conferência proferida em 2 de fevereiro de 1927, após situar Marcel Proust e sua obra num momento histórico-literário

¹⁰ (PROUST, 1914, p. 117).

marcado pelo encontro entre uma sensibilidade apurada pelo simbolismo e uma psicologia desenvolvida pelo romance, destaca que o poder do gênio advém de sua capacidade refletora. Segundo ele, toda atividade humana, toda realidade, desde que reproduzida sinceramente e integralmente com o acento e ritmo mesmo da vida, é potencialmente material para um obra de gênio. Rageot conclui que Proust refletiu a si próprio fazendo desta forma sua obra de gênio, sendo conseqüentemente útil à sociedade, pois ao ter criado verdade e beleza, fez também o bem e a virtude (RAGEOT, 1927, p. 336-349).

Três anos antes da conclusão da publicação da *Recherche*, o romancista e crítico Louis-Martin Chauffier, no periódico semanal *Paris-Journal* de 7 de março de 1924, afirmou que o ciclo romanesco proustiano oferecia, de forma lenta e crescente, uma nova forma de arte mais real que a vida (CHAUFFIER, 1924). É claro que alguns críticos, como Chauffier, percebiam que a obra proustiana seguia para este caminho, mas para muitos esta visão da apologia da atividade artística e da própria arte só seriam claros com a publicação do derradeiro volume, *Le Temps Retrouvé*, em 1927. Mas outros já destacavam este lado da obra de Proust mesmo antes, notadamente o estudo pioneiro de Léon Pierre-Quint de 1925, talvez o primeiro integralmente dedicado à análise da obra e da vida de Proust. Quint ali já destacava que não seria mais preciso esperar o último volume da *Recherche*, que seria apenas uma confirmação da apoteose da arte (PIERRE-QUINT, 1925).¹¹

Mas a visão do artista como sacerdote moderno, da arte como o local da transcendência, e da legitimidade ou não da elevação de Proust à este lugar, pode ser visto inclusive pela crítica que não viu sua obra como merecedora de tal culto. Philippe Soupault, que esteve entre os primeiros dadaístas e surrealistas, acusou Pierre-Quint, já no final de 1925, por ter sido muito

¹¹ Este livro foi republicado em 1928 e 1935, incorporando novos textos do autor neste período, sobretudo sobre os volumes da *Recherche* que foram lançados após a edição original de 1925, e seus efeitos no público e nas novas gerações.

elogioso ao tratar de Proust em seu livro. Segundo Soupault, o fato de Proust ser rico fez com que ele observasse a vida de uma maneira absolutamente diferente em comparação com outros escritores menos afortunados; desta forma, ele reprovava o obra de Pierre-Quint por ter feito de Proust uma espécie de mártir da arte e da literatura (SOUPAULT, 1925, p. 326).

Philippe Soupault reprovava que Pierre-Quint cultuasse Marcel Proust como um Deus, e por isso conclui que não se deve exagerar nas exegeses da obra proustiana, como alguns faziam então. Porém, esta negação de um participante ativo e engajado nos grupos e revistas surrealistas e dadaístas só mostra, pelo contraponto, que o artista reivindicava e era reivindicado como sacerdote e mártir, e que desta maneira colocava-se em questão sua legitimidade e também a disputa de quem possuiria ou não os atributos de gênio e artista para exercer tal papel na sociedade.

Por outro lado, esta valorização social e cultural do artista teve uma consequência interessante para o próprio desenvolvimento da literatura no período, no que tange ao seu tema e composição. Pois assim o próprio devir do artista tornou-se, para a literatura, uma questão senão essencial, quase que incontornável. A *Recherche* assim como outras obras da literatura europeia do final do século XIX e das primeiras décadas do XX viram na trajetória de vida do artista e, portanto, nos próprios bastidores da obra de arte, um tema e objeto legítimo da criação e necessário para a construção de seu lugar na sociedade.

A história da trajetória do artista, que problematiza e dramatiza assim a aflorar de sua vocação, foi um tema constantemente retomado pelo modernismo literário da época, o que fez de muitas obras como a *Recherche* espécies de *Retratos de artistas quando jovens* (JOYCE, 1971). A vocação literária, antes um problema que dizia respeito mais aos bastidores da criação das obras, tornou-se uma questão que os escritores passaram a inserir no seio da própria

confeção da obra, no tecido de sua trama. Se por um lado, como afirma Peter Gay, a realização artístico-literária era um orgulho para os artistas e escritores, o estudo e dramatização da trajetória do artista pelo chamado alto modernismo demonstra também que havia uma relativa dúvida, o que fez de muitas produções literárias do alto modernismo metaobras.

Muitos críticos destacaram que a *Recherche* apresentava a história de transformação de um diletante em artista, o que fazia dela uma entre outras obras do modernismo que contam a própria história da sua criação (BRADBURY, 1989, p. 127). Podemos ligar isto à própria recorrência da autobiografia como método, forma narrativa e tema do modernismo neste início do século XX (GAY, 2009). Assim, a narrativa ficcional de uma autobiografia dramatizando o devir do próprio escritor forma uma das principais estruturas de enredo da *Recherche*, e faz do debate sobre as artes em geral tema repetido diversas vezes no romance. O interessante aqui é que Marcel Proust propõe um pacto com o leitor, pelo qual ele obtém o efeito de real justamente através da dúvida quanto à legitimidade do lugar da arte:

Mas então, tanto quanto pela identidade que eu notara havia pouco entre a frase de Vinteuil e a de Wagner, me sentia eu perturbado por essa habilidade vulcânica. Será ela que nos dá grandes artistas a ilusão de uma originalidade fundamental, irredutível aparentemente, reflexo de uma realidade mais que humana, mas de fato produto de um labor industrioso? Se a arte não passa disso, então não é mais real do que a vida, e não havia motivo para eu ter tanta pena de não ser artista (PROUST, 1954, p. 135).¹²

Assim, o romancista tornou a própria aspiração de seu narrador em se tornar escritor um dos temas, senão o tema central na *Recherche*. E aqui ele lançou mão de uma estratégia de convencimento e verossimilhança, utilizando sua realidade subjetiva como ponto de partida confiável é possível:

¹² (PROUST, 1923a, p. 220).

representar certas pessoas, não fora, mas dentro de nós, onde seus mínimos atos podem acarretar perturbações mortais [...] ao menos não deixaria, antes de tudo, de descrever o homem como se tivesse o comprimento, não de seu corpo, mas de seus anos de vida, como se a estes devesse, tarefa cada vez mais pesada à qual por fim sucumbe, arrastar após si quando se move (PROUST, 1981, p. 249).¹³

Apresentar a realidade a partir de seus efeitos na subjetividade que a percebeu, esta pareceu ser uma alternativa para sanar a separação entre indivíduo e realidade exterior. Logo, embora seu narrador se desiluda e praticamente se alheie à realidade, ela continua ali como base da experiência do sujeito, sendo assim descrita porque foi decisiva na formação do sujeito. Portanto, a narrativa da *Recherche* enquanto a formação de um escritor, até a realização de sua obra, será construída também através do contexto e dos meios pelos quais isto se realizou, a própria Paris da época de Proust.

Para Richard Sennett, ao longo do século XIX, a expressão no espaço público passou a valorizar cada vez mais a apresentação da intimidade do sujeito: “Nessas condições, o sistema de expressão pública se tornou um sistema de representação pessoal; uma figura pública apresenta aos outros aquilo que sente, e é essa representação de seu sentimento que suscita a crença” (SENNETT, 1999, p. 42). O narrador proustiano, de certa maneira, nos apresenta o tempo todo, em paralelo e profundamente amalgamado com a própria história contada, um caderno de notas, espécie de livro de campo onde ele transcreve todas as suas sensações, impressões e experiências ao longo de uma vida dedicada à vida literária.

Portanto, o pacto proposto pelo romancista ao leitor se dá pela suposta verossimilhança da completa exposição do processo pelo qual ele se tornou um escritor: o *Ecce Homo* de Nietzsche ou como alguém se tornou aquilo que finalmente é. Isto advindo do impulso e ânsia de saber sobre si, de se

¹³ (PROUST, 1927b, p. 257).

reencontrar, que deixa de ser algo efêmero e contingente para se tornar inexorável e incontornável:

Se tentasse verificar o que de fato se passa em nós quando alguma coisa nos causa determinada impressão [...] eu veria que, para exprimir tais sensações, para escrever esse livro essencial, o único verdadeiro, um grande escritor não precisa, no sentido corrente da palavra, inventá-lo, pois já existe em cada um de nós, e sim traduzi-lo. O dever e a tarefa do escritor são as do tradutor (PROUST, 1981, p. 138).¹⁴

Proust também dramatizou um dos aspectos da vida artística e literária, de abrangência maior conforme Jacques Le Rider nos deixa claro estudando o caso vienense, que foi a solidão sentida tantas vezes por inúmeros artistas e pretendentes a tal. Pierre Chazel, no periódico *Foi et vie* de primeiro de agosto de 1925, num artigo sobre o que ele denomina romancistas da solidão, enumera entre alguns nomes Proust. Ele afirma assim que a solidão tornara-se o mais novo e complexo entre os temas preferidos da sensibilidade romântica. Proust persegue para o crítico a análise da solidão, por isso o herói está condenado ao mais irremediável desfecho: ficar sozinho porque não pode sair de si e porque perdeu a fê nas coisas e pessoas. Quando Chazel afirma que Proust nos fornece as verdades do eu como as únicas possíveis, ele deixa claro o pacto mencionado acima, pelo qual o escritor cria a confiança pelo próprio ato de declarar uma certa incapacidade, pois Proust teria buscado conhecer o mundo através do autoconhecimento (CHAZEL, 1925).

Em um texto publicado em 1925, intitulado *Le roman d'une vocation: Marcel Proust*, Auguste Laget já previa o sentido final de metaobra pelo qual a *Recherche* se findaria na deflagração plena da vocação literária do narrador. Desta forma, o crítico afirmava que a obra proustiana era toda orientada por uma personagem central, o próprio narrador, e uma ação principal, sua trajetória até tornar-se um romancista. Laget conclui que embora a obra de Proust ainda não

¹⁴ (PROUST, 1927b, p. 41).

fosse à época inteiramente conhecida, já era possível prever a continuação e conclusão: ou seja, os últimos obstáculos antes do protagonista decidir escrever. Sua obra aparece, para Auguste Laget, sintetizada como um grande drama e debate interior que apresenta a história intelectual, sincera e direta de um criador (LAGET, 1925).

Com a publicação do fim do ciclo romanesco em 1927, tornou-se evidente que a história do próprio devir do escritor-narrador-protagonista era uma das linhas condutoras mestras da história. Entre os textos do volume integralmente dedicado à Proust de abril de 1928 da revista *Le Rouge et le Noir*, pode-se observar o intitulado *Une vocation*, de Pierre Charles, o qual expressa justamente esta deflagração da obra proustiana. Para Charles, Proust nada mais fez que obedecer à sua vocação quando sacrificou voluntariamente sua vida pela arte (CHARLES, 1928, p. 76).

A deflagração deste sentido que teria passado despercebido durante muitos anos por muitos críticos, mas não por todos, foi sentida à tal ponto que a *Recherche*, que havia sido repetidas vezes criticada pela sua dificuldade e incompreensibilidade, sendo diversas vezes reportada como de difícil explicação e resumo ao longo dos anos e publicação dos volumes, pode ser recepcionada ousadamente como sendo simples de sintetizar, por André Ferré em junho de 1928 na revista *Les Primaires*. Para ele, a obra proustiana era simplesmente a realização de uma vocação de escritor, a história de um homem que escreveu um livro em todos seus percursos, obstáculos e dificuldades vividas. Logo, para Ferré, a obra não surgiu das meditações voluntárias do narrador sobre as artes, mas dos obstáculos que a realidade impôs durante sua trajetória à realização de sua vocação (FERRÉ, 1928).

Dentro da *Recherche*, ao longo desta trajetória em direção à realização de sua vocação como artista, o narrador identifica a vida social e mundana, com suas regras e obrigações, como o principal obstáculo à realização do gênio do

artista que a frequenta. Age aí uma espécie de dialética entre solidão e vida mundana, pela qual o narrador irá abdicar da segunda em prol de sua obra, sem o que correria o risco de não realizar sua vocação. Mas se Proust criou dentro de sua obra esta distinção excludente entre vida social e criação da obra de arte, em sua vida as coisas não foram exatamente assim. Desta forma, ele pode estrategicamente tirar muito proveito de suas relações mundanas, usando não apenas a sociedade a qual frequentava e vivia como material e objeto de sua obra, mas também de suas relações ali entabuladas e estabelecidas para se promover no mundo social, bem como na imprensa, no mercado editorial e no mundo literário.

Para concluir por hora sobre a questão da vocação e do dever do artista e escritor, podemos afirmar que foi uma preocupação na época, e por isso acabou sendo tratada como tema pela literatura. Isto aparece também na produção crítica da época, como no caso do livro de Antoine Albalat, *Comment on devient écrivain*, de 1925. Em seu prefácio, o autor esclarece que seu objeto ali seria a vocação literária e a arte de escrever, tendo como objetivo apaziguar as precipitações dos escritores; logo, seu livro foi escrito como um estudo e apanhado de conselhos e condutas para a carreira literária (ALBALAT, 1925).¹⁵ Portanto, o processo de dever do artista surgia inclusive neste contexto como um saber que poderia ser ensinado e transmitido.

Ao longo da trajetória do narrador proustiano, vemos com destaque um dos locais de sociabilidade mais importantes para o desenvolvimento da carreira dos artistas e escritos, os salões das grandes damas da sociedade parisiense do final do século XIX e início do XX. Segundo Géraldi Leroy e

¹⁵ Cito os títulos dos capítulos apenas para ter uma pequena noção dos assuntos atribuídos por este autor como essenciais no dever do escritor: I-La vocation et le succes; II-Le style et le roman; III ao V-Comment on fait un roman; VI-Quels romans faut-il lire?; VII-L'erudition et le livre d'histoire; VIII e IX-Ce que doit étre la critique littéraire; X-Comment on fait un sermon; XI e XII-La traduction comme moyen de former son style; XIII-Le journalisme et les conférences; XIV-Le guide et les conseils. Embora sejam bem variados, podemos ver destacar-se uma valorização dos processos de aprendizagem e transmissão dos saberes e técnicas literárias.

Julie Bertrand-Sabiani, os salões e cafés literários formaram os dois principais polos de atração e de sociabilidade dos artistas e escritores na *Belle Époque*. Ambientes estes bem diversos uns dos outros, pois salões e cafés repousavam em lógicas sociais e culturais muito diferentes. Os cafés eram ambientes mais abertos e democráticos, sendo o lugar por excelência da fração dominada da sociedade literária, das vanguardas, dos marginais; embora também contassem entre os cafés literários alguns mais elegantes e refinados (LEROY; BERTRAND-SABIANI, 1998, p. 46-48).

Para o artista dramatizado na figura do narrador proustiano, jovem de uma alta burguesia e que vivia de rendas, o salão foi um dos principais locais de manobras e tentativas de consolidação pelos quais ensaiava se firmar como escritor. E embora o narrador afirme ter sido atraído pelo próprio prestígio social e cultural dos integrantes da alta sociedade, ele não negligenciava, e Proust logicamente muito menos, os serviços que poderiam ser conquistados através de um bom comportamento mundano. Assim, ao tomar como ambiente e tema de seu romance esta sociedade mundana e de salão, o prestigiado *Le Monde de Tout-Paris*, Proust não estava unicamente expressando um sentimento de fetiche e atração burgueses, mas lançava também mão de uma estratégia de convencimento do leitor através de um aspecto que dava verossimilhança da trajetória de artista que ele se propunha representar.

Dentro da *Recherche* o mundo dos salões (onde convivem mundanos, artistas, intelectuais, políticos, em suma a elite da sociedade parisiense) está relacionado com o mundo das artes de duas maneiras mais elementares: por um lado, como local de alto prestígio social, o salão atrai os artistas, num processo pelo qual ambos os lados se valiam do prestígio recíproco para ganhar mais destaque (LEROY; BERTRAND-SABIANI, 1998, p. 32); por outro, as personalidades que ali se encontram aparecem como relações interessantes para a carreira literária e artística. Este segundo caso aparece de maneira mais

flagrante dentro do romance provavelmente na relação de apadrinhamento que o Barão de Charlus entabula com seu pupilo e virtuose no piano Morel. Charlus promove, no auge desta espécie de mecenato moderno, uma festa em favor de seu protegido, onde afirma ao narrador sua opinião sobre a vantagem destes encontros da alta sociedade:

Você sabe o que eu penso do nível intelectual das pessoas da sociedade, mas elas podem desempenhar certos papéis bastante importantes, entre outros o papel que nos acontecimentos públicos toca à imprensa, isto é, o de ser um órgão de divulgação (PROUST, 1954, p. 185).¹⁶

Proust assim deixou claro que o artista pode usar da sociabilidade dos salões como meio de tornar-se mais conhecido e assim difundir mais amplamente o seu trabalho.

Segundo Leroy e Bertrand-Sabiani, esta sociedade de salão parisiense de *la fin-de-siècle* e da *Belle époque* retomavam uma tradição que teve glória no século XVIII, na qual o salão aparecia como alto local de sociabilidade da vida literária. Contudo, para estes autores, o novo contexto que precedeu a Grande Guerra foi muito marcado e datado no que tange à alta sociedade, que integrou então um conjunto muito típico e circunscrito. Muitos foram os salões que tiveram sucesso e prestígio na virada dos séculos, dentro os quais se destacam: salão da princesa Mathilde remanescente ainda do Segundo Império; os salões aristocráticos e literário-artísticos tais como os da Condessa de Chevigné, da duquesa de Clermont-Tonnerre, de Mélanie de Pourtalès e da Condessa Potocka; os salões mais burgueses como o de Mme. Lemaire, o de Geneviève Straus, o de Mme. Auberon, o de Mme. de Caillavet e o de Mme. de Loynes (LEROY; BERTRAND-SABIANI, 1998, p. 31-36).

Embora de influência inquestionavelmente importante, Leroy e Bertrand afirmam a dificuldade de avaliar de fato a atuação e papel destes salões

¹⁶ (PROUST, 1923b, p. 24).

na vida literária da *Belle Époque*. O fato é que muitos escritores não frequentavam os salões, quer pela abdicação voluntária, quer pela falta de oportunidade. Frequentar os salões não dependia de sorte ou circunstâncias simplesmente casuais, e sim de fatores objetivos que regiam o acesso, tais como a posse de bens sociais, culturais ou econômicos que distinguiam seus portadores dando-lhes acesso aos meios sociais prestigiados.

Contudo, muitos pretendentes ou escritores já renomados esforçaram-se continuamente para serem recebidos nos salões. O exemplo de Proust é significativo disto, pois ele frequentou a grande maioria dos salões citados acima, os mais em voga na época, sendo frequentador assíduo, um legítimo *habitué* de muitos dentre eles. E embora Leroy e Bertrand afirmem que os salões representaram então uma tonalidade conservadora da composição social, e trabalharam mais para a difusão de valores já consagrados que pela criação de vanguardas, Proust aparece como um caso no qual um escritor e mundano apreciado na alta sociedade pôde ser recepcionado na época como um acontecimento literário totalmente inovador e vanguardista (LEROY; BERTRAND-SABIANI, 1998, p. 38).

De qualquer maneira, os salões e outros espaços de sociabilidades literárias estiveram marcados na época por conflitos e disputas, tanto estéticas quanto de cunho mais abrangente dentro da sociedade, como foi o Caso Dreyfus. Isto pôde ser visto de maneira publicamente dramatizada através dos diversos duelos à espada ou mesmo com pistolas durante a época entre jornalistas, intelectuais, escritores e políticos, o que demonstrava que as querelas literárias ganharam um status nobre (LEROY; BERTRAND-SABIANI, 1998, p. 52). O próprio Marcel Proust duelou com um desafeto em decorrência de uma crítica literária que recebera em 1897 sobre seu primeiro livro, *Les Plaisirs et les Jours*, que havia sido publicado um ano antes. Neste episódio, Proust se viu constrangido a defender sua honra aos olhos da

sociedade devido ao artigo de Jean Lorrain que levantava certa desconfiança acerca da sua sexualidade e de suas relações amicais (DIESBACH, 1991).

Mas se a época viu um reflorescimento dos salões como locais de prestígio e visibilidade da literatura, o período também marcou o advento e consolidação de novos espaços de manobras para os escritores, tais como as sedes dos cada vez mais numerosos jornais, as revistas que passavam a se especializar e também cresciam em número de leitores e títulos, e o próprio mercado editorial em efervescência. Segundo François Chaubet, a sociabilidade literária mudara ao longo do XIX, e uma das principais consequências disto foi a monopolização que o mundo impresso passou a exercer na literatura (CHAUBET, 2006). De fato, o mundo do impresso ganhava cada vez mais espaço no decorrer das décadas da Terceira República, e as sedes de revistas, jornais e casas de edição passaram a ocupar uma talvez não tão nova posição, mas certamente desenvolvida a partir de então de maneira inovadora e singular. O papel da mediação cultural e dos intermediários sociais entre produções literárias e o público surgia então como ferramenta eficaz para a distribuição e consumo neste novo contexto de cultura de massa.

Referências

- ALBALAT, A. *Comment on devient écrivain*. Paris: Plon, 1925.
- BARTHOLO. Une rentrée littéraire. *Le Figaro*, Paris, 07 jul. 1919.
- BOULENGER, J. *Mais l'art est difficile*. Paris: Plon, 1921.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das letras, 2005.
- BRADBURY, M. *O mundo moderno. Dez grandes escritores*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- CHARLES, P. Une vocation. In : *Hommage à Marcel Proust. Le Rouge et le Noir*, Paris, abr. 1928.

CHAUBET, F. Les relais de l'écrivain au XX^e siècle. In : BERTHIER, P. ; JARRETY, M. (Dir.) *Histoire de la France littéraire*. Tome 3: Modernité. XIX^e-XX^e siècle. Paris: Presses Universitaires de France, 2006. p. 723-772.

CHAUFFIER, L.-M. La Prisonnière. In : Feuilleton Littéraire. *Paris-Journal*, Paris, 7 mar. 1924.

HAZEL, P. Quelques romanciers de la solitude. Estaunié – Proust – Mauriac. *Foi et vie*, Paris, 01 ago. 1925.

CÖR, R. Marcel Proust ou l'indépendente: réflexions sur l'Œuvre Retrouvée. *Mercur de France*, Paris, 15 maio. 1928. p. 55-74.

DIESBACH, G. de. *Proust*. Perrin: Paris, 1991.

FERRÉ, A. Remarques sur Marcel Proust. *Les Primaries*, jun. 1928.

GAY, P. *Modernismo - o fascínio da heresia: de Baudelaire à Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

GIDE, A. *Incidences*. Paris: Gallimard, 1924.

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

JOYCE, J. *Retrato do Artista quando Jovem*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

JULLIARD, J.; WINOCK, M. *Dictionnaire des intellectuels français*. Les personnes, les lieux, les moments. Nouvelle Edition. Paris: Seuil, 2009.

LAGET, A. *Le roman d'une vocation: Marcel Proust*. Paris/Marseille: Les Cahiers du sud, 1925.

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

LEFEBVRE, H. *Philosophies*, Paris, 15 maio. 1924. p. 225-227.

LEROY, G.; BERTRAND-SABIANI, J. *La vie littéraire à la Belle Époque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

LIMA, L. C. *Mímeses e modernidade*. Formas das Sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

MERCEREAU, J. Les lettres. *La Petite République*, Paris, 14 dez. 1919.

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

PAINTER, G. *Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

PIERRE-QUINT, L. *Marcel Proust*. Sa vie, son oeuvre. Paris: Kra, 1925.

PROUST, M. *À la recherche du temps perdu*. Tome I: Du côté de chez Swann. Paris: Bernard Grasset, 1914.

PROUST, M. *À la recherche du temps perdu*. Tome II: À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Paris: Nouvelle Revue Française, 1918.

PROUST, M. *À la recherche du temps perdu*. Tome III: Le côté de Guermantes I. Paris: Nouvelle Revue Française, 1920.

PROUST, M. *À la recherche du temps perdu*. Tome IV: Le côté de Guermantes II. Sodome et Gomorrhe I. Paris: Nouvelle Revue Française, 1921.

PROUST, M. *À la recherche du temps perdu*. Tome V: Sodome et Gomorrhe II (3 vols.). Paris: Nouvelle Revue Française, 1922.

PROUST, M. *À la recherche du temps perdu*. Tome VI: La Prisonnière (Sodome et Gomorrhe III) (2 vols.). Paris: Nouvelle Revue Française, 1923, (Volume 1 equivale ao 1923a; Volume 2 equivale ao 1923b).

PROUST, M. *À la recherche du temps perdu*. Tome VII: Albertine disparue (2 vols.). Paris: Nouvelle Revue Française, 1925.

PROUST, M. *À la recherche du temps perdu*. Tome VIII: Le temps retrouvé (2 vols.). Paris: Nouvelle Revue Française, 1927. (Volume 1 equivale ao 1927a; Volume 2 equivale ao 1927b).

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

PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mario Quintana. 10ª. ed. São Paulo: Globo, 1990.

PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. Trad. Mario Quintana. 3ª. ed. São Paulo: Globo, 2007.

PROUST, M. *Sodoma e Gomorra*. Trad. Mario Quintana. 3ª. ed. São Paulo: Globo, 2008.

PROUST, M. *A prisioneira*. Trad. Lourdes Sousa de Alencar e Manuel Bandeira. Porto Alegre: Globo, 1954.

PROUST, M. *A fugitiva*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. Porto Alegre: Globo, 1956.

PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. 5ª. ed. Porto Alegre: Globo, 1981.

RAGEOT, G. Du Coté de chez Proust. Littérature. Les grandes heures du Théâtre, de la Poésie et de la Chanson. *Conférencie. Journal de l'Université des Annales*, Paris, 20 set. 1927. p. 336-349.

ROUX, F. de. Marcel Proust, par L. P. Q. *Nouvelle Revue Française*, Paris, set. 1925. p. 356-357.

SAPIRO, G. *La responsabilité de l'écrivain*. Littérature, droit et morale em France (XIX^e-XX^e siècle). Paris: Seuil, 2011.

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

SOUPAULT, P. Marcel Proust, par L. P.-Q. (Kra). *Les Feuilles Libres*. Paris, out./-nov. 1925.

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

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

