



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

**FACULDADE DE LETRAS**

A POSSIBILIDADE DA LITERATURA  
E A INEFABILIDADE MUSICAL NA *RECHERCHE*

André Martin da Silva

Rio de Janeiro

2024

ANDRÉ MARTIN DA SILVA

A POSSIBILIDADE DA LITERATURA  
E A INEFABILIDADE MUSICAL NA *RECHERCHE*

Monografia submetida à Faculdade de Letras  
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
como requisito parcial para obtenção do título  
de Licenciado em Letras na habilitação  
Português/Francês.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes

RIO DE JANEIRO

2024

ANDRÉ MARTIN DA SILVA

117215073

A POSSIBILIDADE DA LITERATURA  
E A INEFABILIDADE MUSICAL NA *RECHERCHE*

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Francês.

Data de avaliação: 24/ 01/ 2024

Banca Examinadora:

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes – Presidente da Banca Examinadora  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

NOTA: 10 (dez)

*Flavia Trocoli Xavier da Silva*  
\_\_\_\_\_

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Flávia Trocoli Xavier da Silva  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

NOTA: 10 (dez)

MÉDIA: 10 (dez)

Assinaturas dos avaliadores: \_\_\_\_\_

*Flavia Trocoli Xavier da Silva*  
\_\_\_\_\_

### CIP - Catalogação na Publicação

M379p      Martin da Silva, André  
              A POSSIBILIDADE DA LITERATURA E A INEFABILIDADE  
              MUSICAL NA RECHERCHE / André Martin da Silva. --  
              Rio de Janeiro, 2024.  
              39 f.

              Orientador: Marcelo Jacques de Moraes.  
              Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
              Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade  
              de Letras, Licenciado em Letras: Português -  
              Francês, 2024.

              1. Em busca do tempo perdido. 2. Música. 3.  
              Inefável. 4. Tempo. 5. Memória. I. Jacques de  
              Moraes, Marcelo, orient. II. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer ao meu orientador Prof. Dr. Marcelo Jacques, pelo acolhimento e atenção na construção desta pesquisa. Obrigado a meu querido amigo Sérgio Alexandre Novo pela generosidade incomparável e sincera ajuda na elaboração desta monografia de fim de curso. Obrigado a meus pais, por seu suporte inesgotável, sua incansável determinação em me auxiliar nos momentos mais difíceis deste percurso. Obrigado a Proust, que nas fronteiras da dizível, me abriu a diversos mundos, mundos esses que não só se inscrevem na narrativa, nas excitam nossa imaginação a percorrer e fecundar mundos outros, universos ocultos por onde as ideias nadam, submergem e retornam à superfície. Obrigado à música, que me acompanha desde sempre como testemunha e garantia do tempo imorredouro. Obrigado, é claro, a Deus, sem o qual nada disso teria sido possível.

## RESUMO

Esta monografia de fim de curso explora a significativa presença da música na obra *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. A pesquisa procura destacar a música não apenas como uma expressão artística, mas como um veículo de sobreposição entre instantes temporais. Ao contrário de uma análise técnica, buscamos identificar como a experiência inefável proporcionada pela música é uma das grandes responsáveis pela própria possibilidade da literatura na *Recherche*. A figura ficcional de Vinteuil e suas composições emergem como símbolos supremos da criação artística na narrativa, enquanto a música é concebida como um meio de vitória sobre o irreversível e uma janela para uma vivência extratemporal. À medida que a narrativa se desenrola como um registro de aprendizado, destaca-se o contraste entre o narrador e Swann. A música emerge, portanto, como catalisadora de momentos privilegiados de ambos, consolidando a busca pela essência do ser e evidenciando a evolução contrastante dos dois personagens. Aprofundando a análise, explora-se intensamente as sensações vivenciadas durante audições musicais, destacando-se a similaridade entre a memória involuntária e a experiência musical. Nesse contexto, buscou-se enfatizar a singular capacidade da música em desvelar o inexprimível, proporcionando ao narrador ver com profundidade o que o informa da realidade que será expressa em sua literatura.

**Palavras-chave:** Em busca do tempo perdido; música; tempo; memória involuntária; Literatura francesa; inefabilidade; arte; amor.

## **ABREVIATURAS DAS OBRAS DE PROUST UTILIZADAS NAS CITAÇÕES**

Proust, Marcel

CS – No caminho de Swann, *Em busca do tempo perdido*, Volume I. 2016.

SMF – À sombra das moças em flor, *Em busca do tempo perdido*, Volume I. 2016.

SG - Sodoma e gomorra, *Em busca do tempo perdido*, Volume II. 2016.

CG - O caminho de Guermantes, *Em busca do tempo perdido*, Volume II. 2016.

P – A prisioneira, *Em busca do tempo perdido*, Volume III. 2016.

TR – O tempo recuperado, *Em busca do tempo perdido*, Volume III. 2016.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. AS AUDIÇÕES DE SWANN.....	18
3. AS AUDIÇÕES DO NARRADOR.....	27
4. CONCLUSÃO.....	34
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	39



## 1. INTRODUÇÃO

Que a música tenha sido uma das verdadeiras paixões de Marcel Proust ao longo de sua vida é um fato incontestável<sup>1</sup>, refletindo-se na posição de destaque que ocupa nas reflexões estéticas de *À la Recherche du temps perdu*. Servindo como um dos centros gravitacionais de seu estilo literário, essa afeição não surge por acaso. O autor não se detinha nos aspectos teóricos da música; antes, mostrava-se indiferente a descrições estéreis que pretendiam transmitir a essência musical por meio de análises técnicas. Por essa razão, tal abordagem raramente se faz presente na *Recherche*. Em sua obra, as descrições das experiências sonoras remetem constantemente ao inefável, ao que não se pode articular, sugerindo, assim, uma realidade superior que, por sua vez, se conforma na literatura. Essa característica torna-se evidente na narrativa, onde, por meio da analogia e de uma prosa fluente, Proust grangeia estabelecer conexões entre os instantes temporais<sup>2</sup> para, então, vertê-los na tessitura do texto.

Ao final de *O tempo recuperado*, Proust chegará ao ápice de sua concepção de literatura, entendendo-a como uma espécie de máquina criadora de metáforas, onde a relação recíproca entre termos é fundamental. Nesse caso é a pintura que lhe sugere como expressar a verdadeira realidade por meio do estilo metafórico que une objetos por meio das semelhanças que o narrador entrevê entre eles (KRISTEVA, 1994, p. 376). Mas, como assinala Machado (2022, p. 187), a referência à pintura não é suficiente, porque, inspirada no que se passa na memória involuntária, a verdadeira arte literária também deve estabelecer a comunicação ou relação entre tempos diferentes - neste ponto, precisamente, a música ganha especial relevância, já que é uma arte temporal.

Assim, podemos estabelecer o vínculo profundo entre o mecanismo da memória involuntária e o mecanismo despertado pela arte sonora. O que nos permite supor, como sugere Roberto Machado, que, em Proust é a música e não a pintura, ou quaisquer outras

---

<sup>1</sup> Em uma declaração a Jacques Benoist-Méchin, Proust nos dá detalhes de seu interesse sobre a música: “Ela me trouxe alegrias e certezas inefáveis, a prova de que existe algo além do nada com que me deparei em tudo o mais. Ela corre como um fio condutor através de toda a minha obra”. Cf. Jacques Benoist-Méchin, *Retour à Marcel Proust*, p. 192. (Tradução nossa.).

<sup>2</sup> “Apenas um momento do passado? Muito mais que isso, talvez; algo que, ao mesmo tempo comum ao passado e ao presente, é muito mais essencial que ambos.” (TR, p. 694). A tradução utilizada nesta monografia de fim curso foi a de Fernando Py, publicada pela Editora Nova Fronteira. Optamos por esta por julgá-la mais homogênea se comparada à tão célebre tradução dos poetas.

artes, “o modelo do tipo de conhecimento capaz de dar conta da essência, da natureza da realidade” (MACHADO, 2022, p. 36).

Assim sendo, consideramos que a Arte se configura como o cerne das reflexões proustianas na *Recherche*, convergindo ao longo da extensa narrativa de mais de três mil páginas para uma teoria do conhecimento que se entrelaça com a percepção estética vivenciada pelos personagens. Como destaca Deleuze (2022), os signos da arte são superiores a todos os demais, incluindo os da memória ou da sensibilidade. Em Proust, trata-se de uma estética que se impõe sobre a realidade, recriando-a, na qual a música ocupa um lugar de destaque. Essa primazia da estética em relação à vida, ou, em outras palavras, a formulação de uma estética metafísica que revela a verdade concebida como essência, encontra na música sua mais profunda encarnação, pois a exaltação provocada pelo êxtase sentido pelo narrador resplandece ainda mais intensamente:

Assim, nada se assemelhava mais do que uma bela frase de Vinteuil a esse prazer especial que às vezes eu sentira na vida, por exemplo, diante dos campanários de Martinville, de certas árvores de uma estrada de Balbec ou, mais simplesmente, no começo desta obra, ao beber uma taça de chá. (P, p. 294)

Conforme afirma Machado (2022, p. 35), essa estética está intrinsecamente ligada a uma ontologia, pois considera que a verdadeira arte deve dar conta da essência da realidade. E esta parece ser mesmo a posição de Proust, que visivelmente incorporou muito da filosofia de Schopenhauer (2005, p. 338-339) em suas reflexões sobre o assunto, para quem a música não era de modo algum

semelhante às outras artes, ou seja, cópia de Ideias, mas cópia da vontade mesma [...] Justamente por isso o efeito da música em si é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala da essência.

Já Beckett havia identificado a proeminência da arte sonora na escrita proustiana, concluindo que “a música é o elemento catalisador na obra de Proust. É ela que afirma, para sua descrença, a permanência da personalidade e a realidade da arte. A música sintetiza os momentos de privilégio e corre paralelamente a eles.” (BECKETT, 2003, p. 99).

Para ilustrar sua visão sobre a música, Proust concebe um músico, Vinteuil, autor da obra-prima musical ficcional à qual os personagens da *Recherche* se orientarão para tentar auscultá-la, decupá-la e interpretá-la em diversas ocasiões durante os sete volumes que compõem a narrativa. As audições mais significativas nos são relatadas através dos ouvidos de Charles Swann e do narrador, proporcionando a Proust a oportunidade de estabelecer um amplo contraste entre as experiências auditivas sensíveis de ambos. Este procedimento é utilizado por Proust para evidenciar como a audição da sonata altera o espírito de cada um deles, isto é, para sugerir que tipo de inflexão dada pela sensibilidade em relação aos signos artísticos será seguida: se a experiência auditiva abarca algo de sublime, qual será o expediente (seja a inteligência, a razão, ou por outro lado, a intuição, a experiência interna) empregado para vislumbrar essa realidade suprema, da qual a obra de arte se estabelece como uma espécie de mensageira?

Apresentado logo nas primeiras páginas do primeiro volume, Swann é tido pelo narrador como uma espécie de modelo a ser seguido. Freqüentador de sua casa, amigo de seu avô, o narrador, ainda bastante jovem, o enxerga como um homem sensível, cortês, “de espírito”, distante das afetações do mundo mundano - que mais tarde o próprio narrador viria a conhecer. Na segunda parte do primeiro volume, intitulada *Um amor de Swann*, podemos conhecer mais profundamente a realidade psicológica desse personagem, que sai de seu aparente conforto psicológico no momento em que é arrebatado por uma paixão imperiosa e torturante por Odette de Crécy. Essa relação será perpassada, a todo momento, pelo ciúme que Swann sente da cocote. De forma precisa, a música será uma das eleitas<sup>3</sup> para cativar a conexão entre ambos, dando origem à manifestação da pequena frase de Vinteuil, que será enaltecida como o “hino de seu amor”. Ao longo das audições, observaremos como a música consistentemente assume um papel central ao sugerir, indicar ou ilustrar a relação tanto entre Swann e Odette quanto entre Swann e o mundo, ou ainda consigo mesmo, explorando sua interioridade.

Se a *Recherche* é, antes de mais nada, um relato de aprendizado de um homem de letras (DELEUZE, 2022, p. 11), o narrador e Swann funcionam como antípodas um do outro, onde o último é mostrado como modelo, inspiração do primeiro em sua juventude, o que efetivamente delinea a distinção que se instaura entre ambos, sobretudo ao longo do

---

<sup>3</sup> Vale ressaltar que a pintura, personificada pela *Zéphora* de Botticelli, também atua como catalisadora dessa conexão.

decurso temporal. O narrador aprende com a música e se encaminha para a descoberta de sua vocação enquanto Swann permanece um diletante incapaz de criar qualquer coisa, incapaz até mesmo de concluir seu estudo quase infinito e permanentemente inacabado acerca de Vermeer, o que evidencia, portanto, uma regressão no âmbito espiritual, já que seu desejo de transubstanciar a pequena frase o fará identificá-la dentro de um horizonte ao qual ela não subjaz, posto que a obra de arte, em sua essência imaterial, transcende a materialidade dos corpos e não pode ser plenamente abrigada ou apreendida por essas vias, as quais, a despeito de abarcar ressonâncias afetivas, continuam irremediavelmente circunscritas à sua natureza material.

A sonata de Vinteuil é, pois, tida por Proust como símbolo supremo da criação artística, sendo-lhe atribuído tal status em virtude de sua capacidade inigualável de incorporar em si a própria temporalidade. Para sustentar essa afirmação, podemos recorrer ao filósofo e musicólogo Vladimir Jankélévitch, que estabeleceu o paralelo entre música e temporalidade: “à diferença da poesia, do romance e do teatro, a música não é secundariamente, mas, sim, essencialmente uma arte temporal” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 121). Como consequência, a arte musical fornece ao narrador o exato modelo da realidade que ele logra retratar em sua literatura através da metáfora, concebida como metamorfose que elege dois instantes *no tempo*, como já apontamos. Por compartilhar uma semelhança marcante com o próprio mecanismo intrínseco da memória involuntária, pois ambos remetem a uma diferença interna, a uma característica que conquanto se apresente sob a égide do tempo, é expressa apesar do tempo como diferença e, capaz, portanto, de produzir um fenômeno que se situa para além dos dois instantes, salientamos a reflexão de Deleuze, para quem

o essencial é a diferença interiorizada, tornada imanente. É neste sentido que a reminiscência é o análogo da arte e a memória involuntária o análogo de uma metáfora: toma ‘dois objetos diferentes’ - a madeleine com seu sabor, Combray com suas qualidades de cor de temperatura - e envolve um no outro, faz da relação dos dois uma coisa interior. (DELEUZE, 2022, p. 62)

Assevera-se que a arte sonora, dentro da *Recherche*, figura como este modelo capaz de fornecer a fruição estética em sua mais alta potência ao narrador, em muitos momentos senhora de uma alegria supraterrrestre como nenhuma outra, que é evocada antes de mais nada, a exemplo do papel da memória involuntária, por sua faculdade de reunir passados,

ou melhor, presentes distantes entre si, e pela imaginação, realizar associações futuras, conferindo não apenas um prazer extratemporal - a própria afirmação do tempo como essência para além dos dois momentos, da lembrança e da impressão - mas infundindo no ouvinte a vontade de transformar a impressão dada pela frase em um equivalente profundo, espiritual. Assim é que o narrador chega a compará-la às impressões sensíveis que teve nos companheiros de Martinville, infundindo-lhe a vontade de libertação das amarras espaciais. Isto é significativo pois essas impressões sensíveis ligadas à imaginação remeteram o narrador ao desejo de se tornar escritor, o que demonstra que, de saída, a música não se deixa subsumir ao passado apenas; mas como em um movimento incessante, que resgatando o passado pelo presente, reporta-se também ao futuro, à escritura da própria obra. O “tempo puro” de Proust é dado pela afirmação de um retorno contínuo, onde prefulguram os movimentos mais íntimos de metamorfose do próprio tempo, que sempre apontando para o movimento da obra em direção a ela mesmo e a busca autêntica de sua origem possuem uma natureza imaginária e temporal esferológica (BLANCHOT, 2018).

Diz Jankélévitch sobre a relação entre música, tempo e memória:

O evento fugaz e irreversível, a qualidade evanescente, a ausência, a ocorrência já passada e que nunca mais voltará a ser: estes são os objetos privilegiados da suave melancolia musical. Não é a música uma espécie de temporalidade encantada? Uma nostalgia idealizada, sossegada, purgada de toda inquietação específica? Ainda assim, se a música, por um lado, é inteiramente temporal, por outro, é ao mesmo tempo um protesto contra o irreversível e, graças ao recurso da reminiscência, *uma vitória sobre o próprio irreversível*, um meio de fazer reviver o mesmo no outro. (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 150, grifo nosso)

Apresentamos essas reflexões de Jankélévitch com o propósito de realçar o elemento de *"vitória sobre o irreversível"* como qualidade intrínseca à música, identificando-a com a concepção proustiana de memória involuntária, que culminará na descoberta final que ocorre em *O tempo recuperado*. Se em muitas de suas encarnações, a memória involuntária fornece um prazer imenso, uma alegria profunda<sup>4</sup> que mira uma libertação quanto à ordem do tempo, o narrador só é capaz de entender sua causa a partir da experiência com a música, atingindo o auge dessa compreensão com a audição do

---

<sup>4</sup> É importante ressaltar que nem sempre a memória involuntária fornece um prazer imenso, como é observado no episódio das botinas, que remete à avó do narrador, já falecida nesse momento do romance.

septeto em *A prisioneira* (mas ainda dependerá do acaso para descobrir a vocação, o que só acontece no último volume). Essa experiência estética que o remete a um “fora do tempo” é o que lhe permite transubstanciar o tempo destruidor, arrasador, empírico, tempo da sucessão, que demole tudo à sua volta. Essa extratemporalidade não é exatamente concebida em uma ordem transcendente na tradição platônica, embora haja ressonâncias do filósofo grego em sua obra; para Proust, ela expressa o “tempo máximo”. Como resolver esse paradoxo? Poderíamos dizer que essa sensação de eternidade é algo que se apresenta no tempo, mas remete ao “ser em si do passado”, como diz Deleuze (2022) à luz de Bergson, pois a sensação que o narrador experimenta é ela mesma fugidia, é “a irrisória eternidade de um quarto de hora, a eternidade de uma sonata!” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 170).

Assim, entendemos que se o narrador se torna indiferente à própria morte quando sente o tempo abolido, é durante a “eternidade da sonata”, ou a “eternidade da impressão”, pois o tempo abolido é o da sucessão, o tempo que o hábito recompõe a partir da inteligência, à revelia dos instantes de existência real, e não o próprio tempo em si, sustido pelos esteios do esquecimento<sup>5</sup>. É graças a ele que a lembrança permanece distante do presente, é ele quem preserva, conserva, é a condição do acesso ao passado tal como é dado na memória involuntária (MACHADO, 2022, p. 70); em outras palavras, “um pouco de tempo em estado puro” é a essência localizada do tempo (DELEUZE, 2022, p. 62), “um tempo *entrecruzado*” (BENJAMIN, 2012, p. 47, grifo nosso). Dessarte, o narrador vê na memória involuntária uma libertação do tempo fundido pelo espaço e, nas impressões sensíveis da imaginação, uma libertação espacial fundida pelo tempo. Mas é somente entendendo a memória involuntária como uma etapa que deve levar ao descobrimento da própria essência por ela encarnada, compreendendo a música como modelo que sobrenada à própria memória, que a essência da escrita começa a desvelar-se. Desta forma, o narrador dá à música posição eminente sobre todas as artes pois é ela, além da pintura, que detém apenas o instante, ou mesmo da literatura (pelo menos a literatura antes do livro que quer escrever), o zênite de algo excepcional que justifica sua preciosidade, qual seja: a essência mesma da realidade. Somos apresentados a uma identidade mais profunda entre a

---

<sup>5</sup> Como diz Walter Benjamin sobre a função do hábito na obra de Proust: “Em cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Mas cada dia, com suas ações intencionais e, mais nada, com suas lembranças intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido.” (BENJAMIN, 2012, p. 38).

reminiscência e a arte pois “a essência se realiza ou se encarna na lembrança involuntária. Nesse caso, como na arte, o envolvimento, o enrolamento, permanece sendo o estado superior da essência” (DELEUZE, 2022, p. 62).

Ao discorrer sobre as sensações experimentadas pelo narrador durante as audições da sonata ou do septeto, Proust enfatiza a similitude entre memória involuntária e experiência musical, dado o arroubo extratemporal que ambas proporcionam. Por nos submeter a uma vivência distinta do tempo e nos retirar da continuidade prosaica e empírica, nos é permitido saborear esta ocasião extratemporal, rica em fulgor ou significado (JANKÉLÉVITCH, 2018). Assim, na *Recherche*, a música é compreendida como essa experiência extratemporal que prescinde das palavras, e justamente por isso é superior a todas as outras esferas da vida, pois remete, no limite, à profundidade de cada ser. Não à toa, em correspondência à Suzette Lemaire, o próprio Proust nos dirá:

Acredito que a essência da música seja revelar em nós o fundo misterioso (e inexprimível pela literatura e em geral por todos os modos de expressão finitos, que se servem de palavras e conseqüentemente de ideias, coisas determinadas, ou objetos determinados - pintura, escultura) de nossa alma. (PROUST, 1970, p. 388-9)

É deste modo que Proust concebe a música, como realidade invisível, imaterial, de outro mundo, cuja experiência é catalisadora a ponto de exorcizar o ouvinte da temporalidade sucessiva e fazê-lo tomar parte da eternidade: “O que a arte nos faz redescobrir é o tempo tal qual ele se encontra enrolado na essência, tal como nasce no mundo evolvido da essência, idêntico à eternidade” (DELEUZE, 2022, p. 49). E essa experiência “impossível de exprimir”, não se apresentando tampouco “sob a forma de ideias”, sem tradução intelectual, indica que a música, ao desvelar a essência singular do ser, ao evocar os estados da alma, esses diversos “Eus” meticulosamente enclausurados no seio do tempo, desprende-se das amarras temporais e transmite o que perdura de essencial no próprio ser; “o tempo primordial da arte imbrica todos os tempos, o Eu absoluto da Arte engloba todos os Eus” (DELEUZE, 2022, p. 86), o que dá forma a essa sensação excelsa, que por sua fruição estética majestosa sobrepuja, enfim, a realidade palpável, uma realidade que se perde nas fronteiras do dizível, e é, no limite, inefável.

Os capítulos subsequentes miram analisar algumas das audições de dois personagens centrais no romance: Swann e o próprio narrador, observando como a

inefabilidade da experiência musical os atravessa, e no caso do segundo, como serve de modelo para sua criação literária.



## 2. AS AUDIÇÕES DE SWANN

É interessante notar como Proust descreve as audições musicais na *Recherche*, em que cada uma delas revela não somente a significação dela para quem a escuta, mas também como cada ouvinte se posiciona e reflete a partir das audições. A pequena frase se nos apresenta pela primeira vez pelos ouvidos de Swann, que ao ouvir a Sonata de Vinteuil, tem uma experiência mística: “Uma impressão desse tipo, durante um momento, é por assim dizer *sine materia*.”<sup>6</sup> (CS, p. 182), caracterizando o “fundo” da impressão que a sonata lhe desperta, ou seja, sua essência, a partir do prazer altissonante que proporciona: “impossíveis de descrever, de serem lembrados, denominados, infáveis - se a memória [...] fabricando para nós fac-símiles dessas frases fugitivas, não nos permitisse compará-las às que as sucedem e diferenciá-las” (CS, p. 182). Diz Jankélévitch sobre a música, e o papel da memória na reconstituição particionaria dos elementos da música:

E até mesmo quando atinge sua máxima concisão [...] a preocupação utilitária do menor gasto nada tem a ver com sua braquilogia. Muito pelo contrário, a peça breve é aqui alongada, prolongada, perenizada pelas sugestões de um devaneio no qual sua lembrança e sua ressonância sobrevivem ainda por muito tempo depois que a voz se extinguiu. Vã deambulação e vagabundear sem rumo, o discurso musical é uma velocidade que diminui o passo e não se dirige a parte alguma. Assim, tudo pode ser verdadeiro, tudo pode ser falso, dependendo apenas de atribuírmos ou não ao *melos* a função comunicativa do *lógos*. (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 119)

Assim, dada a continuidade da obra através do tempo, aflora a preeminência da memória como uma faculdade capaz de reconstituir e prolongar as impressões recebidas do *melos* e dar sentido às sensações diferentes que concorrem para o discernimento de uma impressão deste tipo, e é em virtude dela que Swann será capaz de distinguir a pequena frase de Vinteuil, que exercerá papel inequivocamente determinante no percurso de sua vida. Avaliando a potência de expressão da sonata depreendemos que uma das causas de sua ipseidade se dá pela reconstituição mnemônica uma vez que o sentido da sonata é

---

<sup>6</sup> Essa imaterialidade concebida como característica essencial da música pode ser interpretada como “presença onipresente e ao mesmo tempo oniausente”, pois “aproxima o encanto musical da alma humana, destituída de sede corporal assinalável, assim como de todos os demais temas de natureza particularmente fluida, evasiva e fugidia”, como concebe Jankélévitch, ao descrever a orientação de sua filosofia musical. Cf. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, p. 96.

inseparável dos sons que a conduzem, concluindo que só ao fim da execução meditaremos sobre o momento da experiência, e “durante a execução, os sons não são apenas os ‘signos’ da sonata, mas ela está ali através deles, ela irrompe neles” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248). Mas há ainda um elemento mais profundo, afinal se a sonata irrompe nestes signos, qual o sentido, para qual direção esses signos conduzem? Proust confirma que esses signos, essa fruição estética que é superior e que só a arte é capaz de produzir, pressagiam seu equivalente em uma realidade que não é material, e malgrado seja conjugada em elementos materiais e imateriais, será tanto mais superabundante, perfeita, primacial quanto mais se orientar para a imaterialidade, para uma realidade que não se confirma nem se harmoniza a qualidades materiais sobrevindas seja da memória<sup>7</sup>, seja do amor, ou ainda da mundanidade - onde, aliás, decai por completo.

Se por um lado Swann admite certa inefabilidade, certa realidade invisível<sup>8</sup> com a qual ele não pode entrar em contato, por outro lado, é incapaz de penetrar nessa realidade, de compreender seu sentido. E isto se dá porque Swann está cometendo um duplo engano. Vejamos como Proust descreve a apreensão de Swann da sonata:

De repente, no ponto em que ela chegara e de onde ele se prepara para segui-la, depois de um instante de pausa, mudava bruscamente de direção e com um novo movimento, mais rápido, pequeno, melancólico, incessante e suave, ela o arrastava consigo para perspectivas desconhecidas [...] Mas chegando em casa, teve necessidade dela, era como um homem em cuja vida uma passante, apercebida por um momento, acaba de lhe trazer a imagem de uma beleza nova que dá a sua sensibilidade um valor maior. (CS, p. 183)

Primeiro, Swann está utilizando as faculdades erradas para dar conta do sentido que a representação (a frase de Vinteuil) tem como correspondência. Inicialmente, em sua primeira audição, se atém aos instrumentos, tentando dar conta de seus aspectos técnicos, já na segunda tenta dar conta do homem por trás de composição, saber quem é Vinteuil, almeja atingir a realidade invisível proporcionada pela experiência musical pela via mais

---

<sup>7</sup> Importante dizer que nem mesmo a memória involuntária - certamente a memória voluntária também - se encarna em signos materiais. Deleuze (2022, p. 63) defende que a Combray ressuscitada no narrador fornece sua localização, que embora não seja nem o quarto da tia Léonie nem a Combray de outrora, mas uma Combray essencial, ainda é geral demais, por depender da contingência que associa dois lugares ou dois momentos, alienando sua individualidade, sendo portanto, mais geral que os signos da arte.

<sup>8</sup> “Swann encontrava em si, na lembrança da frase que ouvira [...] a presença dessas realidades invisíveis” (CS, p. 183-184).

equivocada e, inclusive, condenada por Proust<sup>9</sup>. Segundo, e aí reside o problema central, Swann atribui espacialidade a uma arte que está inscrita fora do espaço, isto é, *na temporalidade*, afinal “vivemos a música como vivemos o tempo, através de uma experiência frutiva e de uma participação ôntica de todo nosso ser” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 148). Por se confundir em relação ao sentido que os signos musicais vetorizam, Swann identifica a pequena frase da Sonata com Odette, espacializando o que é extra-espacial, e a estabelece como hino nacional de seu amor (BECKETT, 2003, p. 99). Condenando a utilização de metáforas visuais para dar conta da significação musical, Jankélévitch (2018, p. 60) atribui este expediente a uma dupla ilusão, isto é, o próprio mundo da música suprassensível acaba por aparecer situado “acima” das regiões superagudas da música audível; o ultrafísico e o metamusical tomam então um sentido ingenuamente topográfico.

Ao interpretar o tempo pelo espaço, enquanto engendra uma representação espacial da música, Swann demonstra uma recusa da “realidade invisível” da arte sonora, trilhando uma senda antagônica, na qual confere aspectos espaciais, seja na perspectiva da representação ou do anelo amoroso, a um fenômeno que, em sua quididade, compreendido como produção de verdade, não é assimilado da melhor maneira nem por meio da descrição pictórica, nem pela associação amorosa. Sendo a música imaterial e a relação amorosa um signo que se realiza na matéria, o signo imaterial “passa para meios mais opacos [...] onde perde algumas de suas características originais, absorvendo outras, que exprimem a descida da essência nessas matérias cada vez mais rebeldes” (DELEUZE, 2022. p. 53). Swann perde de vista a inefabilidade da pequena frase, pois não compreende que “a música diz, em hieróglifos sonoros, o que o lógos, oculto ou não, diz com palavras: a música diz pelo canto o que o verbo diz pela fala.” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 63). Essa qualidade essencial da música é distorcida pelo ouvinte que, como sujeito impuro, insiste em atribuir uma imagem ao que é ideal e invisível, insiste em encarnar a Ideia do que lhe parece um paradigma adequado (BECKETT, 2003, p. 98). E este é um erro que Proust condena de modo inclemente, rebaixando as interpretações de Swann a cada audição ao longo do romance, pois para o autor da *Recherche*, a exemplo de Schopenhauer, essa não é a melhor via para compreender a música, já que o conhecimento racional sempre estará subordinado

---

<sup>9</sup> Sugestivamente, Proust escreveu um ensaio chamado *Contra Sainte-Beuve*, onde condena o método de decifração da obra de arte empregado pelo crítico, que passava pela compreensão da biografia do autor em direção à sua obra.

ao conhecimento intuitivo, à experiência interna, ao sentimento como um conhecimento imediato da essência da vontade (MACHADO, 2022, p. 84-85).

É por esse motivo que Swann estará mais suscetível a associar a pequena frase a modelos espaciais, a interpretá-la inclusive segundo modelos femininos, comparando-a a uma passante, ou seja, a não conhecê-la em si mesma, em sua verdadeira natureza, não produzindo qualquer criação, revelando-se assim, apenas um diletante. Dessarte, na segunda audição da sonata também casa dos Verdurin, um ano depois, temos que:

Passava em plissados simples e imortais, distribuindo aqui e ali os dons de sua graça, com o mesmo sorriso inefável; mas Swann julgava distinguir ali agora um tom de desencanto. O trecho musical parecia conhecer que aquela felicidade, cujo caminho mostrava, era vã. Em sua graça leve, possuía algo de completo, como o desinteresse que sucede à mágoa [...] Mas pouco lhe importava, considerando-o menos em si mesmo no que podia exprimir para um músico que ignorava a existência tanto dele como de Odette quando o compusera e para todos aqueles que o ouviriam pelos séculos a vir — do que como um penhor, uma recordação de seu amor que, mesmo para os Verdurin, para o jovem pianista, fazia pensar nele e em Odette ao mesmo tempo; e os unia; [...] E sofrendo ao imaginar que, no momento mesmo em que a frase passava tão próximo e ao mesmo tempo no infinito, enquanto se encaminhava para eles, contudo não os conhecia, Swann quase lamentava que a frase tivesse um sentido, uma beleza intrínseca e fixa, estranha a ambos, como nas joias que damos, ou até nas cartas escritas por uma mulher amada, reclamamos da água da gema e dos termos da linguagem por não serem feitas apenas da essência de uma ligação efêmera e de uma criatura determinada. (CS, p. 189)

Esta passagem é significativa, pois insinua que Swann aborda a frase musical como algo que, ao lhe revelar aquela felicidade, manifesta ao mesmo tempo sua vacuidade, "como o desinteresse que sucede à mágoa". E Swann adentra essa perspectiva porque, embora reconheça que a frase possui um "sentido, uma beleza intrínseca e imutável", ele não é capaz de transubstanciar essa relação, outorgando-lhe sentido por meio do amor. Dessa forma, Swann nunca chega a esta realidade pois está sempre remetendo a música ao amor, sacrificando o artístico ao amoroso, como se confundisse o mundo dos seus sentimentos pessoais e o mundo da expressão artística (MACHADO, 2022, p. 87); ou

ainda, não seria arriscado inferir que Swann está pensando “conforme a música, em termos musicais ou musicalmente, ou seja, com a música cumprindo a função de advérbio de modo do pensamento” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 154). A projeção de seus sentimentos é tamanha que Swann chega a lamentar que a frase possua significância para além da relação que começara a se ensaiar entre ele e Odette, deixando a realidade imaterial da música sotoposta aos fragmentos amorosos. Essa situação será acentuada à medida que a narrativa avança, visto que, neste momento, Swann e Odette sequer haviam trocado um beijo ou mesmo se visitado. Na tentativa de traçar um paralelo da posição sobre a música de Swann com a de Jankélévitch, podemos identificá-los, já que Swann almeja a “correspondência entre as supostas estruturas do Ser e o discurso musical, correspondência entre as estruturas do Ser e a vida subjetiva pela intermediação do discurso musical” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 59).

Inicia-se, então, uma jornada longa e flagelante, meticulosamente exposta em *Um amor de Swann*<sup>10</sup>, pois incapaz de realizar a dissociação entre os hemisférios sensíveis de sua alma, Swann embarca numa odisseia cuja bússola é a completa sujeição de sua consciência que, rendida aos desvelos do amor, identificando o objeto amado com a imagem artística, desavia a efetivação de seu amor. Swann empresta as características, as impressões que a pequena frase lhe provoca a Odette, transferindo, deslocando desta maneira a finalidade que deveria ser imaterial, essencial da representação enquanto sonata, para algo material. A atribuição de adjetivos como “vã” demonstra já, de certo modo, a posição proustiana em relação ao amor - que, aliás, não prospera jamais na *Recherche*. Proust parece indicar que, apesar de tudo, Swann antevê, pela intuição, pela estação afetiva de sua sensibilidade interna, ao associar a pequena frase a Odette, a consecução de uma ação vinculada ao erro, erro que lhe custará um bom período de sua vida buscando possuir por completo o objeto desejado. Amar, em Proust, é possuir, e como só se anseia pelo que não se detém, uma vez satisfeito, o desejo fenecerá. Tal como concebido por Proust, o amor de Swann é conformado desde o início como ciúme.

Proust revela como o amor de Swann por Odette acarreta o ciúme que, por sua vez, modifica a natureza do (que seria) amor, já que Swann, sempre preocupado em arrebatá-la de qualquer outro, perde o tempo disponível para contemplar Odette. Na realidade, a consciência de Swann não é um meio inerte em que fatos psíquicos suscitam-se uns aos

---

<sup>10</sup> Segunda parte do primeiro volume *No caminho de Swann*.

outros do exterior. “O que existe não é o ciúme provocado pelo amor e em troca alterando-o, mas uma certa maneira de amar em que [...] [o] amor de Swann não provoca o ciúme. Ele já é ciúme, e desde o seu começo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 570). Portanto, um amor somente pode oferecer um simulacro de felicidade, sendo duradouro apenas se mantiver seu estado de infortúnio. Do amor, somente se conhece o ciúme, sem possibilidade de compartilhamento. O ciúme é o estrume do amor. (MACHADO, 2022, p. 59).

Assim, as audições de Swann estarão sempre marcadas por esse componente imaginativo e aflitivo, sempre à espera de um preenchimento da vacuidade que o deslocamento do objeto e sua finalidade arremataram. Seu desejo nunca se satisfaz e seus momentos de felicidade nunca são plenos, pois sempre confrangidos, estão submetidos a um expediente que, deslocando a contemplação sublime da música para Odette, elege-a como musa de seus pensamentos mais altos, tornando-a um equivalente da “presença dessas realidades invisíveis” (CS, p. 184) que a música lhe apresenta. Deste modo, a narrativa reforça que Swann está no caminho errado para compreender a música e, portanto, está custodiado a uma vida incompleta, sem nem conseguir criar uma obra artística, nem ser capaz de realizar seu amor por completo.

A pequena frase reaparece com mais urgência, quando considerada a aflição do amor, durante a quinta audição, também por Swann, na *soirée* da Madame Sainte-Euverte. Nessa ocasião, Swann já vive um momento diferente do ponto de vista de seu amor por Odette, vive em desgraça pois sua sensibilidade, inerme, é refém de uma lembrança antiga, saudosa da promessa que ele adivinhava na pequena frase, sob intermédio da imaginação, projetando um futuro auspicioso que não veio a se concretizar. É assim que Proust nos descreve a quinta audição:

E antes que Swann tivesse tempo de compreender e dizer a si próprio: “É a pequena frase da sonata de Vinteuil, não ouçamos!” — todas as lembranças do tempo em que Odette o amava, e que até esse dia ele conseguira manter invisíveis nas profundezas de seu ser, iludidas por esse brusco luzeiro do tempo de amor que julgaram estar de volta, tinham despertado e, em voo rápido, subiram para lhe cantar perdidamente, sem piedade pela sua desgraça atual, os refrões esquecidos da felicidade. Em vez das expressões abstratas tempo em que eu era feliz’, ‘tempo em que eu era amado’, que ele muitas vezes pronunciara até então e sem muito

sofrimento, pois sua inteligência só encerrara, do passado, pretensos extratos que não conservavam nada dele, Swann reencontrou tudo aquilo, que dessa felicidade perdida, fixara para sempre a essência volátil e específica; reviu tudo, as pétalas nivasas e frisadas do crisântemo que ela lhe lançara no carro, e que ele conservara entre os lábios [...] e como agora o encanto de Odette representava pouco para ele, diante desse terror tremendo que o prolongava como um halo perturbador, essa angústia imensa de não saber o que ela havia feito em todos os momentos, de não possuí-la sempre e em toda parte! [...] O interesse, a curiosidade que ela tivera pela vida dele, o desejo apaixonado de que ele lhe fizesse o favor — aliás, temido por ele, naquele tempo, como causa de transtornos aborrecidos — de deixá-la penetrar em sua vida”. (CS, p. 287-288)

Swann está tendo aqui uma lembrança involuntária: a pequena frase intervém no presente para resgatar o passado onde era feliz, o remete a um estado de felicidade passada. Mas por que exatamente neste caso a memória involuntária não causa prazer? Primeiro porque, ao emprestar o encanto da frase à Odette, como já observamos, Swann transferiu um signo imaterial para um equivalente material - e esta relação é incompleta. Em segundo lugar, há a fixação: repousando em Odette esse equivalente, que está associado ao amor, a audição da frase no presente só lhe traz dor, pois os três tempos possíveis onde a música se inscreve na cadeia sensível e imagética de Swann são conformados como possibilidade perdida onde o futuro desejado está abolido, tempo perdido - neste caso, como na expressão “perder tempo” - que não pode mais ser recuperado. Ora, se nas primeiras audições a pequena frase encantava por infundir um prazer desconhecido que atualizava as virtualidades musicais como futuros possíveis, afinal a sonata, como forma musical “não é uma sucessão de conteúdos expressivos que se desenrolam no tempo: cronologia encantada e devir melodioso, ela é o próprio tempo, o tempo sonoro e a realização temporal das virtualidades contidas nos dois temas” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 122), agora este não é o caso. Por isso, no momento da execução da frase, o futuro, a virtualidade que se imiscui à imaginação de Swann onde ele é amado por Odette já se apresenta como descartado, e dele sobra, portanto, apenas a melancolia de uma vida futura desautorizada pelo presente desventurado, visto que a frase no momento da quinta audição o remete apenas ao passado, e ao fazê-lo, informa-o de seu presente: “O amado nos emite signos de preferência; mas como esses signos são os mesmo que aqueles que exprimem mundos de que não fazemos parte, cada preferência que usufruímos delineia a imagem do mundo possível onde outros

seriam ou são preferidos” (DELEUZE, 2022, p. 15). A música exala, portanto, “a suave melancolia do irreversível e a saudade dos anos que já não voltam mais [...] pois o passado, o langor da ausência e a nostalgia da reminiscência fornecem à música o meio distante do qual ela extrai suas mensagens” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 101). Essa passagem é ainda mais significativa pois configura o início do esmaecimento do amor de Swann por Odette, que, apoiado na opacidade do signo, começa a embotar-se a partir de então. Falando sobre as lembranças lúgubres do ouvido, revividas a partir da música no tempo, Jankélévitch diz:

O encanto está sempre em estado nascente, pois a sucessão só nos concede o momento atual ao subtrair o momento anterior. Toda a melancolia da temporalidade reside nesta alternativa. Assim, a música intensifica ao máximo esse perfume inexprimível das lembranças que perturba e embriaga uma alma vagorosamente impregnada pela condição pretérita do próprio passado. (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 149)

Assim, entenebrecido pela melancolia que o esvanecimento da mensagem amorosa lhe comunica, Swann chegará ao ponto de negar que a música represente a “Síntese do infinito” ou a “Vontade em si”<sup>11</sup>, como entrevira outrora. Isso se deve provavelmente porque não amando mais Odette, sem ser capaz nem de decifrar o signo imaterial da arte, descobrindo seu sentido, nem mesmo identificando esse signo imaterial com um significado amoroso, o signo se lhe tornará despovoado, infecundo, a ponto de fazer com que este busque explicações, traduções, meditações cada vez mais empobrecidas para interpretar a pequena frase em ocasiões futuras da *Recherche*, quando por exemplo a comprara ao “lado estático do luar, que é o lado essencial [...] É isso que está tão bem pintado nessa pequena frase, é o Bois de Boulogne em estado de catalepsia” (SMF, p. 432), ou ainda, com um acento demasiado esdrúxulo ao “velho Verdurin de casaca no Palmarium no Jardim de Aclimação” (SMF, p. 433).

Proust manifesta de modo inequívoco a regressão de Swann, cuja incapacidade de apreender a música em sua verdade, isto é, em seu movimento da memória para a essência - eternizada pelo tempo - ou mesmo através de associações a materiais inferiores, como o amor, lhe impõe uma condição miserável do ponto de vista do aprendizado e da revelação estética infável. Em vez disso, através da percepção da sonata, Swann gradativamente declina, optando por metáforas espaciais cada vez mais insípidas, as quais, longe de realçar

---

<sup>11</sup> Expressões empregadas, em maiúsculo, por Swann. (SMF, p. 433)



a profundidade da música e mirar sua essência individualizante, meramente enfatizam o grave equívoco que cometeu ao atribuir ao amor uma proeminência de identificação em relação à pequena frase. Tal equívoco não será repetido pelo narrador, conforme será evidenciado no próximo capítulo.

### 3. AS AUDIÇÕES DO NARRADOR

O segundo personagem a ser tomado como ponto focal das audições é o próprio narrador. A esse respeito, nos parece crucial estabelecer uma relação de contraste entre os artistas ficcionais que Proust concebeu, seja para representá-los como efígie simbólica de sua visão sobre aquela arte em particular (e nesse sentido, em comparação com o narrador, demonstrar como este aprende e avança na percepção estética e da busca pela verdade, pois as duas estão irremediavelmente ligadas), seja para compreender em que medida todos esses artistas ficcionais são superados, à exceção de *Vinteuil*. No entanto, nos parece instrutivo como o compositor *Vinteuil* não somente jamais é superado pelo narrador, como é compreendido por este por como o criador da grande obra prima ficcional na *Recherche*: o septeto - o que reforça o lugar de destaque que a música ocupa na obra proustiana. O protagonista da *Recherche* é alguém que possui semelhanças com as ideias kantianas, platônicas e em alguma medida bergsonianas, pois é alguém que quer chegar à “essência das coisas”, para além da mera aparência.

No início da narrativa *Bergotte* é o escritor predileto do narrador, que, ainda na idade primaveril, frustrado com sua própria incapacidade para as letras<sup>12</sup>, o admira, tomando-o como sua grande inspiração e sublinhando o poder imaginativo de sua literatura, que sobrepuja a realidade palpável<sup>13</sup>. Já ao final do livro, na matinê da princesa de *Guermantes*, momento fulcral e final para a descoberta da vocação, o narrador se refere ao escritor como alguém que “tinha conservado seus mesmos cortes de frase, suas interjeições, seus pontos de suspensão, seus epítetos, mas para não dizer nada” (TR, p. 796-797). Esse decaimento também aparece para *Elstir*, pintor ficcional que Proust utiliza para exemplificar sua visão sobre a própria pintura. A exemplo de *Bergotte*, o pintor também

---

<sup>12</sup> “*Oba, oba oba!* Mas ao mesmo tempo senti que era meu dever não me contentar com essas palavras opacas e tratar de ver mais claro meu encantamento.” (CS, p. 136, grifo nosso). Fernando Py utiliza “*Oba*” para traduzir “*Zut, zut, zut!*”, que no original francês aponta ao mesmo tempo para a alegria sentida pelo poder da impressão, mas também para a frustração dada pela incapacidade de transformar as impressões sensíveis que o narrador sente em um equivalente artístico, literário.

<sup>13</sup> Falando sobre sua frustração ao ver os *Champs-Élysées*, o narrador discorre sobre o poder que a narrativa de *Bergotte* possuía sobre sua imaginação, dando acento a seu gênio: “Se *Bergotte* os houvesse descrito num de seus livros, é claro que teria desejado conhecê-los, como a todas as coisas cujo duplo tinham começado a introduzir na minha imaginação. Ela as reaquecia, dava-lhes uma personalidade, fazia-as viverem, e eu queria encontrá-las na realidade” (CS, p. 324).

inaugura no narrador uma nova ideia de realidade, a criação de um mundo novo<sup>14</sup>, o que nos permite atestar a grande importância que Proust dá à pintura:

O ateliê de Elstir me surgiu como o laboratório de uma espécie de nova criação de mundo, onde [...] ele havia tirado, pintando-os sobre diversos retângulos de tela [...] aqui uma onda do mar batendo colérica contra a areia com sua espuma lilás, ali um jovem de terno de brim branco apoiado no convés de um barco. (SMF, p. 662).

Mas também o pintor decairá na visão do narrador: “É assim a beleza da vida, palavra de algum modo desprovida de sentido, ponto situado aquém da arte [...] era o lugar ao qual, por esmorecimento do gênio criador [...] Elstir devia ir um dia retrocedendo aos poucos” (SMF, p. 675-676). Isto é significativo, pois, à diferença tanto do escritor quanto do pintor, Vinteuil jamais irá decair na percepção estética do narrador, isto é, este jamais o supera - o que reforça nossa tese que atribui à música centralidade na *Recherche*. É ela que destila e opõe Swann e o narrador, para dar mais agudeza à evolução do segundo.

Assim como Swann, o narrador também não decifra o sentido da sonata na primeira vez que a escuta tocada por Odette - que neste ponto da narrativa já é esposa de Swann - em sua casa, pois para Proust a primeira vez é sempre a vez da inexperiência<sup>15</sup>, do estupor, da primeiridade que incute no ouvinte uma impressão que, ao longo do tempo, pela exigência de conhecimento que demanda, se atualizará, indicando o caminho do aprendizado. Mas isto só decorre, é importante salientar, devido ao caráter egrégio que Proust concede à Sonata, que devido à sua novidade, por ser uma música um pouco complicada, profunda e rara impede que o narrador a compreenda pela primeira vez (MACHADO, 2022, p. 107).

---

<sup>14</sup> A ideia de que um escritor, pintor ou músico, em suma, cada gênio artístico é criador de um novo mundo aparece com frequência na *Recherche*, como aponta Roberto Machado, analisando Proust: “para ele o grande artista, o artista genial, sempre realiza uma obra nova, original, que rompe com o passado [...] cada escritor original cria um mundo novo, ou renova um mundo.” (MACHADO, 2022, p. 106)

<sup>15</sup> Essa posição encontra paralelo em diversos momentos da *Recherche*, como por exemplo quando o narrador se decepciona ao ver a Berma (atriz fictícia inventada por Proust) interpretando a Fedra pela primeira vez “Ao baixar o pano, fiquei meio desapontado, porque o prazer que tanto desejara não foi maior, mas o tempo senti necessidade de prolongá-lo” (CS, p. 369), justaposta um momento ulterior onde veria novamente a atriz em ação, extraindo conclusões diferentes: “não subsistia mais um só resíduo de matéria inerte e refratária ao espírito” (CG, p. 42), explicitando que agora, a exemplo do que ocorre com Vinteuil e a sonata, foi capaz assimilar a obra através do executor (ou do compositor), enxergando uma espécie de simbiose encantatória, onde a execução se torna transparente, permitindo que obra-prima venha a lume, e seu conhecimento se concretize.

Já em um segundo momento, quando reproduz a sonata em sua própria casa, o narrador demonstra avanço em relação à posição de Swann, sobretudo na correspondência que faz da forma sonora ao amor. Isso decorre, pois, a música, em vez de remeter a Albertine, como remetia a Odette no caso de Swan, é assimilada em sua essência como signo imaterial, isto é, apartada, portanto, do significado amoroso, indicando o ingresso do protagonista na autêntica esfera da arte sonora como geratriz de um conhecimento profundo e raro. Como diz Machado (2022, p. 110), é ao deixar de pensar em Albertine que ele penetra no verdadeiro mundo da música. Diz o narrador:

Não, tomando a Sonata de um outro ponto de vista, encarando-a em si mesma como sendo a obra de um grande artista, eu era conduzido pelo fluxo sonoro em direção aos dias de Combray — não quero dizer de Montjouvain e do lado de Méséglise, mas dos passeios pelos lados de Guermantes — quando eu próprio desejara ser artista. Abandonando de fato tal ambição, renunciara eu a alguma coisa real? Poderia a vida consolar-me da arte, haveria na arte uma realidade mais profunda em que nossa personalidade verdadeira encontrasse uma expressão que não lhe conferem as ações da vida? Todo grande artista parece de fato de tal modo diverso dos outros, e tanto nos dá aquela sensação de individualidade que em vão buscamos na existência cotidiana! No momento em que eu pensava nisto, um compasso da Sonata me impressionou, compasso que aliás eu conhecia bem; mas às vezes a atenção ilumina diversamente coisas já conhecidas no entanto há muito, e nas quais assinalamos o que nunca tínhamos percebido nelas. (P, p. 124-125)

Novamente, observamos como a música ativa uma memória involuntária, remetendo o narrador a seus passeios pelo lado de Guermantes, onde viveu a experiência dos campanários, que infundiu-lhe a ideia de escrever um pequeno trecho, provindo-lhe a sensação de uma libertação quanto às limitações espaciais. Mas diferentemente de Swann, a impressão não o remete a um passado desgostoso e angustiante corporizado sob a efígie de Albertine, como o narrador faz questão de destacar: “não quero dizer de Montjouvain e do lado de Méséglise”, referenciando o episódio onde presencia, ainda jovem, a filha de Vinteuil em uma cena de homossexualidade. Será este o fantasma que o perseguirá por longo tempo incitando seu ciúme, responsável por aduzir todas as suas ações na perspectiva amorosa e fazê-lo entrar em verdadeiro estado de nevrálgia, a ponto de, ao final de *Sodoma e Gomorra* servir, o conhecimento dado pela revelação de Albertine como parte dessa

Gomorra geral<sup>16</sup> - expressão de uma realidade feminina contra a qual ele se vê inerme - como motivo que o fará pedir Albertine em casamento: “porque não mudarei mais e porque não poderia viver sem isso, é absolutamente necessário que eu me case com Albertine.” (SG, p. 881). Não, nesta segunda execução da sonata, o narrador deixa que a pequena frase o leve para o lado de Guermantes, identificando assim um signo imaterial sugerido pela pequena frase com um signo igualmente imaterial, isto é, a *música*, procedimento artístico, se identifica com a possibilidade da literatura, outro procedimento artístico. É assim que Proust começa a insinuar a música como eflúvio feérico que dá o modelo de realidade a ser retratada na literatura que o narrador persegue, enfatizando o caminho certo para descobrir sua vocação, embora ainda não, efetivamente, a tenha decifrado. Assim, nesse estágio de aprendizado, a memória involuntária do narrador com a música de Vinteuil não o projeta apenas no passado. Como aponta Machado (2022, p. 112), ela o faz pensar na essência da música e da arte em geral, fazendo-o descobrir que a arte, e só a arte, dá a sensação de individualidade que em vão procura-se na existência cotidiana: “a música, bem diferente da companhia de Albertine, me ajudava a descer em mim mesmo e aí descobrir o novo: a variedade que em vão procurava na vida cotidiana, no amor, na viagem” (P, p. 125).

Este ponto é relevante pois Proust está designando essa essência que a música possui como uma novidade interna, isto é, está identificando a essência imaterial da obra de arte com uma variedade interna que cada um possui dentro de si. É a partir dessa conceituação que Deleuze (2022, p. 45) denomina a essência da obra de arte como uma diferença última e absoluta, pois é ela que constitui o ser, que nos faz concebê-lo. Sendo assim, a essência se constitui como essa unidade de signo e do sentido, tal como é revelada na obra de arte. “Essências ou Ideias são o que revela cada signo da pequena frase de Vinteuil” (DELEUZE, 2022, p. 22). Mas ao caracterizar essa diferença, Proust salienta a pluralidade que ela encerra, a diversidade que se encontra no seio da própria obra, “pelo único meio que há de ser efetivamente diverso: reunir diversas individualidades” (MACHADO, 2022, p. 112). A relação entre música, profundidade e indivíduo também encontra eco em *A música e o inefável*, onde Jankélévitch, embora não admita uma profundidade insondável da própria música, antes, remete seu sentido para a profundidade do indivíduo:

---

<sup>16</sup> Nas palavras de Deleuze (2022, p. 16): “Interpretamos todos os signos da mulher amada, mas no final dessa dolorosa decifração nos deparamos com o signo de Gomorra como a expressão mais profunda de uma realidade feminina original”.

Não há profundidade insondável, mas há uma inesgotável, incansável, inexaurível possibilidade de emoção. Na resistência ao fastio, no permanente frescor das grandes obras, o milagre da eterna juventude se concretiza. A repetição, em música, não é com frequência uma verdadeira inovação? A profundidade da obra temporal é, em suma, outro nome para designar o pudor de uma alma que não revela, desde o primeiro instante, todos seus recursos, nem propaga de uma só vez todo o sentido de seu sentido. E já que a obra musical se faz escutar e executar ao longo do tempo, não deve nos surpreender que a riqueza de sua significação insignificante e de sua expressividade inexpressiva se manifeste não como algo que se estende no espaço, mas, sim, como algo que se desvela pouco a pouco para ouvidos atentos e pacientes. A profundidade musical remete à nossa profundidade! (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 121)

Mas o auge da experiência estética sentida pelo narrador ainda estaria por vir, irrompendo em sua majestade apoteótica durante a execução do septeto que ele escuta na casa da sra. Verdurin. Desta vez, o narrador reconhece a pequena-frase “sob novos enfeites” (P, p. 197), inserida em uma obra mais completa, mais profunda e mais unitária, que em função disso fornece um sentido mais preciso em relação a sua essência, infundindo um alegria de intensidade superabundante, ainda maior da que ele havia sentido com a sonata - que para o narrador não fora até então “mais que tímidos esboços, deliciosos, porém frágeis junto da obra-prima triunfal e completa” (P, p. 198), se comparada ao septeto. É assim que Proust nos narra este novo encontro:

Minha alegria por tê-la reencontrado era aumentada pela entonação tão carinhosamente conhecida que ela assumia para dirigir-se a mim, tão persuasiva, tão simples, não sem todavia deixar esplender aquela beleza deslumbrante que a animava. Aliás, a sua significação era desta vez apenas mostrar-me o caminho, o qual não era o da sonata, pois tratava-se de uma obra inédita de Vinteuil, onde ele se divertira, por uma alusão que, nesse ponto, era justificada por umas palavras do programa, que o ouvinte precisaria ter ao mesmo tempo diante dos olhos, em fazer surgir por um instante a pequena frase. Mal recordada desse modo, ela desapareceu e encontrei-me num mundo desconhecido [...] E um canto já cortava o ar, canto de sete notas, porém o mais desconhecido, o mais diverso de tudo o que eu já tivesse imaginado, a um tempo *inefável* e penetrante, não mais arrulho de pomba como na sonata, mas rasgando o

ar, tão vivo como a nuance escarlate em que estava imerso o princípio, algo feito um canto místico do galo, um apelo *inefável* mas superagudo da eterna manhã. A atmosfera fria, lavada de chuva, elétrica — de uma qualidade tão diversa, sujeita a pressões tão diferentes, num mundo tão afastado do outro, virginal e guarnecido de vegetais, da sonata — mudava a todo instante, apagando a promessa purpurina da Aurora. (P, p. 197, grifo nosso)

Malgrado estabeleça relações metafóricas para comparar a sonata ao septeto, definindo-os por seu “mundo virginal e guarnecido de vegetais” ou “a nuance escarlate em que estava imerso o princípio”, essas metáforas sinestésicas não são de modo algum uma indicação da intuição do narrador a respeito do tema no que tange à essência; antes, são associações possíveis que longe de resumir a experiência que ele sente ao ouvir o septeto, o remetem o tempo inteiro a caracterizações do gênero “a um tempo inefável e penetrante”, “um apelo inefável mas superagudo da eterna manhã”. A inefabilidade aparece como horizonte da essência musical, que apesar de ser inefável, “individualiza e determina as matérias em que se encarna, como os objetos que enfeixa nos anéis do estilo: como o avermelhado septeto e a branca sonata de Vinteuil” (DELEUZE, p. 51). Proust busca, portanto, salientar como a sonata, e agora de forma bem mais aguda, o septeto, infundem no narrador a perspectiva do gênio, do criador de uma pátria desconhecida da qual ele é senhor, mas que se abre ao ouvinte, como que convidando-o se não à apreciação estética inefável, à própria criação estética. Novamente, condenando a inteligência ou a razão como meio para adentrar nessa pátria, o narrador enfatiza o acento do gênio na obra artística, concebida como novidade interna que está fora das possibilidades da linguagem humana:

A impressão dada por essas frases de Vinteuil era diferente de qualquer outra, como se, a despeito das conclusões que parecem desprender-se da ciência, existisse o individual. E era justamente quando ele procurava poderosamente ser novo, que se conheciam, sob as aparentes diferenças, as similitudes profundas; e as semelhanças intencionais que havia no seio de uma obra, quando Vinteuil retomava uma mesma frase em diversas passagens, diversificava-a, divertia-se em mudar-lhe o ritmo, em fazê-la reaparecer sob sua forma primeira, tais semelhanças intencionais, fruto da inteligência, forçosamente superficiais, nunca chegavam a ser tão impressionantes como essas semelhanças dissimuladas e involuntárias, que estalavam sob cores diversas entre duas obras-primas distintas; pois

então Vinteuil, buscando poderosamente ser novo, interrogava a si mesmo com toda a pujança de seu esforço criador, atingindo sua própria essência em profundezas nas quais, seja qual for a pergunta que se lhe faça, é com o mesmo acento, o seu próprio, que ele responde. Um acento, esse acento de Vinteuil, separado dos acentos de outros compositores por uma diferença bem maior que a que percebemos entre a voz de duas pessoas, até mesmo entre o bramido e o grito de duas espécies animais; uma diferença verdadeira, a que havia entre o pensamento de um determinado músico e as eternas investigações de Vinteuil, a pergunta que ele se fazia sob tantas formas, sua especulação habitual, mas tão livre das maneiras analíticas do raciocínio como se se exercesse no mundo dos anjos, de modo que podemos medir-lhe a profundidade, porém não mais traduzi-las em linguagem humana. (P, p. 201)

Ao reconhecer o gênio de Vinteuil impresso sobre a sonata, culminando no septeto, Proust está sinalizando que o narrador aprende a ver a realidade com profundidade através da música. Está colocando em xeque a possibilidade da literatura - pelo menos como concebida até então: a literatura realista - como descrição da realidade em essência, pois a própria linguagem humana não é capaz de dar conta de descrevê-la. O que nos direciona a inferir que Proust critica “a mentira da literatura”, isto é, critica a literatura que traduz a realidade tal qual ela se apresenta, sua mera aparência. Ao enfatizar que a linguagem não é capaz de dar conta da realidade, o narrador critica o que permanece de superficial na mera descrição. O realismo nas artes seria, portanto, criticado duramente por Proust, pois ligado à mera aparência, não é capaz de dar conta da profundidade dos instantes, daquilo que emerge daquela que repousa nas profundezas insondáveis e permanece velada nas coisas sutis. Se a realidade é metafísica, é preciso encontrar meios metafísicos para descrevê-la. É preciso não apenas observar e descrever, mas desvelar a realidade que se oculta sob as pequenas coisas que pouco significam, se não se souber desentranhar o que encerram (MACHADO, 2022, p. 157). É preciso sair da aparência em direção à essência. Se a música tem papel imprescindível na literatura que o narrador busca realizar é porque o faz ver em essência, lhe permite capturar no tempo dois instantes, acessar sua profundidade.



#### 4. CONCLUSÃO

Deleuze (2022, p. 50) diz que a arte é o território indelével onde a matéria se espiritualiza para retratar a essência, qualidade de um mundo original onde o tratamento da matéria é o “estilo”. E em que consiste esse estilo? É justamente na metáfora. Mas uma metáfora que se liberte do instante, pois este não dá a essência das coisas. Portanto, é só com a descoberta da causa do prazer dado pela memória involuntária, fornecido pela audição do septeto, concebido como uma arte capaz de revelar a essência da realidade, que o narrador descobrirá que seu estilo deve atualizar o passado. O que interessa a Proust é decifrar a literatura como produção de verdade, e essa verdade, se é dada pela música, só se realiza nas letras através deste tipo de metáfora que privilegia o tempo, isto é, o escritor deve ser capaz de “tecer relações para unir em uma frase os dois termos diferentes, pois é da relação que provém a verdade, é pela relação que se cria uma nova verdade. A metáfora, concebida como relação recíproca, é uma tradução estilística da memória involuntária” (MACHADO, 2022, p. 189). Sendo a *Recherche* essa busca pela verdade estética em si, porque a verdade tem uma relação essencial com o tempo (DELEUZE, 2022, p. 21), “a metáfora expressa o extratemporal, a existência liberta da sucessão temporal porque retira os termos que relaciona da dispersão do tempo” (MACHADO, 2022, p. 190), como Proust explicita nesta passagem:

Podem-se alinhar indefinidamente numa descrição os objetos que figurariam no lugar descrito, mas a verdade só começará no momento em que o escritor tomar dois objetos diversos, estabelecer a relação entre eles, análoga no mundo da arte à relação única da lei de causa e efeito no mundo da ciência, e encerrá-las nos anéis necessários de um estilo harmonioso. Ou quando, assim como a vida, aproximar uma qualidade própria de duas sensações, extraindo a essência comum a elas ao reuni-las, a fim de libertá-las das contingências do tempo, numa metáfora. Sob este aspecto, não me pusera a própria natureza no caminho da arte, não era ela o próprio começo da arte, ela que, tantas vezes bem mais tarde, só me permitira conhecer a beleza de uma coisa em outra, o meio-dia em Combray no repicar de seus sinos, as manhãs de Doncières nos soluços do nosso calorífero a água? A relação pode ser pouco interessante, os objetos medíocres, o estilo ruim, mas sem isso nada se faz. (TR, p. 707)

Se a pintura captura um único instante no tempo, a música, por ser temporal, por se esticar e permitir associações no tempo, dá o modelo, à semelhança da memória involuntária, de identificação de dois instantes distintos que são unidos em um só. Essa união de momentos na música produz uma verdade ainda mais única e perfeita do que ambos os instantes separadamente. Dessa forma, a música tem a capacidade de expressar uma conexão mais profunda e duradoura com o tempo, tornando-se uma forma artística que transcende a mera representação de um momento estático - à diferença da pintura, por exemplo. E parece ser por esse motivo que Proust lhe dá eminência sobre as outras artes, por sua inefabilidade que, no entanto, comunica a essência das almas, pois afinal, durante a audição musical existe uma possibilidade inexplorada de genuína semântica além dos limites da linguagem discursiva (LANGER, 1971). Seria, assim, essa essência que infunde no narrador um prazer tão pleno que o faz rejeitar a vã mundanidade e as relações amorosas? Esta parece ser uma posição próxima do narrador - e de Proust -, para quem a música oferece uma harmoniosa simultaneidade de melodias que não poderia ser adequadamente alcançada por meio da expressão verbal. A música, portanto, aponta para uma característica propriamente subjetiva: descreve a profundidade interna composta de várias camadas, que às vezes se contrastam entre si: “um estado de alma ambivalente e para sempre indefinível” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 122) ou mesmo uma “compenetração dos estados de almas”<sup>17</sup>.

Se, “por uma irrupção maciça, a música se instala em nossa intimidade e parece elegê-la como domicílio” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 47), “a expressão estética confere a existência em si àquilo que exprime, instala-o na natureza [...] arranca os próprios signos de sua existência empírica e os arrebatava para um outro mundo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248). De que mundo estaríamos falando<sup>18</sup>? Instrutivamente, Proust diz que “todo artista parece o cidadão de uma pátria ignorada, esquecida dele próprio [...] essa pátria

---

<sup>17</sup> Cf. V. Jankélévitch, *Bergson*, p. 6.

<sup>18</sup> A esse respeito, vale destacar a posição de Jankélévitch sobre a localização da essência musical.: “A realidade musical está sempre alhures [...] Essa geografia pneumática na qual o álbi esfuma e embaralha sem cessar a identificação unívoca dos lugares torna liquefeita e fugidia toda localização: não dizíamos que a música, fenômeno temporal, recusa em regra qualquer tipo de espacialização? O país dos sonhos, a terra de ninguém, a pátria das coisas inexistentes, a Jerusalém mística do Réquiem, a Cidade para além do mundo físico e visível de Kitej também designam a duvidosa pátria de um encanto que não se situa nem aqui, nem ali, mas por toda e por nenhuma parte [...] Assim como a alma recusa ser localizada em qualquer região do cérebro e Deus, em qualquer região da Terra, também a Kitej celeste, a Kitej ausente e onipresente, próxima e distante – imagem da pura música em si mesma – não consta em nenhum mapa: a cidade de Utopia, como a *phílê patris* dos neoplatônicos e como o distante torrão natal do trovador, escapa de toda topografia” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 156)

perdida não é recordada por nenhum músico, mas cada um deles permanece inconscientemente afinado num certo unísono com ela” (P, p. 202). Por isso, só a arte “torna possível conhecer os elementos constitutivos da alma, o resíduo real, o inefável que diferencia qualitativamente o que cada um sentiu, a composição íntima desses mundos a que chamamos de indivíduos” (P, p. 202), e isto se dá porque “a essência não somente é individual, mas individualizante” (DELEUZE, 2022, p. 51).

Assim, valorizando e identificando na pequena frase a qualidade de um mundo particular, concebido e extraído pelo artista e que permite construção de uma concepção do mundo como realidade estética - que se encarna no tempo, ou na produção de verdade que dessa encarnação promana - o narrador está entendendo esse mundo individual como diferença, singularidade que lhe permite adentrar no mundo interior do gênio, o que o faz prescindir da linguagem tal como concebida até então para a expressão da sensação:

Eu era de fato como um anjo que, expulso das delícias do Paraíso, cai na mais insignificante realidade. E, assim como certas criaturas são as últimas testemunhas de uma forma de vida que a Natureza abandonou, eu me indagava se a música não seria o exemplo *único* do que poderia ter sido — caso não tivesse havido a invenção da *linguagem, a formação de palavras, análise das ideias a comunicação das almas*. É como uma possibilidade que não teve seguimentos; a humanidade enveredou por outros caminhos, o da linguagem falada e escrita. (P, p. 203, grifo nosso).

Ademais, como vimos, o narrador remete o prazer experimentado pela frase às impressões sentidas diante dos campanários de Martinville, o que além de o remeter para sua vocação, estabelece a exigência de um equivalente espiritual para a impressão. Sublinhando a posição de Vinteuil na linhagem daqueles que possuem insuperável genialidade artística, o narrador infere a relevância inquestionável de suas criações artísticas, que se evolava pelo “modo como ele ‘ouvia’ e projetava para fora de si o universo’, através de um mundo artístico único, que nenhum outro músico nos fizera ver pois a prova mais autêntica do gênio é a qualidade desconhecida de um mundo único” (MACHADO, 2022, p. 119).

Assim, emerge com evidência a notável assimetria entre o caminho que a música aponta ao narrador e aquele que reserva a Swann. Se Swann regressa, é por não lograr discernir, em justas proporções, a substância da música em sua correspondência, levando-

a a declinar e a se manifestar em formas inferiores, tal como o amor. Enquanto que o narrador, discernindo a música do amor, demonstra que a arte sonora desvela o caminho a ser trilhado, não somente transcendendo o passado e o presente, mas mirando sobretudo o porvir. Contudo, esse horizonte futuro identifica-se com a própria criação artística, pois nela repousa a revelação mais íntegra da essência, onde a música alcança a plenitude de seu ser. Desse modo, a revelação da essência “só pertence ao domínio da arte: se tiver de se realizar, é nele que se realizará: Daí porque a arte é a finalidade do mundo, o destino inconsciente do aprendiz.” (DELEUZE, 2022, p. 53).

Em Proust, vislumbra-se, portanto, a acepção da arte como hábil a aprisionar o tempo, esses efêmeros instantes, uma fresta por onde é possível entrever os insondáveis universos íntimos de cada ser, encontrando na música a quintessência desse pensamento mediante a sua inscrição temporal, que permite ao artista, no ato criativo, retratar a autêntica essência da realidade, e não apenas a sua mera aparência. Sobre o tema, o filósofo brasileiro Vicente Ferreira da Silva medita:

Em toda plasmação artística há um sentido demiúrgico e criador, uma vontade de transfiguração metafísica que vivifica a arte em suas raízes. A arte não é mimetismo, servil reprodução, mas em seu mais íntimo cerne é *metaformose*. O artista é uma fresta por onde o impulso criador continua a exercer seu milagroso poderio [...] Muito longe de mobilizar o supérfluo de nossas energias criadoras, a arte se nutre das forças mais sagradas de nossa alma e através dela traz ao mundo sua mensagem sobre-humana. (DA SILVA, 2009, p. 84, grifo nosso)

É possível concluir sim que a *Recherche* não esteja voltada para o passado e as descobertas da memória, mas para o futuro e os progressos do aprendizado como defende Deleuze (2022, p. 31). Mas é somente a música, precisamente por sua essência conservada na inefabilidade, que o narrador reconhece como revelação do tipo de conhecimento capaz de dar conta da essência da realidade e também do modelo de uma literatura capaz de revelar a essência, pois o septeto funciona para o narrador como um apelo à sua própria criação artística, um apelo que provém de sua alegria, uma alegria inefável, supraterrrestre que parece vir do paraíso (MACHADO, 2022, p. 36).

Assim, concluímos que a posição de Swann em relação à música exprime uma paisagem privilegiada, mas “obstaculizada” pelo espaço, pois ao não admitir um

significado essencial de ordem metafísica, admite incontáveis associações, tanto no passado quanto nas virtualidades de futuro - que para o narrador só se reconhecem na própria arte, ou seja, no aprendizado. Com mais razão, a música faz o narrador ver com profundidade, e essa profundidade lhe permite almejar uma literatura que vá além da aparência, que utilize o tempo como fertilização da escrita. Se para o narrador a profundidade da música se identifica - e permite - a possibilidade da literatura, isso não ocorre com Swann, que malgrado opere em função dessas virtualidades, jamais identifica um signo imaterial com outro igualmente imaterial, reconhecendo a essência imaterial da música por meio de signos materiais mais voláteis, como o amor, ao imaginar e antever os futuros possíveis desalinhados com a profundidade instalada na pequena frase de Vinteuil.

Proust, embora admita a existência da essência como a ipseidade do sujeito, não se ocupa de explicá-la, justamente por defini-la como inefável e, de fato, incomunicável pelo discurso. Fazendo isto, ele imputa à arte sonora posição proeminente por ser aquela que em sua quiddidade, transcende as fronteiras da matéria, emergindo como um horizonte que se eleva acima das limitações mundanas, o que confirma a presença na *Recherche* de uma reflexão apoiada em uma estética metafísica que, portanto, sobrepuja o plano meramente material. É a música, inefável e ao mesmo tempo infinita em sua possibilidade de comunicação, que serve em última instância, como modelo de realidade em que o narrador se apoiará para retratar o mundo em sua vindoura criação literária. A música, portanto, como chave da inscrição temporal que possibilite uma literatura igualmente temporal, distante da aparência, uma literatura nova e moderna, que descreva os homens não em sua localização espacial, mas através da metáfora, os faça “se assemelharem a criaturas monstruosas, como se ocupassem um lugar tão considerável, ao lado daquele tão restrito que lhes é reservado no espaço, um lugar, ao contrário, prolongado sem medida [...] no Tempo” (TR, p. 830).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. “A Imagem de Proust” In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENOIST-MÉCHIN, Jacques. *Retour à Marcel Proust*. Paris: Amiot, 1957.

BLANCHOT, Maurice. “A Experiência de Proust” In: BLANCHOT, Maurice. *O Livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

DA SILVA, Vicente Ferreira. *Dialética das consciências*. São Paulo: É Realizações, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução: Roberto Machado. São Paulo: Editora 34, 2022.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A Música e o inefável*. Tradução: Clóvis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Bergson*. Paris: Félix Alcan, 1931.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Quelque part dans l'inachevé*. Paris: Gallimard, 1978.

KRISTEVA, Julia. *Proust: Questions d'identité*. Oxford: University of Oxford Press, 1998.

LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. Tradução: Ana M. Goldberg Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MACHADO, Roberto. *Proust e as artes*. São Paulo: Todavia, 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1987.

PROUST, Marcel. *Correspondence de Marcel Proust*. Org. de Philip Kolb. Paris: Plon, 1970-93.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido, Volumes I, II, III*. Tradução: Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução: Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.