

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

**A PALAVRA EM RESSONÂNCIA:  
PERCEPÇÃO MUSICAL EM *A PRISIONEIRA***

**ANDRÉ MARTIN DA SILVA**

**RIO DE JANEIRO**

**2026**

**A PALAVRA EM RESSONÂNCIA:  
PERCEPÇÃO MUSICAL EM *A PRISIONEIRA***

André Martin da Silva

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Ciência da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes

Rio de Janeiro

2026

A PALAVRA EM RESSONÂNCIA:  
PERCEPÇÃO MUSICAL EM *A PRISIONEIRA*

André Martin da Silva

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Examinada por:

---

Presidente, Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes – UFRJ

---

Profa. Dra. Flávia Trocoli Xavier da Silva – UFRJ

---

Profa. Dra. Maria Lucia Guimarães de Faria – UFRJ

---

Prof. Dr. Eduardo Guerreiro Losso – UFRJ, Suplente

---

Prof. Dr. Rodrigo Silva Ielpo – UFRN, Suplente

## CATALOGAÇÃO

### CIP - Catalogação na Publicação

M334p      Martin da Silva, André  
A palavra em ressonância: Percepção musical em A  
Prisioneira / André Martin da Silva. -- Rio de  
Janeiro, 2026.  
131 f.

Orientador: Marcelo Jacques de Moraes.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós  
Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2026.

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

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos  
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

## RESUMO

### A PALAVRA EM RESSONÂNCIA: PERCEPÇÃO MUSICAL EM *A PRISIONEIRA*

André Martin da Silva

Resumo da dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura.

A presente dissertação pretende examinar como se dá a percepção musical em *A prisioneira* (*La Prisonnière*), demonstrando primeiramente como, mesmo antes das audições das obras de Vinteuil, o narrador proustiano já se encontra “à escuta”. Em seguida, procura-se evidenciar de que maneira esse modo particular de atenção sugere uma espécie de sinfonia do Ser, porquanto a audição, matizada em relação aos demais sentidos, é a eleita para metaforizações que implicam na exploração da subjetividade e de percepções mais sutis. Além disso, a pesquisa busca mostrar como esse aprendizado musical, ao articular memória, percepção e imaginação, antecipa a descoberta da vocação do Narrador, enfatizando a singular capacidade da música em desvelar o inefável, proporcionando ao Narrador ver com profundidade, o que o informa da realidade que será expressa em sua literatura. Num plano mais geral, a dissertação ainda se propõe a demonstrar como a estrutura narrativa da *Recherche* guarda com a estrutura fenomenológica da música uma profunda relação de homologia, o que permite que o sentido das frases proustianas se desvele enquanto eco de um sentido, ou seja, por sua ressonância. Tal efeito é reforçado pelo caráter polifônico das vozes narrativas, que em uma estrutura superponível, se inscrevem a partir de uma verdadeira fusão de tempos, sempre informada pela música enquanto presença. A investigação ressalta, assim, a singular capacidade da música de tornar perceptível o inexprimível, constituindo-se como elemento central da experiência literária e estética em Proust.

Palavras-chave: Em busca do tempo perdido; Proust; música; tempo; ressonância.

## ABSTRACT

### THE WORD IN RESONANCE: MUSICAL PERCEPTION IN *THE CAPTIVE*

André Martin da Silva

*Abstract* da dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura.

The present dissertation aims to examine how musical perception operates in *The Captive* (*La Prisonnière*), demonstrating, first, how even before listening to Vinteuil's compositions, the proustian narrator is already in a state of "listening". It then seeks to show how this particular mode of attention suggests a kind of symphony of Being, insofar as listening, nuanced in relation to the other senses, is designated for metaphorizations that engage with the exploration of subjectivity and refined perceptions. Furthermore, the study aims to demonstrate how this musical apprenticeship, by articulating memory, perception, and imagination, anticipates the discovery of the Narrator's vocation, emphasizing the singular capacity of music to unveil the ineffable, enabling the Narrator to see in depth, thereby revealing to him the reality that will ultimately unfold in his literary creation. From a broader perspective, the dissertation also seeks to demonstrate how the narrative structure of the *Recherche* maintains a profound homological relationship with the phenomenological structure of music, allowing the meaning of proustian sentences to unfold as an echo of a sense, that is, through their resonance. This effect is reinforced by the polyphonic aspect of the narrative voices, which, in an overlapping structure, are inscribed through a true fusion of time, always under the register of music as presence. The study thus highlights the singular capacity of music to make the inexpressible perceptible, establishing it as a central element of the literary and aesthetic experience in Proust.

Keywords: In search of lost time; Proust; music; time; resonance.

## **APOIO**

Esta dissertação foi realizada com o apoio da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer é um desses atos discretos e carregados de liberdade cuja própria simplicidade disfarça sua natureza. É autoevidente que tal liberdade possui dois gumes: quem agradece expõe-se, queiramos ou não, à pequena vertigem de saber que a palavra, antes de alcançar o outro, atravessa esse território movediço do próprio “Eu”, sobre o qual seria escusado me debruçar sobre. Não é sem razão séria, me parece, que muitos agradecimentos soem, às vezes, tanto um gesto de humildade quanto sombra de vaidade. Isso pode, entretanto, defender-se; pois se é preferível que o reconhecimento nasça da pureza do gesto, é igualmente humano que ele carregue, aqui e ali, a cintilação de quem deseja ser ouvido.

Ao que a necessidade obriga, a vontade não impele – aliás, frequentemente agradecemos não porque desejamos, mas porque a ocasião nos enseja a algo que não poderíamos ter percebido ou concretizado de uma maneira outra. Na verdadeira amizade damos ao amigo mais do que tiramos, disse Montaigne; talvez por isso o agradecimento soe, nesses casos, como uma espécie de retorno a nós mesmos, um modo de ordenar o mundo interior para que a dádiva recebida encontre forma. Olhemos para dentro ou para fora de nós mesmos, segundo a ordem do deus de Delfos: veremos sempre que o ato de agradecer diz tanto do presente em que escrevemos quanto de uma lenta arquitetura de memórias, hesitações e pequenas irradiações cambiantes.

Se volto o olhar para mim, percebo que só poderia começar agradecendo, claro, à própria música. Volto à primeira infância, no banco traseiro do carro de meus pais, ouvindo 14 Bis, Beto Guedes, Dire Straits e tantos outros, nas estradas que me levavam do Rio de Janeiro ao interior profundo do estado do Espírito Santo onde passava minhas férias. Já ali a música se achava bela; tudo parecia belo, e eu não era capaz de encontrar no mundo a tradução mais adequada para aquele sentimento profundo, que ia além do que fazemos ou pensamos. Pois é nesse sentimento que preferia morar, e, nesse espaço, cada canção oferecia um abrigo que não se podia nomear, como o mais delicado dos sorrisos velado pela memória e tingido pelos sonhos. Era ali, nesse instante que se oferece sem se revelar, que me sobrevinha a vontade de criar. Era como se a música, de forma igualmente resoluta e silenciosa, estivesse em mim forjando um desses labirintos invisíveis, pelos quais não nos é permitido percorrer, senão que imaginá-los – e, portanto, *vivê-los* – insinuando que o finito pode, por raros instantes, tocar o infinito.

Se hoje volto a essas memórias é porque nelas reconheço a primeira *abertura do tempo* sobre mim, essa espécie de sulco jubiloso em que o instante deixa entrever a miscelânea



columbina que o anima. Se o leitor encontrar, nesta dissertação, algum valor, espero que seja o de “ver” as cores invisíveis que a música sempre infundiu em mim, assim como infundiu em Proust e em tantos outros. Lampejo onde se torna manifesto o milagre do fulgor de um olhar furta-cor, testemunho de uma eternidade que jamais se fez avara.

Isto posto, agradeço fundamentalmente a meus pais, Ana Costa e Sandoval Gomes, por seu amor e zelo inigualáveis; eles que tornaram possível não somente essa dissertação, mas todo meu trajeto acadêmico pois apostaram na decisão romântica de alguém que largava o curso de Ciências Econômicas para cursar Letras.

Agradeço a meu orientador, Prof. Dr. Marcelo Jacques por dar-me a liberdade de falar sobre um assunto tão arriscadamente difícil e, em certa medida, complicado; por sua leitura sempre atenta. Sem sua gentileza e a instrução criteriosa que dispensou a este trabalho, essa dissertação não seria possível. Agradeço à Profa. Dra. Flávia Trocoli, por quem seria absolutamente impossível expressar em palavras a enorme admiração que lhe devoto; não é de forma algum exagero afirmar que nunca saí de suas aulas o mesmo, senão que fervilhando de pensamentos incandescentes. Agradeço ao Prof. Dr. Eduardo Losso, que me revelou a possibilidade de percorrer um caminho heterodoxo ao falar sobre a música, de Adorno aos Beatles, atravessando a mística, e que tornou esse percurso uma experiência singular e inesquecível. Agradeço à Profa. Dra. Maria Lúcia Guimarães, que, durante a graduação, me permitiu abordar a literatura conjugada com a filosofia, de Bergson a Guimarães Rosa; se isso poderia parecer impossível, ela me fez crer no contrário.

Aos amigos que fiz na Academia, agradeço em especial a Sérgio Alexandre Novo, que, em verdade, é um dos grandes responsáveis por eu estar aqui. Em nenhum momento deixou de ser generoso ou atento; sua escuta precisa e as conversas profundas conquanto lúdicas, embaladas por tardes e saídas inesquecíveis grávidas de sentimentos ébrios, encerravam a essência da amizade, no sentido mais sincero dessa palavra. Agradeço a Francisco Renato de Souza, que não tinha qualquer motivo para compartilhar sua sensibilidade ou auxiliar na composição deste trabalho. Ainda assim o fez, iluminando sobremodo o texto proustiano e minha própria escrita; tomando de empréstimo suas lentes, vi com clareza o que se achava ainda turvo. Agradeço ainda a Maria Júlia Klippel pelas conversas sobre música e tudo o mais, cuja genuína autenticidade se revela em cada gesto e cada palavra.

Agradeço à CAPES, cujo incentivo foi de suma importância para a conclusão desse trabalho.

Agradeço aos amigos que fiz durante a vida, um percurso que teve seu início lá em 2015, quando escrevíamos sobre música para olhos e ouvidos desconhecidos. Começo por Hammer Barazetti, que posso dizer ser muito mais do que um amigo, um irmão. Ele me ensinou tanto que seria preciso um ensaio de cem páginas (o que pretendo um dia fazer) para demonstrar não só tudo o que aprendi sobre música a seu lado, mas também meu amor por esse amigo tão especial. Juntos, co-encarnamos dessa convicção cósmica da natureza da música; através dela era possível “voar de estrela em estrela”. Agradeço a Erick Moro, que em sua opulência imaginativa constantemente retroalimenta a constelação sonora da qual partilhamos juntos, porquanto nunca houve, na História das Amizades – perdoe-me a hipérbole, mas me reservo o direito de fazê-la já que o agradecimento é meu – uma confluência tão grande de gostos musicais. Muitos copos compartilhados, ouvindo de Beach Boys a Sonic Youth, de MF Doom a Ween. Desta vida não se guarda muita coisa, senão sentimentos evocados por lembranças como estas. Agradeço a Matheus Kerniski, que não vejo há muito tempo, mas segue vivo em meu coração e partilha do mesmo sentimento em relação à música. Agradeço também a Maurício Jackson, Júlio Barbaroto, Philippe Meyohas e Philippe Emmanuel pela capacidade sem igual de viverem nessa espécie de comunidade vibrante, da qual sou um privilegiado por fazer parte.

Agradeço a Bach, Wagner, Debussy, Satie, Stravinski, John Coltrane, Antônio Carlos Jobim, Brian Wilson, Beatles, Stevie Wonder, King Crimson, Steely Dan, Todd Rundgren, Spinetta, Prefab Sprout, My Bloody Valentine, Outkast, Stereolab, Animal Collective, Avalanches... a lista é virtualmente interminável. É absolutamente impossível enumerar todos os artistas que me inspiraram e que transfiguraram o mundo através de sua música.

Fundamentalmente, é claro, preciso agradecer a Proust, a Deleuze, a Julia Kristeva e a Jean-Luc Nancy, que, como verão, foram meus companheiros imagéticos durante essa jornada.

Ainda e enfim, não poderia encerrar esse já longo agradecimento, sem externar minha gratidão a essa nuvem metafísica que paira sobre nós e para a qual, em virtude da própria volubilidade de nossa condição, estamos sempre obliviosos.

Agora que o leitor já se cansou de tanta gratidão a tanta gente que ele, por razões óbvias, desconhece, finalmente podemos dedicar toda nossa atenção à *Recherche*.

*Falar de beleza não sensível pareceria um abuso de linguagem para aqueles que exigem alguma precisão e razão em sua mente. A beleza é sempre um milagre. Mas há um milagre de segundo grau quando uma alma recebe uma impressão de beleza não sensível, se não age como uma abstração, mas como uma impressão real e direta, como aquela causada por uma canção no momento em que a ouvimos.*

Simone Weil

*A arte tem necessidade de instruir-se sobre reflexos, a música tem necessidade de instruir-se sobre ecos.*

Gaston Bachelard

*Que a imaginação passe além: só damos à luz átomos, em relação à realidade das coisas. Esta é uma esfera infinita cujo centro está em toda parte, e a circunferência em lugar nenhum. Que a nossa imaginação se perca nesse pensamento.*

Blaise Pascal

*Aqueles em cuja mente este grande ritmo, este mecanismo poético interior, se tornou endêmico, escrevem involuntariamente, de forma encantadora e bela [...] os mais elevados pensamentos associados e reunidos em uma ordem rica e significativa por essas oscilações singulares [...] cuja inspiração vinha da música maravilhosa que é o padrão misterioso, o formador e consolador do mundo. Aqui adquirimos uma percepção profunda e esclarecedora sobre a natureza acústica da alma.*

Novalis

## ABREVIATURAS DAS OBRAS DE PROUST UTILIZADAS NAS CITAÇÕES

Com o intuito de tornar a leitura mais fluida e acessível, optei por adotar abreviaturas para as obras e correspondências de Proust. Ao longo da dissertação, essas abreviaturas serão usadas consistentemente, permitindo ao leitor acompanhar os argumentos sem interrupções. Essa escolha visa não apenas facilitar a leitura, mas também manter a clareza e a precisão na referência aos textos do autor. Todas as citações da tradução de Fernando Py foram cotejadas com o original com profunda acuidade, tendo como referência a edição publicada pela Gallimard em 1987.

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

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

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

**CG** *O caminho de Guermantes* – Em busca do tempo perdido, v. II. 2016.

**SG** *Sodoma e Gomorra* – Em busca do tempo perdido, v. II. 2016.

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

**F** *A fugitiva* – Em busca do tempo perdido, v. III. 2016.

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

**CSB** *Contre Sainte-Beuve* – Paris: Gallimard, 1971.

**JS** *Jean Santeuil* – Paris: Gallimard, 1971.

**Corr.** *Correspondance de Marcel Proust* – Org. de Philip Kolb. Paris: Plon, 1970.

## Sumário

|                                                      |     |
|------------------------------------------------------|-----|
| Introdução .....                                     | 14  |
| 1 A centralidade da música na <i>Recherche</i> ..... | 24  |
| 2 O narrador à escuta.....                           | 30  |
| 3 Metamorfose da sonoridade .....                    | 43  |
| 4 A Sonata e a duração .....                         | 52  |
| 5 De Vinteuil a Wagner .....                         | 72  |
| 6 O Septeto e os mundos revelados.....               | 84  |
| 7 Transmissão do inefável.....                       | 99  |
| 8 O tempo da música e o tempo da literatura .....    | 113 |
| Referências bibliográficas.....                      | 126 |

## Introdução

*Quando a música soa, tudo o que fui, sou  
Antes que a este refúgio de pó pensativo eu chegasse;  
Das florestas do Tempo rompem em canção distante  
As horas de asas céleres, enquanto meu passo se distende.*<sup>1</sup>

Walter de la Mare

Não é difícil reconhecer a grande importância que a música assume como um dos pilares centrais sobre os quais se erige a obra de Marcel Proust. Logo que se considera a extensão de *À la Recherche du temps perdu*,<sup>2</sup> salta aos olhos a frequência com que a música aparece vinculada aos momentos cruciais para o aprendizado do narrador. A isso soma-se que, em correspondência ao historiador e ensaísta Jacques Benoist-Méchin, o próprio Proust tenha nos informado de seu interesse por essa arte: “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” (Benoist-Méchin, 1957, p. 192, trad. nossa). Além de afirmar o papel do inefável em sua vida, Proust não se furta a indicar que a experiência musical está intimamente ligada com aquilo que não se pode nomear, chave fundamental sob a qual podemos ler a *Recherche*, sobre cuja estrutura o jovem Beckett, em seu célebre ensaio intitulado *Proust*, já havia afirmado: “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, 2024, p. 87-88). Cabe examinar precisamente quais traços da narrativa proustiana concorrem para a inspirar um enunciado dessa grandeza. Isto é, de que maneira a música começa a *correr paralelamente ao texto*.

Imponho-me, nessa conjuntura, a examinar a intercorrência por meio da qual se produz tal efeito, buscando compreender por quais razões a música foi a eleita para tal função, tanto quanto reconhecer que, se ela atravessa como um fio condutor as mais de três mil páginas do romance, é porque a experiência literária proustiana, moderna à sua maneira, encontrou na

---

<sup>1</sup> *Music*. Trad. nossa. Cf. *The Sunken Garden and Other Poems*. Ulan Press: 2012, p. 37.

<sup>2</sup> De agora em diante utilizarei o termo “*Recherche*” de *À la recherche du temps perdu* para abreviar *Em busca do tempo do perdido*. Utilizo a tradução de Fernando Py da *Recherche* por entender que ela se distingue pelo rigor filológico, evitando regionalismos e marcas idiossincráticas que poderiam datar ou localizar excessivamente o texto.

música não apenas o modelo ideal para expressar o inexprimível, mas uma forma que se experimenta a partir da escrita enquanto ressonância de um sentido que sobreleva os limites do nomeável e que, no plano narrativo, se orienta para aquilo que Proust antecipa como a problemática constitutiva do Ser. Esse ponto põe em tela de juízo uma categoria fundamental cuja reabertura filosófica se consolidaria apenas no final da década de 1920, com Edmund Husserl e Martin Heidegger,<sup>3</sup> muito embora Proust, em certo sentido, a anteveja, ao estabelecer uma convergência estrutural entre a abertura do Ser e a experiência musical, na qual a temporalidade assume uma função organizadora da narrativa em muitos e importantes sentidos. Não busco, claro, interpretar a *Recherche* sob a luz de uma reflexão anacrônica, mas de iluminar alguns aspectos sobre a questão supracitada, que já se achavam latentes no texto proustiano, como aponta Julia Kristeva (1994) em *Le temps sensible*. Nesse contexto, a reflexão de Gabriel Marcel – situado no que poderíamos chamar de fenomenologia tardia – contribui para elucidar as determinações do Ser e suas afinidades com a expressão musical:

Não sou um espectador em busca de um mundo de estruturas suscetíveis de serem vistas clara e distintamente, [...] escuto as vozes e os apelos que compõem essa sinfonia do Ser – que é, para mim, em última análise, uma unidade suprarracional além das imagens, das palavras e dos conceitos (Marcel, 2005, p. 14, trad. nossa).

Com isto se pretende dizer que esta dissertação busca elucidar de que maneira, do ponto de vista narrativo, a música se configura como uma verdadeira sinfonia do Ser, permitindo a depuração de uma semiologia musical que se manifesta tanto nas audições efetivas quanto nas expressões metafóricas associadas a um regime de expressão musical que permeiam o texto proustiano. A dimensão suprarracional implicada nessa formulação decorre do fato de que a música, em sua recorrência estrutural, vincula-se sempre a uma região de abertura do Ser, isto é, a um limiar no qual o ouvido assume papel fundamental, ocupando posição de destaque na apreensão que o narrador realiza da experiência. Nesse horizonte, observa-se um primado da percepção sonora em relação aos demais sentidos, relegando-os, em alguma medida, a um segundo plano e orientando a própria economia da descrição narrativa.

---

<sup>3</sup> Já no primeiro capítulo de *Ser e tempo*, Heidegger sinaliza para a necessidade de uma retomada explícita da questão do ser: “No solo da arrancada grega para interpretar o ser, formou-se um dogma que não apenas declara supérflua a questão sobre o sentido de ser, como lhe sanciona a falta. Pois se diz: ‘ser’ é o conceito mais universal e mais vazio. Como tal, resiste a toda tentativa de definição. [...] Todo mundo o emprega constantemente e também compreende o que ele, cada vez, pretende designar” (Heidegger, 2015, p. 37). É importante ressaltar que o termo “Ser” será aqui amplamente nuançado em sua compreensão, expandindo o conceito inicial rígido empregado por Heidegger. Assim, proponho confinar minha atenção às passagens em que tal questão se apresenta, sempre com bastante cuidado, seguindo o procedimento prodigalizado por Kristeva.

Seríamos, nesse ponto, obrigados a reconhecer que os signos e a própria frase proustiana não se reduzem apenas a veicular sentido, mas se instituem como processo de revelação cuja inteligibilidade alarga e por vezes excede os limites estritos da significação – de um modo bastante específico e temporal, como se verá. À luz dessa formulação, é possível inferir que o “destino da música não se dá certamente sem uma relação muito íntima e muito complexa com o próprio sentido: tanto a sonoridade regulada, ritmada, pode ter, ao menos para nós ocidentais, o valor de um limiar entre a sensibilidade e a significação” (Nancy, 1993, p. 133-134, trad. nossa).

Em *À escuta*, Jean-Luc Nancy (2013), herdeiro da mesma tradição,<sup>4</sup> pensa as relações que emergem entre o sujeito e o mundo – ou, mais precisamente, o que está em jogo quando o sujeito, entregue à escuta, é eivado pela experiência sonora no instante da audição. Nancy nos convoca a investigar as articulações entre som e sentido:

[...] sem se encontrar liberado, desde o princípio, da tênue indecisão cortante que zune, que bate ou que grita entre “escuta” e “entendimento” [*entente*], entre duas audições, entre duas intensidades do mesmo (do mesmo sentido, mas em qual sentido precisamente? – é ainda uma outra questão), entre uma tensão e uma adequação, ou, ainda, caso se queira, entre um sentido (que escutamos) e uma verdade (que entendemos [*qu'on entend*]), ainda que um não possa, no limite, dispensar o outro (Nancy, 2013, p. 160).

A partir dessa oscilação descrita por Nancy entre escuta e entendimento, entre tensões que jamais se estabilizam em um sentido unívoco, torna-se possível compreender que a frase proustiana se configura como uma espécie de campo de ressonância, cuja própria tessitura é informada sobremaneira pela experiência musical. Com isto, propomos a hipótese de que tal ressonância não opera *apenas* como adorno do estilo, mas como um princípio estrutural capaz de alojar simultaneamente múltiplas temporalidades no interior do ato da escrita, instaurando um ritmo interno que ultrapassa, em densidade e extensão, aquilo que a teoria clássica teria nomeado como inefável. É, portanto, uma demonstração de que a frase, em sua contínua expansão, transborda as fronteiras do dizível e engendra uma zona de abertura em que a expressão literária alcança uma plenitude rarefeita, quase uma irradiação sensível da própria temporalidade, de modo que a música deixa de ser um mero tema para se constituir como o maior princípio genético da narrativa.

---

<sup>4</sup> Conquanto herdeiro da tradição fenomenológica, Nancy em muitos sentidos desloca e aprofunda os conceitos estabelecidos por Heidegger, como se verá mais à frente.



As aparições musicais ao longo da *Recherche* são muitas, e também muitos são os personagens que transitam pela arte sonora de uma maneira ou de outra, muitas vezes consumidos pelo anelo amoroso, como Swann e Odette ou o narrador e Albertine. A pequena frase do músico Vinteuil aparece, é descrita, pelo menos nove vezes ao longo do livro. Ela aparece cinco vezes ouvida por Swann, uma simultaneamente pelo narrador e por Swann, e mais três vezes pelo narrador. Essas últimas três passagens ocorrem em *A prisioneira*, e é a elas que pretendo me deter.

É, no entanto, imprescindível sinalizar que ela se nos apresenta pela primeira vez pelos ouvidos de Swann, que ao ouvir a Sonata<sup>5</sup> 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, inefáveis – 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).

O narrador da *Recherche* é alguém que, ao vislumbrar a realidade inefável conferida pela música, busca lavrar em sua literatura uma construção que utilize a arte sonora como paradigma de sua criação estética. 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, 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 (Schopenhauer, 2005, p. 338-339).

Ao longo do romance, observamos as fraturas no próprio curso do tempo, das quais o narrador lhes extrai a matéria-prima para estender pontos de fuga – aberturas por onde se imiscui a impressão, resguardada pelos sentidos, oculta sob o hábito e dissimulada pela inteligência apressada e ressequida que se esforça em reduzi-la à sucessão. O aprendizado

---

<sup>5</sup> Irei, durante toda a dissertação, grafar a Sonata, bem como o Septeto, em maiúsculo, para me referir às obras de Vinteuil. Quando os termos aparecerem em minúsculo, estarei me referindo à forma musical respectiva, de forma genérica.

<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”. Cf. Jankélévitch, Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, 1978, p. 96.

levará ao conhecimento de que a inteligência deve vir sempre *depois* da impressão,<sup>7</sup> privilegiando o caráter interior da apreensão: “como toda impressão é dupla, em parte envolta pelo objeto, prolongada em nós mesmos por uma outra metade que só nós poderíamos conhecer, fazemos questão de negligenciá-la, ou seja, justo aquela a que nos deveríamos ligar” (TR, p. 708-709).

O narrador proustiano busca atingir a coisa em si, o que ele concebe como verdade, mas essa verdade está sempre relacionada com o aprendizado que ele terá em contato com as demais artes. O que Proust busca é estabelecer a comunicação entre os instantes no tempo<sup>8</sup> para aí então derramá-los no texto e, à semelhança do mecanismo da memória involuntária, recuperar o que deles era essencial, através da relação – eixo axial do romance.

Há, decerto, uma diferença importante a ressaltar: a memória voluntária é uma lembrança consciente controlada pela inteligência, um esforço deliberado para recordar experiências vividas. Ela é uniforme, influenciada pelo hábito, que, segundo Proust, enfraquece as lembranças e não consegue capturar as nuances essenciais. Em contraste, a memória involuntária é uma memória emocional, ligada aos sentimentos, inconsciente e capaz de interromper os ditames do hábito. Ela se manifesta de forma súbita e inesperada, trazendo o passado de volta de maneira imediata, prazerosa e completa, com raras exceções (como no episódio das botinas, onde a memória involuntária traz consigo experiência do luto da avó do protagonista).<sup>9</sup>

Em *Tiempo, distancia y forma em el arte de Proust*, Ortega y Gasset (1963) lembra que os escritores que precederam Proust costumavam usar a memória como material para restaurar o passado. Como os dados nela armazenados são insuficientes e preservam apenas um extrato aleatório da realidade pretérita, o romancista tradicional completa as lacunas com observações do presente, hipóteses condicionais e reflexões variadas, acrescentando ao material autêntico elementos que, no fundo, são falsos. O filósofo espanhol salienta que a intenção de

---

<sup>7</sup> “A impressão é para o escritor o que a experimentação é para o sábio, com a diferença de que, no sábio, o trabalho da inteligência é anterior, e no escritor vem depois” (TR, p. 700).

<sup>8</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).

<sup>9</sup> “E assim, num desejo louco de me precipitar em seus braços, era apenas naquele instante (mais de um ano após o seu enterro, devido a esse anacronismo que muitas vezes impede o calendário dos fatos de coincidir com o dos sentimentos) que eu acabava de saber que ela estava morta. Muitas vezes falara eu nela desde esse momento, e até pensara nela, mas sob as minhas palavras e pensamentos de rapaz ingrato, egoísta e cruel, nunca houvera nada que se assemelhasse à minha avó, pois que, na minha leviandade, no meu amor pelo prazer, no meu hábito de vê-la enferma, eu continha em mim apenas em estado virtual a lembrança do que ela havia sido” (SG, p. 592).

Proust é, porém, diametralmente oposta: ele não deseja, valendo-se de suas memórias, reconstruir antigas realidades; antes, recorrendo a todos os recursos possíveis, como a exploração do presente, a auto-observação e a teorização psicológica, procura alcançar uma restauração estritamente literária do *próprio ato de lembrar*. Não as coisas lembradas, mas *a própria lembrança das coisas constitui o centro de sua arte*, de modo que, pela primeira vez, a memória deixa de ser matéria que remete a outra coisa e se converte na *própria escrita*. Por isso, o Narrador não adiciona às partes da realidade que lhe faltam; preserva-as tal como lhe surgem, “objetivamente incompletas, talvez mutiladas, agitando ao longe, em sua espectral distância, os pobres tocos que lhes restaram” (1963, p. 703). Preservadas, diremos, em sua verdade – fruto de uma epigênese narrativa na qual a singularidade da impressão se engendra e se articula com a faculdade da imaginação:

Proust só quer escrever para responder à inspiração, que lhe é dada na alegria provocada pelos fenômenos de reminiscência. Essa alegria que o inspira é também, segundo ele, sinal da importância desses fenômenos, de seu valor essencial, sinal de que neles a imaginação se anuncia e capta a essência de nossa vida. A alegria que lhe dá o poder de escrita não o autoriza, portanto, a escrever qualquer coisa, mas somente a comunicar esses instantes de alegria e a verdade que “palpita” por detrás deles (Blanchot, 2018, p. 27).

Tais apontamentos nos levam a concluir que as “verdades” das coisas mesmas nunca são gratuitas, senão que se conformam como índices do caráter abrupto de sua natureza. Elas se apresentam justamente através da “violência sobre o pensamento”, verdades que se pespegam à mente, deixando rastros sutis, porém persistentes em cada ato de percepção:

Um dos temas em que Proust mais insiste é este: a verdade nunca é o produto de uma boa vontade prévia, mas o resultado de uma violência sobre o pensamento. As significações explícitas e convencionais nunca são profundas; só é profundo o sentido, tal como é envolvido, implicado num signo exterior [...] pois é o signo que é objeto de um encontro e é ele que exerce sobre nós a violência (Deleuze, 2022, p. 22).

A verdade, para Proust, jamais se entrega à superfície dos instantes: ela exige profundidade, duração, um movimento interior capaz de ultrapassar o efêmero. É, portanto, muito natural que ele seja submetido a uma crise anafilática quando confrontado com os ideais de uma arte – a realista – que pretendia descrever a realidade em sua aparência, expressando apenas “cores sem verdade”.<sup>10</sup> Precisamente nesse ponto, a música ganha especial e

---

<sup>10</sup> “[...] mas que um odor, um sabor redescoberto, em circunstâncias totalmente diferentes, revele em nós, apesar de nós, o passado, sentimos o quanto esse passado era diferente do que acreditávamos lembrar e do que nossa memória pintava, como os maus pintores, *cores sem verdade*” (CSB, p. 558, trad. nossa, grifo nosso).

fundamental relevância, já que é a arte temporal por excelência, como procurarei evidenciar ao longo deste estudo. Como enfatiza Nancy (2013, p. 168): “o som que penetra pela orelha propaga através de todo o corpo alguma coisa de seus efeitos, o que não seria possível dizer, de maneira equivalente, a propósito do sinal visual”. As descrições das audições musicais remetem a música, a todo tempo, para a experiência do inefável, do que não se pode dizer, sempre apontando para uma realidade superior;<sup>11</sup> superior à realidade visual e literária, mas que acaba por se conformar na literatura.

Bem ilustrativo desse fato é o privilégio conferido à música enquanto “Vontade em si” ou “Síntese do infinito”.<sup>12</sup> É nesse ponto que se pode traçar uma convergência entre música e literatura enquanto formas que buscam apreender o sentido por meio do tempo, mas sem se limitar a ele, no sentido da pura sucessão. A literatura, tal qual concebida por Proust, informada pelo aprendizado com a música, tem por vocação a superação do tempo cronológico.<sup>13</sup> Se a música ocupa esse lugar privilegiado na percepção estética do Narrador, é na literatura que essa experiência se reinscreve e se refunda, como um novo modelo de escrita que, catalisando a quididade musical, entendida como *sentido ressonante* mais do que como “sentido do *logos*” se transforma em uma literatura ainda mais essencial – ou melhor seria dizer, fundamental e fundante – do que a própria música.

Podemos afirmar que a *Recherche* é um livro que tende a uma autoconsciência de si mesmo, cujo aspecto se radicaliza desde o início; há, nela, um movimento engenhoso de voltar-se sobre si mesma. O protagonista proustiano se desdobra em uma multiplicidade de “Eus” ou vozes narrativas, de tal modo que sua presença no texto se encontra, desde o início, desmembrada ao mesmo tempo que espalhada. Isso implica reconhecer uma certa tensão entre

---

<sup>11</sup> As referências são inúmeras, mas um exemplo aparece já no primeiro volume da *Recherche*: “Swann encontrava em si, na lembrança da frase que ouvira [...] a presença de uma dessas *realidades invisíveis* em que deixara de acreditar e às quais, como se a música tivesse tido sobre a secura moral de que ele sofria uma espécie de influência eletiva, sentia de novo o desejo e quase a força de consagrar a vida” (CS, p. 183, grifo nosso); ou ainda, sobre a pequena frase: “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” (CS, p. 189, grifo nosso).

<sup>12</sup> Expressões empregadas, ironicamente, em maiúsculo, por Swann, que, no entanto, denunciam o empobrecimento de sua capacidade de percepção, como enfatiza o narrador – que as reafirma. Cf. SMF, p. 433.

<sup>13</sup> Sobre o assunto, afirma Maurice Blanchot: “O tempo é capaz de um truque mais estranho. Certo incidente insignificante, que ocorreu em dado momento, outrora, esquecido, e não apenas esquecido, despercebido, eis que o curso do tempo o traz de volta, e não como uma lembrança, mas como um fato real, que acontece de novo, num novo momento do tempo [...] Sim, afirma ele, o tempo está abolido, já que numa captura real, fugidia mas irrefutável, agarro o instante de Veneza e o instante de Guermantes, não um passado e um presente, mas uma mesma presença que faz coincidir, numa simultaneidade sensível momentos incompatíveis, separados por todo o curso da duração” (Blanchot, 2018, p. 17).

as intenções que a obra diz almejar realizar, e o que ela efetivamente realiza. Por isso, é necessário distinguir com precisão essas vozes que se distendem no tempo e ocupam lugares privilegiados de acesso à interioridade. Cada uma delas mobiliza uma teia de conhecimento própria, cujo alcance e intensidade variam conforme a altura de cada acontecimento.

Como tais vozes estão separadas pelo tempo – cada qual portadora de uma temporalidade própria –, os acontecimentos que cada “Eu” vivencia acabam sendo incorporados uns aos outros no momento em que são cristalizados na escrita. Assim, ainda que distintos, esses planos narrativos se informam mutuamente: uma voz projeta sua ênfase ou seu conhecimento sobre outra, e esta, por sua vez, pode renunciar, corrigir ou mesmo contrapor-se àquela, assinalando o contramolde que emerge da circunvizinhança entre elas.

A afirmação, por exemplo, da música como essência schopenhaueriana da realidade pode ser proferida por uma determinada voz narrativa, ao passo que, no transcurso do tempo, outra voz vem matizar tal posição, reconfigurando o campo de sentido. A dinâmica entre essas (pelo menos três) vozes constitui, em última instância, o modo pelo qual o romance elabora a interioridade e o conhecimento que dela deriva, conforme ênfase no capítulo 1.

Nos capítulos 2 e 3 busco compreender como antes mesmo das audições musicais o narrador já se encontra *à escuta*, o que demonstra que a percepção musical em Proust não se restringe apenas à audição da música em si, mas em um movimento de transfiguração, é ela quem informa ao protagonista sua maneira de perceber o mundo, dar conta das nuances que não se resumem à realidade palpável, material. Para tanto, auscultar a percepção musical em *A prisioneira* implica tanto em examinar os momentos singulares em que a música encerra conteúdos “espirituais”, na linguagem de Proust, a serem interpretados pelo narrador, quanto em mostrar que, já estando à escuta, é assim que este, enquanto sujeito, consegue perceber o que há por trás das aparências,<sup>14</sup> isto é, dar conta dos fenômenos inefáveis e mirar a extratemporalidade.

A extratemporalidade constitui um profundo motivo da narrativa proustiana: é esse o efeito que a música – antecipando a descoberta da vocação – permite ao narrador experimentar. Todavia, a posição do extratemporal em Proust é bastante nuançada, pois depende da articulação entre impressões sensíveis e memória involuntária. Como enfatizei, esta última emerge quando um estímulo presente convoca, sem intenção consciente, um fragmento afetivo

---

<sup>14</sup> “A realidade a ser expressa residia, conforme percebia agora, não na aparência do assunto, mas no grau de penetração dessa impressão nas profundezas onde essa aparência não tem qualquer significado” (TR, p. 701).

do passado, restaurando-o como presença viva e não como simples lembrança. Tal mecanismo pressupõe uma concepção descontínua do tempo: só há rememoração porque houve esquecimento; “só lembra quem esquece”, recorda Borges em *Funes, o memorioso*.<sup>15</sup> É por essa razão que me imponho a um exame acurado da duração proustiana, observando suas convergências e divergências em relação à *durée* (duração) bergsoniana – questão que orienta o capítulo 4.

No capítulo 5, observo que as audições da Sonata adquirem importância decisiva à medida que Proust estabelece uma aproximação entre Vinteuil e Wagner, mobilizando categorias como a recorrência de temas e a própria noção de sublime. A maneira pela qual a escrita proustiana assimila e reconfigura determinados procedimentos wagnerianos, desde a variação transformacional até o impulso anagógico de elevação, revela a concepção do narrador da música e fornece uma chave interpretativa para compreender como os sons se manifestam como via de transmutação, na qual o motivo musical se torna, em última instância, uma forma espiritual.

Compreendo igualmente que o conceito de extratemporalidade é, pois, de marcada importância na semântica do livro e foi por ter-lhe figurado a complexidade no plano mesmo da narrativa, cujo andamento depende de um movimento contínuo de retorno, retomada e diferenciação, que o romance encapsula uma estrutura musical.

Nos capítulos 6 e 7, examino como o narrador, tendo atravessado o conjunto de metamorfoses temporais e afetivas, escuta o Septeto e nele reconhece a arte enquanto mundo(s) revelado(s), simultaneamente instaurador e desvelador de *essências*.<sup>16</sup> Essa experiência assinala o momento em que o protagonista apreende a forma literária daquilo que viveu e se coloca efetivamente em vias de tornar-se escritor. O Septeto, nesse contexto, não se reduz a um mero motivo romanesco; constitui o instrumento privilegiado por meio do qual Proust dramatiza a gênese da *Recherche* dentro da própria obra, revelando a operação interna pela qual a forma literária se estrutura e se manifesta.

Por fim, realizo, ainda, um exame da própria estrutura narrativa da *Recherche*, sobretudo no ponto em que sua organização temporal se articula, em correspondência isomórfica, à estrutura fenomenológica da música – tema do capítulo 8. Compreendo que a

---

<sup>15</sup> Cf. Borges, 2019, p. 99.

<sup>16</sup> Por ser particular e não universal, a essência proustiana não deve ser confundida com a platônica.

fusão dos tempos narrativos só adquire pleno sentido quando cada acontecimento é reinscrito num regime temporal ampliado, que o ultrapassa e o devolve transformado.

Assevera-se, assim, que essa dinâmica não se distingue daquela que organiza a estrutura musical: o retorno de um tema, sua variação e sua transfiguração instauram um encadeamento de temporalidades heterogêneas que, longe de se anularem, se sobrepõem durante a execução da melodia. Desse modo, ao aproximar a estrutura da narrativa da estrutura da música, busco evidenciar que ambas dependem de um jogo entre continuidade e ruptura, entre estabilidade e metamorfose, configurando, em última instância, o modo particular proustiano de *dar forma ao tempo*, arriscando perder-se nele. Nesse sentido, torna-se possível verificar que a *Recherche* não apenas representa um fac-símile da música, mas nela encontra seu próprio modelo estruturante: um modo de temporalizar a experiência por meio de retornos diferenciados, variações internas, deslocamentos de voz e reconfigurações de perspectiva. Veremos, portanto, como passamos de um narrador que “apenas” escuta – depreendendo intuitivamente o efeito sensível musical – para um narrador que, por isso mesmo, compreende a música enquanto fenômeno, reconhecendo sua estrutura e extraindo dela as condições para a descoberta da vocação.

É por todos esses sentidos que examinar como se dá a percepção musical em *A prisioneira* se mostra tão importante. Proust parece ter consciência de que é preciso fazer com que a obnubilação dos sentidos reafirme as arestas sobre as quais o próprio ato de escrever, ao se confrontar com uma radicalidade que ameaça sua consecução, torna-se simultaneamente tensão e sustentáculo para a elaboração de uma frase tanto mais coesa quanto efetiva, a despeito do que uma leitura inicial poderia sinalizar. Proust modifica o regime temporal da obra porque arrisca que a noção fundamental do nomeável, da qual a palavra conhece apenas a intenção velada, se revele no processo de sua própria articulação. Com isto se verifica que o ato de nomear não é pleno nem conclusivo, mas preenche de possibilidades que se desdobram na própria experiência do texto – e claro, da leitura que dele realizamos.

## 1 A centralidade da música na *Recherche*

*Tanta tristeza me chega do seu canto.  
Algumas folhas grandes e redondas, de um rosa pálido,  
Flutuam em um pequeno espaço de ar,  
Luminosamente.  
Uma garça branca se ergue.  
De suas longas pernas, flutuando, unidas,  
Gotas de água escorrem  
E brilham.  
Ela se afasta da visão.<sup>17</sup>*

Wallace Stevens

Se a *Recherche* é, antes de mais nada, o “relato de aprendizado de um homem de letras” (Deleuze, 2022, p. 11), o contraste entre o narrador e os artistas ficcionais compõe uma estratégia de Proust para evidenciar este processo. Ao longo da *Recherche*, Proust concebe três artistas ficcionais com o intuito de evidenciar o modo como o protagonista progride em seu aprendizado estético. Como esclarece Kristeva, “O narrador da *Recherche*, por sua vez, não parece temer o desafio das outras artes. Pintura ou música, a frase proustiana rivalizará com suas virtudes” (Kristeva, 1994, p. 14, trad. nossa). A esse respeito, o que se verifica é uma relação de contraste entre esses artistas, concebidos por Proust tanto para representá-los como símbolos de sua visão sobre cada arte em particular, e, assim, em comparação com o narrador, demonstrar como este aprende e avança na busca pela verdade, quanto para compreender em que medida todos os artistas ficcionais são superados, à exceção do músico: *Vinteuil*.

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>18</sup> o admira, tomando-o como sua grande inspiração e sublinhando o poder imaginativo de sua literatura, que excede a realidade palpável.<sup>19</sup> Já ao final de *O tempo recuperado*, na matinê da princesa de Guermantes,

---

<sup>17</sup> *To Madame Alda, Singing a Song, in a White Gown*. Trad. nossa. Cf. *Collected Poetry and Prose*. New York: The Library of America, 1997, p. 521.

<sup>18</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>19</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



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 inaugura no narrador uma nova ideia de realidade, a criação de um mundo novo,<sup>20</sup> o que nos permite sinalizar a 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: “E 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 do escritor Bergotte e do pintor Elstir, Vinteuil jamais irá decair na percepção estética do Narrador. É elucidativo como o compositor não somente jamais é superado, como é compreendido pelo narrador como o criador da grande obra prima<sup>21</sup> ficcional dentro da narrativa: o Septeto.

Em 1918, bem antes da aparição do Septeto no quinto volume, Proust se refere em seus manuscritos a um “quarteto” pois àquela época a estrutura do romance era pensada em quatro volumes. O quarteto passou por transformações sucessivas até se tornar finalmente um septeto, equivalendo-se, portanto, aos sete volumes que compõe a obra literária final.<sup>22</sup>

---

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).

<sup>20</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 a escrita de 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>21</sup> “Mas bem depressa, tendo sido expulso, disperso por outros o motivo triunfante dos sinos, de novo fui arrebatado por aquela música; e percebia que se, ao longo desse septeto, elementos diversos se expunham sucessivamente para se combinar no fim, da mesma forma a sonata de Vinteuil e, como soube mais tarde, todas as suas demais obras não tinham sido, em relação ao septeto, mais que tímidos esboços, deliciosos, porém frágeis, junto da obra-prima triunfal e completa que naquele instante me era revelada” (P, p. 198).

<sup>22</sup> Me baseio nas informações recolhidas por Jean-Jacques Nattiez em *Proust musicien*, que observou que o Septeto espelha em muitos sentidos a arquitetura da *Recherche* em si: “[...] foi logo após ter escrito o rascunho de *O tempo recuperado* com o qual nos ocupamos (1910-11) que Proust conclui *Um amor de Swann*, em 1912, e introduz o personagem Vinteuil. Ele possui então o ponto de partida de sua busca. Podemos concluir que o rascunho da cena da ‘transmissão’ publicada pelo *Figaro littéraire* foi escrito entre 1912 e 1914 (data da primeira versão do Septeto,

Ademais, é preciso ter em mente o que essa dissertação não busca fazer. Não me proponho a esquadrihar exaustivamente as nuances técnicas da Sonata ou do Septeto para identificar uma ou mais referências reais – que, de fato, existem, como aponta Jean-Jacques Nattiez em *Proust musicien* – e que podem ter inspirado essa obra-prima musical ficcional; mas, antes, tomando o Septeto por sua centralidade dentro da própria obra, procuro compreender como ele conduz o narrador à escrita do livro que estamos lendo, isto é, da própria *Recherche*, da qual se torna uma espécie de microcosmo.

O Septeto de Vinteuil, e, em particular a célebre pequena frase são fundamentalmente essenciais e tomam uma função paradigmática para a criação literária. Para compreender essa função é necessário considerar a articulação de três dimensões temporais do narrador, que correspondem a três “Eus”: a voz narrativa do presente-passado, a voz narrativa do presente-presentificado e a voz narrativa do porvir – tempo da escrita. Cada instância representa uma relação diferente com o tempo, a memória e a vocação literária; e a música oferece a matriz de como esses tempos se articulam e se fundem em retrospectiva.

O “Eu” do presente-passado corresponde ao que é lembrado: experiências sensíveis, momentos vividos que permanecem na memória como correntes de sensação, parcialmente tematizados pela consciência narrativa. O “Eu” do presente-presentificado é o narrador que nos conta a história até quase seu final; é ele quem experimenta a memória involuntária e as impressões sensíveis da imaginação; ele anuncia a música como portadora de *algo a mais inefável*, sem tradução em forma de palavras, mas ainda não descobriu a vocação. Finalmente, o “Eu” do porvir é o Narrador que sabe que é preciso transmutar a experiência musical através das letras – justamente por já ter descoberto a vocação –, infundindo música às formas das palavras, de modo que o ritmo interno da escrita se torne visível, sensível, e organize a própria percepção do tempo no romance. Cada frase deve carregar o aluvião dos instantes vividos, como se cada signo fosse tocado por uma frequência que guarda o eco do momento primígeno em direção a sua ulterioridade. Ao mesmo tempo, é necessário galvanizar essas formas com a parte secreta que preserva a permanência do instante, alojada sob alguma fresta da interioridade, permitindo que o sentido surja tanto do que é dito quanto do que permanece em estado de suspensão. A integração dessas três dimensões é o que produz o sentido aberto da obra, que só

---

como quarteto)” (Nattiez, 1989, p. 30, trad. nossa). Nattiez, por sua vez coleta as informações dos estudos da gênese do Septeto de Kazuyoshi Yoshikawa, que enfatiza que a primeira versão completa do manuscrito só teria sido finalizada em 1918. Cf. Yoshikawa, 1979, p. 315.

se manifesta retrospectivamente, na leitura completa, enquanto *ressonância do sentido*, nos valendo dos conceitos de Nancy.

O “Eu” do presente-presentificado percebe a música como inefável; o “Eu” do porvir compreende a necessidade de reunir as instâncias do “Eu”, das vozes narrativas, em frases e signos literários; o leitor, por sua vez, só experimenta o sentido completo do texto como ressonância. O signo literário proustiano permanece, pois, aberto: ele não encerra seu significado em uma instância fixa, mas se realiza na articulação entre passado, presente e porvir. A música de Vinteuil oferece o modelo formal dessa abertura: assim como cada frase musical exige uma compreensão retrospectiva para revelar a totalidade de seu sentido, cada frase proustiana organiza os múltiplos tempos do narrador de forma a produzir, apenas na leitura, a experiência do signo em reenvio.

Por esse motivo, durante toda a dissertação, grafo o “Eu” do presente-presentificado como *narrador* e o “Eu” do porvir como *Narrador*, emancipado pela descoberta. Digo presente-passado e presente-presentificado, pois, como buscarei evidenciar, não se pode falar, em Proust, propriamente de um passado ou de um presente,<sup>23</sup> pois à luz das experiências da memória involuntária, o tempo proustiano é experimentado sempre como coexistência e não como uma espacialização temporal. Os tempos estão reunidos, são simultâneos.

Em *A teoria do romance*, George Lukács (2019) fornece um quadro conceitual poderoso para compreender a experiência literária da modernidade, marcada pela fragmentação e pelo deslocamento do indivíduo diante de um mundo que perdeu sua totalidade. Para Lukács, o romance moderno surge como a forma literária que melhor expressa a “crise do indivíduo” no universo moderno: o herói romanesco não vive mais em harmonia com um mundo ontologicamente estruturado, mas busca incessantemente, em meio à dispersão social e temporal, algum sentido que lhe permita organizar a própria existência. Como observa Lukács, “o romance encerra entre começo e fim o essencial de sua totalidade, e com isso eleva um indivíduo às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio – alturas que o indivíduo épico jamais pode alcançar” (Lukács, 2019, p. 84). A *Recherche* pode ser interpretada como a radicalização dessa tese: seu protagonista, mergulhado em uma consciência fragmentada, se encontra embalsamado na tarefa interminável

---

<sup>23</sup> Georges Poulet (1992, p. 79) aponta: “A experiência de Proust não é em absoluto um sepultamento do passado sob o presente; muito ao contrário, é a experiência de ressurgimento do passado apesar do presente. Por isso, Proust sonha com uma espécie de superposição periódica ou irregularmente rompida por um fenômeno inverso de levantamentos”.

de decifrar o mundo por meio de sua própria experiência, aspirando a uma totalidade sempre adiada, uma vez que as circunstâncias que o atravessam o imobilizam e o mantêm cativo de seus próprios limites perceptivos.

A solidão essencial do indivíduo moderno, para Lukács, não é apenas uma circunstância psicológica, mas a manifestação literária de uma transformação histórica: o mundo social se apresenta como fragmentado, inconstante e incapaz de fornecer uma base metafísica ou ética estável para o sujeito. Em Proust, essa condição é levada ao limite, de modo que o narrador encontra na música uma dimensão capaz de preencher, mesmo que temporariamente, o vácuo deixado pelo mundo exterior. Fundamentalmente, o protagonista proustiano empreende uma busca constante de sentido que se realiza de maneira privilegiada através da experiência que ele tem com a música de Vinteuil. A “pequena frase”, em particular, exerce uma função estruturante: ela oferece uma experiência estética que, embora não se resolva, em um primeiro momento, em palavras, organiza a memória e a percepção temporal de seu narrador – e da própria narrativa.

Nesse ponto, a obra de Proust se aproxima da concepção lukacsiana do romance como tentativa de restabelecer uma totalidade formal. Lukács afirma que o romance moderno nasce de uma tentativa desesperada, “puramente artística, de produzir pelos meios da composição, com organização e estrutura, uma unidade que não é mais dada de maneira espontânea. Pois uma unidade pode perfeitamente vir à tona, mas nunca uma verdadeira totalidade” (Lukács, 1971, p. 54). Proust radicaliza esse drama da incompletude ao instaurar uma percepção ainda mais aguda da dispersão e da exigência de recomposição. Em inúmeros momentos da *Recherche*, o leitor se vê compelido a retornar a passagens anteriores devido à relevância de minúcias que instauram novos relevos narrativos e inauguram vínculos inesperados, pois se distribuem em planos temporais heterogêneos e apenas aparentemente desconexos. Esses elementos, longe de constituírem unidades autossuficientes, integram uma tessitura interna cuja força depende justamente do modo como se abrem para ressonâncias posteriores.

A música em Proust exemplifica como o romance moderno, ao mesmo tempo em que registra a fragmentação do sujeito e do mundo, cria uma forma de “totalidade” assintótica, tangencial e ulterior. A experiência musical, nesse sentido, veremos, aponta para uma transcendência que desconfia de sua própria realização; ela é possível não como um dado metafísico, mas como efeito da organização estética: o narrador percebe, nas ressonâncias musicais de Vinteuil, um princípio de unidade que se manifesta apenas na consciência e na

memória. Proust não apenas descreve a crise do romance moderno, mas a dramatiza, oferecendo uma forma artística de reconciliação temporária entre indivíduo e mundo, entre experiência subjetiva e estrutura narrativa – exposta a uma miríade de sensações que reconfiguram, em múltiplas reverberações, através de seus efeitos no tempo, a própria abertura ao Ser.

Esse arranjo evidencia a especificidade do tempo proustiano. A obra não segue uma temporalidade linear; ela organiza diferentes instâncias do narrador em um fluxo contínuo que só se revela em retrospectiva. O “Eu” do presente-passado oferece a matéria sensível, pulsante como um substrato de vivências que ainda não encontrou forma definitiva, porquanto a memória se encarrega de soerguer-se para erigir o edifício da recordação, cujos alicerces só se deixam entrever quando o presente-passado reencontra o seu próprio ritmo enfeixado pelas cadências do presente-presentificado.

Por todas essas razões, a música ocupa posição central na *Recherche*. Não que se desconsidere a importância de outras artes, mas as relações estruturantes que ela estabelece – tanto na percepção do narrador quanto nas metaforizações e na própria estrutura fenomenológica da experiência musical – revelam-se decisivas para compreender a visão proustiana da música. Esse percurso, em certa medida influenciado por pensadores da música como Schopenhauer ou Wagner, e, poderíamos até mesmo acrescentar Rousseau – para quem a função da linguagem evidencia, simultaneamente, seu caráter de normalização e a tensão que tal imposição de regime de verdade suscita<sup>24</sup> – articula uma narrativa que, desde o início, se apresenta recoberta e grávida de uma espécie de mistério insondável irradiado pela arte sonora, permitindo que a literatura se torne testemunha daquilo que permanece em constante estado de reenvio, sempre à beira de se revelar.

---

<sup>24</sup> Rousseau também enfatiza o privilégio dos sons enquanto expressão de sentimentos, e não ideias: “Uma língua que possui apenas articulações e palavras tem apenas metade de suas riquezas. É verdade que expressa ideias; mas, para a expressão de sentimentos e imagens, ainda necessita de ritmo e sons – ou seja, de melodia” (Rousseau, 1965, p. 31, trad. nossa).

## 2 O narrador à escuta

*Este Mundo não é Conclusão.  
Uma Espécie está além -  
Invisível, como a Música -  
Mas positiva, como o Som -  
Ela acena, e ela confunde -  
A Filosofia, não sabe -  
E através de um Enigma, ao fim -  
A Inteligência há de ir embora -<sup>25</sup>*

Emily Dickinson

*A prisioneira* é o volume onde há em maior quantidade sequências tematizando a música. A narrativa se organiza a partir de dois veios condutores que seguem entretecidos até praticamente o fim do volume: a história de Albertine – da qual o ciúme,<sup>26</sup> contraparte indelével do amor que o narrador lhe devota, é a gênese –, e a compreensão da música tal como se esboça para o protagonista, num movimento de escuta que prefigura a compreensão mais plena que se realizará mais tarde, no momento das audições da obra de Vinteuil.

Para além da música, Proust também se aproxima de Schopenhauer no que diz respeito à formulação da “vida como um pêndulo que oscila entre o sofrimento e o tédio” (Schopenhauer, 2005, p. 402) quando reflete sobre o sofrimento que o amor enquanto ciúme infunde no narrador: “[Albertine] era capaz de me causar sofrimento, mas de modo algum alegria. Só pelo sofrimento é que subsistia a minha tediosa ligação” (P, p. 24). Como aponta Machado:

Amar é desejar possuir, e, como só se deseja o que não se possui, satisfeito, o desejo morre. Assim, um amor só pode dar um simulacro de felicidade, só pode ser duradouro

---

<sup>25</sup> *This World is not Conclusion*. Trad. nossa. Cf. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Heraklion Press: 2013, p. 984.

<sup>26</sup> Pode-se dizer que *A prisioneira* é entre outras coisas um verdadeiro tratado sobre natureza e progressão do ciúme – aprofundando as reflexões que já apareciam em *No caminho de Swann*. As passagens em que esse tema é suscitado são virtualmente inumeráveis. Seleciono aqui algumas, ainda na parte inicial do volume: “Amor, dizia eu comigo em Balbec, a gente tem por uma pessoa cujos atos principalmente nos despertam o ciúme; sentimos que, se ela no-los contasse todos, talvez nos curássemos facilmente de amar” (P, p. 49-50); “Assim é que é interminável o ciúme, pois mesmo que o ser amado, por exemplo estando morto, não pode mais provocá-lo com seus atos, ocorre que as lembranças, posteriormente a todo acontecimento, comportam-se de repente em nossa memória como outros tantos acontecimentos, lembranças que não tínhamos esclarecido até então, que nos tinham parecido insignificantes, e às quais basta a nossa própria reflexão sobre elas, sem nenhum fato exterior, para conferir um sentido novo e terrível” (P, p. 69).

se permanecer infeliz. Do amor, só se conhece o ciúme, sem possibilidade de comunicação (Machado, 2022, p. 59).<sup>27</sup>

Proust levará esse entrelaçamento ao paroxismo até que, por uma colisão entre o sofrimento e a reflexão estética, se desfaça a fusão outrora indissolúvel e o narrador enfim se emancipe do amor por Albertine e possa encaminhar-se em direção à via da criação, que não se confunde com o amor e significa, sem embargo, sua ruptura, da qual adviria o encontro com a música em sua manifestação “pura”, liberta de vínculos contingentes – enfim sublimada a seu estado mais profundo. Se em *Um amor de Swann*<sup>28</sup> a aparição da música já insinuava a dimensão estética do pensamento de Proust – ainda que, é verdade, embotada pela incapacidade de Swann de progredir –, aqui ela recrudesce como força formadora, influenciando a própria maneira que o protagonista articula as faculdades da percepção, da extração de equivalentes espirituais e, em última análise, sua maneira de narrar. Como isto ocorre?

Se nos atentarmos para a maneira pela qual o narrador descreve sua interioridade, logo se verificará uma gama de exposições que buscam definir a apreensão do mundo exterior através da escuta, muito antes que qualquer outro sentido seja ativado. Ocorre que nada é mais admirável, nessa ordem de consideração sobre a experiência, do que a maneira pela qual a faculdade da percepção faz do mundo exterior um prolongamento da própria interioridade.

Já em *À sombra das moças em flor*, Proust havia estabelecido o vínculo entre a presença que sentimos fora de nós como um prolongamento do que havia dentro de nós:

É porque a melhor parte de nossa memória está *fora de nós*, numa brisa chuvosa, num cheiro de quarto fechado, ou no odor de uma primeira labareda, em toda parte onde encontramos de nós mesmos o que nossa inteligência rejeitara, por julgá-lo inútil, a última reserva do passado, a melhor, aquela que, quando todas as nossas lágrimas parecem ter secado, sabe nos fazer chorar ainda. *Fora de nós? Em nós, para melhor dizer, mas escondida a nossos próprios olhares, num esquecimento mais ou menos prolongado.* É somente graças a tal esquecimento que podemos, de vez em quando, reencontrar o ser que já fomos (SMF, p. 516-517, grifo nosso).

---

<sup>27</sup> Bem mais a frente, o narrador irá reiterar a aproximação com Schopenhauer: “A gente só ama aquilo em que persegue algo de inacessível, só amamos o que não possuímos, e bem depressa eu voltava a sentir que não possuía Albertine” (P, p. 302).

<sup>28</sup> A segunda parte do primeiro volume *No caminho de Swann*, intitulada *Um amor de Swann* já prenuncia também uma espécie de lei do universo proustiano: o amor enquanto tal nunca triunfa, ele é concebido como “um sentimento egoísta” (SMF, p. 621). Ortega y Gasset expôs essa dinâmica com muita argúcia: “Proust nos descreve um amor de Swann que não tem forma alguma de amor. Há nele de tudo: pontos de sensualidade cálida, pigmentos roxos de desconfiança, marrons de hábito, cinzas de cansaço vital. O único que não há é amor. Este resulta como resulta a figura do tapete, pela interseção de fios, nenhum dos quais tem a forma da figura. Sem Proust, teria permanecido natimorta uma literatura que precisa ser lida como se contemplam os quadros de Manet, com os olhos semicerrados” (Ortega y Gasset, 1963, p. 705-706, trad. nossa).

Ao longo de toda a *Recherche*, tudo se passa como se a música partilhasse com a literatura a tarefa de assumir a herança do tempo: Proust metaforiza todos os sentidos não por mero ornamento, mas porque apenas por essa via se torna possível abarcar a temporalidade, torná-la sensível ao narrador e, por extensão imediata, ao leitor. É nessa transfiguração sensorial que se esboça a operação maior da obra: reunir tempos distantes nos anéis de uma mesma frase. Importa observar, ainda, que todas as vezes que Proust sinalizou para a metaforização do próprio *Ser*, recorreu à música. O narrador nos descreve:

Em alguns dias bonitos fazia tanto frio, estávamos em tão ampla comunicação com a rua, que parecia que haviam derrubado as paredes da casa, e cada vez que passava o bonde o seu timbre *ressoava* como o teria feito uma faca de prata batendo numa casa de vidro. *Mas era sobretudo em mim que eu ouvia inebriado um som novo emitido pelo violino interior.* Suas cordas são retesadas ou soltas por simples diferenças de temperatura e da luz exteriores. Em nosso *ser*, instrumento que a uniformidade do hábito fez silencioso, *o canto nasce desses desvios, dessas variações, origem de toda música: o tempo que faz em certos dias transporta-nos logo de uma nota a outra.* Reencontramos a *ária esquecida* cuja necessidade matemática poderíamos ter adivinhado e que nos primeiros instantes cantamos sem conhecer. Somente essas modificações internas, conquanto vindas de fora, renovariam para mim o mundo exterior. Portas de comunicação, desde há muito condenadas, reabririam-se em meu cérebro. A vida de certas cidades, a alegria de certos passeios retomava o seu lugar em mim. Fremindo todo inteiro ao redor da corda vibrante, eu teria sacrificado minha mortífera vida de outrora e o meu porvir, apagados pela borracha do hábito, por esse estado tão particular (P, p. 22, grifo nosso).

O timbre do bonde ressoa ao Narrador, fazendo-lhe ouvir “um som de um violino interior”: o mundo exterior, figurado por elementos como a temperatura e a luz, revela-se capaz de soltar ou retesar as cordas desse violino íntimo. De que violino interior Proust (narrador) está falando, cujas notas compõem essa “ária” que ressoa no sujeito – em direção a um rebate –, a saber, seu eu profundo, e se conforma enquanto jogo de abertura de sua subjetividade? Eis o próprio *Ser*, lugar do sujeito que se conhece através da escuta – um movimento que implica a saída de um tempo cronológico, linear, rumo a um tempo outro, entrechocado, tempo que é “origem de toda a música”.<sup>29</sup>

A “música”, nesse contexto, metaforiza o próprio *Ser*: este que vem a lume após o esmorecimento dos ditames do hábito,<sup>30</sup> os quais separam o sujeito daquilo que deveria, em

---

<sup>29</sup> Nota-se a afinidade de Proust com o Romantismo, como se observa em um fragmento de Novalis: “Energia viva-invenção indireta-energia do espanto. O jogo das nuvens-o jogo da natureza em sua expressão poética máxima. A natureza é uma harpa eólica-ela é um instrumento musical-cujas notas ressonam em nós criando acordes mais elevados” (Novalis, 1989, p. 74, trad. nossa).

<sup>30</sup> O ensaio de Walter Benjamin trata da operação 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



primeiro plano, constituí-lo. Com efeito, se certos atributos do mundo exterior, como o tempo de determinados dias, são capazes de transportar o narrador a outro mundo, de estabelecer, como ele próprio diz, “portas de comunicação” até então fechadas, eles o fazem à maneira de uma melodia que ressoa, isto é, “de uma nota a outra”. É o hábito o responsável por velar o próprio contato com a interioridade, enquanto que aquilo que nele dormitava sob camadas de regularidades anestesiadas é subitamente exposto pela escuta, o que implica a cesura dessa estrutura, posto que “o canto nasce desses desvios”. Desvios que acolhem o Ser outrora olvidado, encoberto pelo verniz das aparências:

Uma temporalidade proustiana preexiste ao mundo. Ela é coextensiva ao Ser subjacente às “aparências” que são os fenômenos. Apenas desdobrada através do espaço mensurável, não se reduz, contudo, a ele. [...] A subjetividade romanesca, o “Eu” de um narrador, marca-se assim como sendo a fronteira, ou o ponto de intercâmbio, entre duas estruturas: a da temporalidade e a das aparências. Ela seria até mesmo a condição necessária para que uma se junte e renove a outra – a experiência privilegiada de uma “verdade” pela qual o Ser insiste no ente e na qual o ente persiste em desvelar o Ser (Kristeva, 1994, p. 385, trad. nossa).

Por isso a atividade da escuta é tão importante. Isto se cumpre à margem do tato, da visão e do olfato – à margem, enfim, de todos os sentidos que não se destinam a captar aquilo que se distende no tempo. Assim é que, antes mesmo de escutar uma obra musical, o narrador já se encontra, por inteiro, *à escuta*. Suas descrições auditivas parecem abrigar de fato uma espécie de segredo, subtraído à jurisdição do *logos*<sup>31</sup> e, arregimentado, portanto, pela dinâmica sonora. Como o próprio Proust adverte, a *Recherche* não foi inspirada pelo raciocínio; antes, ela “teve seus elementos fornecidos por sua [de Proust] própria sensibilidade, apercebidos no fundo de si mesmo, estranhos ao mundo da inteligência quanto um *motivo musical*” (CSB, p. 559, trad. nossa, grifo nosso). O que vai ao encontro do texto de Nancy:

em todo dizer (e quero dizer, em todo discurso, em toda cadeia de sentido) há um escutar [*entendre*], e no próprio escutar [*entendre*], em seu fundo, uma escuta; o que quer dizer: é porventura necessário que o sentido não se restrinja a fazer sentido (ou de ser logos), mas que além disso *ressoe* [...] enquanto *profundidade* primeira ou última do próprio “sentido” (ou da verdade) (Nancy, 2013, p. 163, grifo nosso).

---

existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Mas cada dia, com suas ações intencionais e, mais nada, com suas rememorações intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido” (Benjamin, 2012, p. 38).

<sup>31</sup> “Quanto às verdades – que a inteligência – mesmo nos espíritos mais elevados – colhe aos borbotões em plena luz, seu valor pode ser bem grande; porém apresentam contornos mais secos e são planas, *não têm profundidade*” (TR, p. 714, grifo nosso). Essa ideia já havia aparecido em *Contre Sainte-Beuve*: “A cada dia dou menos valor à inteligência. A cada dia me dou conta melhor de que é apenas fora dela que o escritor pode recuperar algo de nossas impressões passadas, isto é, atingir algo dele mesmo e a única matéria da arte” (CSB, p. 211, trad. nossa).

A música, enquanto veículo temporal da verdade, instaura, desse modo, uma correspondência profunda com o movimento de descoberta da vocação, essa verdade que, enfim, se revela ao Narrador “sobretudo pela música, como se nota por todas as audições de Vinteuil, que apontam para essa dimensão de profundidade, de essência. Através da música, o Narrador aprende a ver, radiografando” (Machado, 2022). A experiência da percepção musical, quando transfigurada em matéria literária por Proust, parece escapar ao *logos*, aproximando-se antes de uma escrita informada pela ressonância – mais próxima da que propõe Nancy: *uma filosofia da escuta*, que rejeita toda sistematização de cunho racionalista, além de manter com o tempo uma relação íntima e indissociável.

Mas profundidade diz respeito à essência, à imaterialidade, ao espírito, às impressões. “É a música – e quase exclusivamente a música – [...] um testemunho inabalável de uma realidade mais profunda, na qual tudo o que é fragmentário e inacabado no plano sensorial parece encontrar realização” (Marcel, 2005, p. 16, trad. nossa). É por isso que Machado (2022, p. 167, grifo nosso) observa que é a música que “serve de modelo, ou de exemplo para pensar a literatura, pois a música é a linguagem íntima que expressa o *ser* íntimo, expondo a profundidade do sentimento, apresentando sua essência”.<sup>32</sup>

A relação entre música, profundidade e indivíduo também encontra eco em *A música e o inefável*, onde Jankélévitch remete o sentido da arte sonora para a profundidade do indivíduo:

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. 119, grifo nosso).

É nesse sentido que a relação entre tempo, música e verdade se estabelecem na literatura proustiana, um dependendo do outro, um sempre relacionado ao outro, de maneira direta ou indireta. Numa metáfora, ou mesmo além da metáfora, como se verificará doravante.

---

<sup>32</sup> Vê-se aqui a aproximação com Schopenhauer: “Pois se a música não fosse algo mais, a satisfação por ela proporcionada teria de ser semelhante à que sentimos na correta resolução de uma soma aritmética e não poderia ser a alegria interior com a qual o íntimo mais fundo de nosso ser é trazido à linguagem. Do nosso ponto de vista, ao considerarmos o efeito estético da música, temos de reconhecer-lhe uma significação muito mais séria e profunda, referida à essência íntima do mundo e de nós mesmos” (Schopenhauer, 2005, p. 337).

O narrador explora a profundidade da experiência musical como um reflexo da alma, revelando-se lentamente, em contraste com aspecto representacional de outras formas de expressão. Esse elemento, que Jankélévitch também destaca, revela que a arte não é apenas um produto, mas um caminho para a reflexão interior e o entendimento do mundo. É nesse sentido que se pode dizer que o narrador está à escuta como forma de acesso ao mundo, ao próprio Ser.

Em *O tempo recuperado*, o Narrador, já tendo descoberto a vocação, irá nos relatar que

As verdades que a inteligência clara e diretamente apreende no mundo da plena luz têm algo de menos profundo, menos necessário, do que as que a vida nos comunicou à nossa revelia em uma impressão, material porque entrou em nós pelos sentidos, mas da qual podemos desprender o espírito (TR, p. 698-699).

É por isso que em *Proust e os signos*, Deleuze (2022) irá afirmar que Proust constrói uma imagem do pensamento que se opõe à da filosofia: “Se o tempo tem uma importância fundamental na *Recherche*, é porque toda verdade é verdade do tempo [...] uma busca da verdade, em que se manifesta toda a dimensão ‘filosófica’ da obra de Proust, em rivalidade com a filosofia” (2022, p. 91). Por ser uma verdade do tempo, a música, enquanto arte temporal por excelência, é a eleita para metaforizar a impressão. Jankélévitch (2018, p. 118) argumenta que “à diferença do romance, da poesia e do teatro, a música não é secundariamente, mas sim, essencialmente uma arte temporal”. É, de fato, difícil não reconhecer na melodia a forma artística mais propensa a adquirir um significado temporal no sentido específico em que Proust concebe o tempo, como uma duração que escapa ao tempo do relógio. Como nos esclarece o filósofo polonês Roman Ingarden (1965) o simples fato de a obra literária possuir algo como um “princípio” e um “fim” denuncia uma peculiaridade da sua estruturação que ela talvez só tenha de comum com as obras musicais, na medida em que ambas são temporalmente extensas. Por mais evidente que isto soe à primeira vista é, no entanto, errado e resulta da confusão da própria obra literária com as suas concretizações que se formam e se desdobram ao longo da leitura:

Não é decerto nenhum acaso, nenhuma peculiaridade ou falha da nossa organização psíquica que nós só sejamos capazes de apreender as obras literárias num processo distendido temporalmente e que a concretização da obra que daí resulta também seja do mesmo modo temporalmente extensa. Este modo de concretização da obra literária é-lhe prescrito pela sua própria essência como também a essência de um quadro exige que ele possa ser apreendido de uma só vez como um todo. Mas concluir daqui que a obra de arte literária em si mesma é temporalmente extensa é de todo infundado. Que a extensão temporal não é qualidade da própria obra literária mostra-o já a circunstância de se deverem atribuir, caso esta interpretação fosse certa, a uma e a

mesma obra extensões temporais diferentes conforme a duração de cada leitura. E a este respeito podem surgir diferenças consideráveis. Também se teria de admitir, de acordo com esta interpretação, que muitas partes da obra literária aparecem “mais cedo” do que outras e no momento em que as partes ulteriores são lidas já não existem (o que é, sem dúvida, certo em relação às partes das concretizações da obra), enquanto em relação à própria obra é evidente que uma vez criada ela existe em todas as suas partes simultaneamente e nenhuma destas suas partes aparece neste sentido temporal “mais cedo” ou “mais tarde”. A própria obra não é, portanto, na direção do “princípio” para o “fim”, uma formação que se desenvolva e se distenda temporalmente (Ingarden, 1965, p. 335-336).

Para Ingarden, a obra literária é um objeto estético estratificado, composto por camadas interdependentes, tais como os estratos fonético-fático, representacional e intencional. No caso da música evocada pelo narrador, o texto literário descreve sons, ritmos e cadências, mas não constitui música em si; o que ocorre é uma evocação musical, cuja temporalidade não é ontológica, mas derivada. A literatura, diferentemente da música, não é a arte temporal por excelência: a temporalidade da obra literária depende da atividade do leitor que a concretiza, enquanto a música existe apenas em seu desdobramento temporal. Ingarden enfatiza que a música é temporal não por convenção narrativa ou subjetiva, mas porque sua própria constituição ontológica está estruturada pelo tempo; cada nota, frase ou tema é inseparável de sua sucessão.

Se a música é inefável, a metaforização aponta para a dimensão da escrita proustiana enquanto ressonância, isto é, eco de um sentido, mais do que um sentido facilmente identificável: “Escrever a impressão de uma presença da sensação, *aquém e além da linguagem*, pelos próprios meios da sintaxe – eis o projeto ‘involuntário’ da frase proustiana, que produz gramaticalmente a obra estilística da metáfora” (Kristeva, 1994, p. 354, trad. nossa, grifo nosso). Na mesma esteira, Barthes (1986, p. 284, trad. nossa) propõe:

Então, o que é a música? [...] uma qualidade da linguagem. Mas essa qualidade da linguagem de modo algum deriva das ciências da linguagem (poética, retórica, semiologia), pois, ao tornar-se qualidade, o que é promovido na linguagem é justamente aquilo que ela não diz, não articula. No não-dito aparece o prazer, a ternura, a delicadeza, o cumprimento – todos os valores do mais sutil repertório de imagens. A música é ao mesmo tempo o que é expresso e o que permanece implícito no texto: o que é enunciado (submetido a inflexões), mas não articulado.

Dessa maneira, a impressão sensível que o texto proustiano busca enfeixar não se encerra no *logos*, mas no eco que persiste, na tensão entre o que se desdobra ao se produzir um espaço aberto<sup>33</sup> de ressonância, pois a frase remete à imaterialidade, inefabilidade da sensação,

---

<sup>33</sup> “[Proust] abre os signos em volume, transforma-os em ‘visões’ e em ‘impressões’” (Kristeva, 1994, p. 372, trad. nossa).

ao enunciado, mas não totalmente articulado. A literatura proustiana se determina como efusão de uma arte que permanece “[como a música], ambígua, indecifrável, graças ao choque das ideias e dos conteúdos” (Kristeva, 1994, p. 316, trad. nossa). Pode-se aquilatar o estilo proustiano como uma operação constituída num movimento em que o narrador procura, no som, a verdade que se oculta sob as aparências, uma verdade que não se revela de imediato, mas permanece ressoando no interior da experiência. Experiência do narrador que mais tarde se converterá em experiência narrativa da própria obra de modo geral, como procuraremos demonstrar. Ao privilegiar a escuta e o campo sonoro em detrimento da visão, torna-se mais nítido o movimento essencial do Narrador, especialmente quando se tomam as reflexões de Nancy como pedra de toque desta análise:

se, desde Kant até Heidegger, a principal aposta da filosofia foi colocada na aparição ou na manifestação do ser, numa “fenomenologia”,<sup>34</sup> a verdade última do fenômeno (enquanto um aparecer o mais exatamente distinto possível de todo ente já aparecido e, em consequência, também enquanto um desaparecer), a verdade “ela-mesma” enquanto transitividade e transição incessante de um vir-e-partir não deveria muito *mais ser escutada do que vista*? Não é também dessa maneira, no entanto, que ela deixa de ser “ela-mesma”, e identificável, para tornar-se não mais a figura nua saindo do poço, mas *a ressonância deste poço* – ou, caso seja possível assim dizer, *o eco da figura nua na profundidade aberta*? (Nancy, 2013, p. 161, grifo nosso).

A imagem do eco da figura nua na profundidade aberta em contraste com a mesma figura é fundamental para este estudo. Pois não é da mera imagem estática da figura do poço que o Narrador da *Recherche* extrai sua referência, mantendo-nos nos termos enunciados por Nancy; é da ressonância, do eco dessa figura que ele se torna capaz de radiografar a realidade. O que é o eco da figura senão a impressão sensível que o narrador tem, buscando incessantemente traduzi-la em palavras? Pois atento à escuta, os sons ressoam e evocam memórias ao mesmo tempo em que produzem virtualidades que, claro, não estão subsumidas à dinâmica da ordem visual, mas, antes, àquilo que é sonoro. Ao invés de representar algo à maneira por exemplo, de um quadro ou de um texto, o som se impõe como *presença*,<sup>35</sup> algo que antecede qualquer significação discursiva e se estica no tempo.

---

<sup>34</sup> Seria preciso esmiuçar categorias formais da fenomenologia de modo expandido, o que não corresponde ao roteiro e às possibilidades dessa dissertação. Mas é importante precisar que o texto de Nancy se inscreve em um debate que põe em questão o “sujeito fenomenológico” tal qual proposto por Edmund Husserl. Não obstante, esse assunto ainda será objeto de consideração mais adiante.

<sup>35</sup> Para efeitos de compreensão do termo *presença*, é importante precisar que me filio aos apontamentos feitos por Nancy, que enfatiza a *presença* como “*venir-à*” (vinda à), ou seja, o que está presente não se limita a se mostrar; ele vem ao encontro, é sempre uma forma de aparecimento em trânsito, nunca fechado em si mesmo: “O sentido, por sua vez, é o movimento de ser-para, ou de ser enquanto vinda à presença, ou ainda enquanto transitividade,

Quando o narrador confessa que “somente essas modificações internas, conquanto vindas de fora, renovariam para mim o mundo exterior”, está apontando para esse mesmo processo: não é o mundo objetivo que se transforma, mas o modo como ele passa a habitá-lo, reorganizando sua própria experiência conforme uma dinâmica essencialmente musical, ou seja, não pela apreensão de objetos definidos, mas pela ativação de um espaço de ressonâncias em que ele próprio habita na medida em que se reenvia. A percepção da realidade em termos musicais se apresenta como uma ruptura, um desvio que despedaça a rotina silenciosa e ao mesmo tempo cravejada e, nesse mesmo gesto, desperta a consciência da interioridade e a possibilidade de voltar-se para ela com atenção. Escutar a música interior – insiste o narrador – não significa afastar-se do mundo externo, mas “redescobri-lo” enquanto ressonância – quando a percepção se articula à construção que o sujeito opera desse mesmo mundo.

O esforço do Narrador é prolongar esse estado de percepção transfigurada, manter a melodia íntima viva o quanto puder, antes que ela se dissolva de novo no silêncio do hábito – silêncio que se converte em incapacidade de perceber, atrofia dos sentidos. A escuta é, pois, uma modalidade particular de atenção: é dessa atenção que a música aflora, e não de uma existência anterior ou superior a ela. O som pode ser o disparo inicial, pode arrancar o sujeito do hábito, mas só se torna música quando inscrito nessa relação, quando excogitado e metamorfoseado através da relação. É por isso que em Proust, a música conserva tal poder: porque ela participa, ao mesmo tempo, da relação que o sujeito entretém consigo próprio e da que estabelece com o mundo, tornando-se, sob o império de tais circunstâncias, um universo de contágio.

Não por acaso, Proust confere tanta relevância a esse momento, qualificando o narrador como alguém que sacrifica sua “mortiça vida de outrora”<sup>36</sup> e o seu “porvir, apagados pela borracha do hábito, por esse estado tão particular” e assim, sugere o paralelo com a estrutura musical que nasce da escuta e que, portanto, se subscreve à estrutura temporal, embora mire um “fora do tempo”. Sim, pois se não há tempo, não há porque temer a morte. Desse modo, essa passagem já apresenta metaforização do Ser enquanto dimensão temporal da escrita, antecipando já uma eternidade que o tempo arremeda quando gira ao redor da alma, sempre

---

enquanto passagem à presença – e, ao mesmo tempo, enquanto passagem da presença. A vinda não depende da apresentação, tampouco, por outro lado, da impresentação” (Nancy, 1993, p. 25, trad. nossa).

<sup>36</sup> A supressão do tempo do relógio em direção a um “fora do tempo”, marcado pela analogia com a música aparece em momentos subsequentes do romance, como se verificará doravante.

desertor de um passado, sempre almejando um futuro. Tempos olvidados, mas, entretanto, reunidos e reorganizados, tal qual uma melodia.

Em *Retour à Marcel Proust*, Jacques Benoist-Méchin já havia sublinhado que Proust não hesita em reinventar os próprios instrumentos da linguagem para dar conta das realidades tão singulares circunscritas na obra. Essa reinvenção só se torna possível graças à ruptura com os moldes sintáticos convencionais, à inserção das já célebres longas digressões que bifurcam a frase, e à invenção de um estilo inconfundível – claro e espesso ao mesmo tempo. Benoist-Méchin esclarece que Proust utilizava esse procedimento

[...] também pela escolha das imagens, e, se examinarmos de perto a textura de suas frases, percebemos que, quando quis exprimir uma dessas realidades fugidias e imprecisas que parecem desafiar qualquer tentativa de serem vertidas em palavras, foi geralmente à música que ele recorreu para buscar suas comparações. Chegou a nos tornar sensíveis a nuances tão impalpáveis, por exemplo, quanto uma mudança de regime no seio do nosso subconsciente (Benoist-Méchin, 1957, p. 47, trad. nossa).

Convém salientar que esse tipo de metaforização do ser em Proust é também bastante sutil. Como o narrador busca reter as coisas em sua essência, para além das aparências, torna-se evidente que sua forma de apreensão do real evoca, de certo modo, ideias de inspiração kantianas ou até mesmo platônicas. Contudo, essas influências se apresentam de maneira muito nuançada, pois, novamente, é necessário distinguir entre o protagonista (narrador) – aquele que vive a experiência no instante da impressão e ainda não a compreende inteiramente, não sabe decifrá-la, embora o romance, como estrutura narrativa, esteja realizando isso o tempo inteiro – e o Narrador que nos conta a história, já situado no tempo da rememoração e consciente da operação que realiza.

Kristeva (1994) observa que o escritor, ainda que surja da realidade da experiência, inseparável dela e inconcebível sem ela, distingue-se por concebê-la sob a forma do imaginário. Essa operação, contudo, não o afasta da densidade do real: antes, implica o domínio dos signos – da música, da poesia, da pintura –, que são os instrumentos por meio dos quais se alcança a metamorfose de todos os sentidos. Observa-se, por essa razão, uma experiência em que o artifício técnico e a transfiguração estética se confundem, abrindo ao sujeito a possibilidade de uma “copresença ao Ser”, nos termos de Kristeva.

A experiência imaginária que o leitor vivencia na *Recherche* inscreve-se, *a fortiori*, em uma temporalidade própria: a do tempo reencontrado, ou seja, de um presente-passado unido a um presente-presentificado, catalisado como *presença*. Como diz José Miguel Wisnik (2017),

a música é o modo da *presença* do Ser, geratriz de uma proferição analógica do símbolo, ligada à encantação como modo de articulação entre palavra e música. Daniel Charles afirma que, se *bem escutada*, a voz faz ressoar o passado do ser, sua desapareição e seu devir incessante: “a voz veicula a ‘quarta dimensão do tempo’, aquela que engloba e rege as três outras; ela não deixa o tempo ressoar senão por intermitências” (Charles, 1978, p. 31, trad. nossa).

É nesse horizonte que se deve compreender a reflexão proustiana sobre o Ser, que não se confunde com o ente nem se reduz ao retrato subjetivista da consciência do protagonista. Caracteriza-se, antes, de um movimento de ultrapassagem, em que a consciência do protagonista se soergue a uma dimensão ampla, como bem nos esclarece Auerbach:

Proust visa a objetividade e a essência do acontecido: procura atingir esta meta confiando-se à direção da sua própria consciência, mas não da consciência presente em cada instante, mas da *consciência rememorante*. O surgimento da realidade de dentro da consciência rememorante, a qual abandonou há tempo as circunstâncias em que se achava em cada momento em que o real acontecia presentemente, vê e ordena o seu conteúdo de uma forma que é totalmente diferente do meramente individual ou subjetivo. Liberada das diversas prevenções de outrora, a consciência vê as suas próprias camadas passadas, com o seu conteúdo, de forma perspectiva, confrontando-as constantemente entre si, liberando-as da sua sequência temporal exterior, assim como da significação mais estreita e dependente da atualidade, que pareciam ter em cada caso. Ao mesmo tempo, a moderna representação do tempo interior une-se a uma concepção neoplatônica, segundo a qual o verdadeiro arquétipo do objeto estaria na alma do artista; de um artista que, encontrando-se ele próprio no objeto, liberou-se como observador do objeto e enfrenta o seu próprio passado (Auerbach, 1971, p. 475-476, grifo nosso).

De um lado, o instante vivido pelo protagonista (narrador) que nos narra o acontecimento, cheio de impressões ainda não articuladas; de outro, o tempo reconstituído pelo Narrador, que recolhe essas impressões e as transforma em conhecimento eidético. Dessa diferença nasce uma lógica de retenção e abertura – imagens de recipientes, tampas, vasos – que descrevem como o sentido permanece oculto até ser desvelado por uma operação interna à consciência rememorante. É essa operação, fechamento e desabrochar, contenção e revelação, que orienta a prática estética em Proust e que explica por que a música, a memória e os objetos surgem como veículos de uma verdade que se achava cativa sob a superfície.

A partir dessa articulação, torna-se possível considerar a tese deleuziana em termos de categorias operatórias: implicação e explicação não são meramente termos teóricos, mas maneiras de nomear o movimento pela qual o sentido se enrola no signo e, ao mesmo tempo, é desdobrado pela própria leitura. Entender a *Recherche* exige, portanto, reconhecer os signos como recipientes de uma alma oculta e perceber a escrita proustiana como o gesto que tenta



entreabrir a tampa desses objetos – ação que transforma encaixe em revelação e retenção em ressonância. Como observa Deleuze (2022, p. 87-88):

Implicação e explicação, envolvimento e desenvolvimento, tais são as categorias da *Recherche*. Por um lado, o sentido é implicado no signo; é como que uma coisa enrolada em outra. O prisioneiro, a alma prisioneira significam que há sempre um encaixamento, um enrolamento do diverso. Os signos emanam de objetos que são como caixas ou vasos fechados. Os objetos retêm uma alma cativa, a alma de outra coisa que se esforça para entreabrir a tampa.<sup>37</sup>

Se Proust metaforiza o Ser ao falar da escuta ou da música, é porque reconhece nelas – assumindo o risco que tal formulação encerra – o signo do inefável, aquilo que se manifesta pela impressão ao mesmo tempo *aquém e além da palavra*. A música, em sua natureza ambígua, oferece a imagem de um sentido que não se fixa, mas ressoa. Uma presença que se anuncia no limite do próprio signo, onde o sentido parece ultrapassar sua forma e abrir-se a algo que o excede; é sobre essa linha de ruptura que se ergue a escrita do tempo rememorante, fundada na tensão entre o que o signo contém e o que dele escapa.

É nesse ponto que a linguagem proustiana encontra seu ponto de inflexão mais alto; nela, e eco do signo aberto se torna veículo de uma interioridade que ultrapassa o pensamento discursivo e, contudo, dele depende para se revelar. Tal é o movimento que Kristeva designa como *sobreimpressão*,<sup>38</sup> o momento capaz de produzir um excedente de significação que permanece como traço do inefável anunciado na escrita:

Dentro dessa linhagem que o distingue do místico (para quem a experiência é real), do cientista (que a suspende ou ignora) e do filósofo (que aspira a iluminá-la ou a sobrevoá-la), e ao mesmo tempo se confundindo, por vezes, com essas três figuras, Proust revela que a experiência imaginária não é outro senão a do tempo reencontrado. Essa experiência estranha e nova do tempo reencontrado reside numa dinâmica do sujeito e do sentido. Por meio dela, os signos, que estão no tempo, se ordenam em sintaxe, mas também *desdobram a música das metáforas em sensações que, no limiar do tempo, transbordam os signos, deles escapam e, no entanto, apenas se dão através de suas sobreimpressões* (Kristeva, 1994, p. 242, trad. nossa, grifo nosso).

Com isto se pretende dizer que, justamente por estarem inscritos no tempo, os signos, quando ordenados em sintaxe, não podem deixar de exprimir aquilo que a eles escapa – sem jamais, contudo realizar plenamente essa operação. Esse efeito se dá por um mecanismo

---

<sup>37</sup> A passagem em que o narrador reflete sobre suas “estações” afetivas e morais é bem significativa dessa operação: “Talvez por serem tão diversas as criaturas que eu contemplava em Albertine àquela época, é que mais tarde adquiri o hábito de tornar-me eu mesmo um outro personagem, de acordo com a Albertine em que eu pensava: um ciumento, um indiferente, um voluptuoso, um melancólico, um furioso, recriados não só ao acaso da lembrança que renascia, mas conforme a intensidade da crença interposta, para uma mesma recordação, pelo modo diverso com que a apreciava” (SMF, p. 746).

<sup>38</sup> Kristeva trabalha com o conceito de “*surimpression*”, que optei por traduzir como “sobreimpressão”.

complexo, que comporta a coexistência de tempos distintos e de vozes narrativas conjugadas em um mesmo personagem, de modo que, mesmo temporalmente marcados, os signos, ao se transbordarem, revelam aquilo que excede o tempo matemático da sucessão,<sup>39</sup> o que, em última análise, não revela apenas a vida longitudinal de seus personagens, mas também a da própria obra, da própria temporalidade, enquanto consecução do princípio formal da escrita, e que se manifesta como uma experiência do tempo reencontrado, singular e estruturante, que dá forma à percepção e à própria realização narrativa do romance:

o segredo da maturidade de Proust, maturidade da experiência para a qual o espaço do imaginário romanesco é uma esfera, engendrada, graças a um movimento infinitamente retardado, por instantes essenciais sempre por vir e cuja essência não é serem pontuais, mas a duração imaginária que Proust, no fim de sua obra, descobre ser a própria substância dos misteriosos fenômenos de cintilação (Blanchot, 2018, p. 31).

Com justa razão, os chamados “fenômenos em cintilação” revelam que os instantes jamais se conhecem plenamente no momento em que são vividos pelo narrador; seu sentido permanece parcialmente oculto, tanto nos episódios privilegiados das memórias involuntárias quanto nas impressões sensíveis do presente. Nessa conjuntura, a obra se configura como esférica não apenas por tornar sensível o espaço interior e as impressões do narrador em retrospectiva, mas por demonstrar como esse desvelamento gradual – no limite, infinito –, operado pela escuta atenta que se desenvolve ao longo do romance, busca jogar com a tensão entre som e sentido e permite que o leitor acesse a experiência do mundo tal como é percebida e processada pela consciência romanesca proustiana.

---

<sup>39</sup> Blanchot salienta esse aspecto importante da *Recherche*: “Proust jamais renunciou a interpretar também os instantes como sinal do intemporal; verá sempre neles uma presença liberada da ordem do tempo” (Blanchot, 2018, p. 31).

### 3 Metamorfose da sonoridade

*No caso do músico, a vontade vive, além de todos os limites da individualidade, um sentimento de unidade: por meio do ouvido abre-se para ela a porta por onde o mundo penetra, assim como ela no mundo.*<sup>40</sup>

Richard Wagner

Já tendo passado certo tempo dispondo da companhia de Albertine, o narrador continua frustrado com sua incapacidade para a literatura,<sup>41</sup> revelando que a procrastinação que o impede de escrever e o faz duvidar de seus dons se deve ao mau tempo que faz em Paris naqueles dias, o que lhe subtrai a felicidade e a inspiração. Ele promete a si mesmo que no dia seguinte começará a trabalhar, desviando-se de Albertine e dos jogos do ciúme. No entanto – e por um mecanismo paradoxal que ocorre em todo o romance –, ele resolve apreciar o dia ao invés de trabalhar, ainda que o fruto de seu “não-trabalho” seja o livro que estamos lendo:

Eram em dias assim que, no começo da minha segunda temporada em Balbec, eu ouvia os violinos da orquestra por entre as massas de água azuladas da maré montante. Como eu possuía mais Albertine hoje! Dias havia em que *o rumor de um sino* que dava as horas trazia sobre a esfera de sua *sonoridade* uma placa tão fresca, tão poderosamente cortada de umidade ou luz, que era como uma tradução para cegos, ou, se quiserem, como *uma tradução musical* do encanto da chuva ou do encanto do sol. De modo que, nesse momento, de olhos fechados em meu leito, eu dizia comigo que *tudo pode ser transposto, e que um universo somente audível poderia ser tão variado como o outro*. Remontando preguiçosamente o correr do tempo como numa barca, e vendo sempre aparecer à minha frente novas recordações encantadas, que eu não escolhia, que no instante anterior me eram *invisíveis* e que minha memória me apresentava, uma após outra, sem que pudesse escolhê-las, eu prosseguia preguiçosamente, naqueles espaços uniformes, o meu passeio ao sol (P, p. 67, grifo nosso).

A percepção do narrador está fresca. Não nos descuidemos; não é aleatória a utilização do rumor de um sino, que em si mesmo, poderia ser considerado apenas ruído<sup>42</sup> para comunicar a felicidade que ele sente ao contemplar o dia através do órgão da audição. A apreensão da realidade, da qual o Narrador pressente a essência, não apenas sua aparência, nos é apresentada

<sup>40</sup> Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Cf. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 18.

<sup>41</sup> “Minha tia Léonie, inteiramente beata, e com a qual eu teria jurado não ter um só ponto em comum, eu tão apaixonado por prazeres, totalmente diverso na aparência daquela maníaca que jamais conhecera nenhum e rezava o terço o dia inteiro, eu que *sofria por não poder realizar uma vida literária*” (P, p. 63, grifo nosso).

<sup>42</sup> “Um *som* coloca em estado de quase-presença todo o sistema de *sons* – e é aí que se distingue primitivamente o som do ruído. O *ruído* dá ideias das causas que o produzem, disposições para a ação, reflexos – mas não um estado de iminência de uma família de sensações intrínsecas” (Valéry, 1974, p. 78).

sob o índice da sonoridade. Ao afirmar que aquela experiência sensível era como uma “tradução para cegos”, “uma tradução musical do encanto da chuva ou do encanto do sol”, Proust submete o visual ao sonoro,<sup>43</sup> a imagem à sua tradução. A passagem privilegia os ouvidos, porquanto o narrador parece sentir-se mais confortável em extrair impressões, lembranças e virtualidades com os olhos fechados; afinal, como “as orelhas não têm pálpebras” (Valéry, 1974, p. 974 *apud* Nancy, 2013, p. 168), a imagem não apenas carece de duração,<sup>44</sup> mas é manca por sua própria imediaticidade somada a seu caráter amovível.<sup>45</sup> Pascale Criton (1999, p. 26) disse “Eu posso escutar [*entendre*] o que eu vejo: um piano, ou folhagens agitadas pelo vento. Mas jamais posso ver o que eu escuto [*j’entends*]. Entre a vista e o ouvido não há reciprocidade”.<sup>46</sup> Cumpre-se, portanto, um movimento em que o som, à margem dos demais sentidos, se afirma como acontecimento anterior à inteligência, capaz de atingir o ouvinte como um “ataque”, uma invasão da presença, como nos esclarece Nancy:

---

<sup>43</sup> A categoria daquilo que é visual, mesmo em matéria de arte, aparece sotoposta à música. Pois como assinala Machado (2022, p. 187, grifo nosso): “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* [...] o tempo da pintura é o instante [...] e o instante não dá a essência das coisas”.

<sup>44</sup> Lessing (1998, p. 192) esclarece que “se a pintura, devido aos seus signos ou ao meio da sua imitação que ela só pode conectar no espaço, deve renunciar totalmente ao tempo: então ações progressivas não podem, enquanto progressivas, fazer parte dos seus objetos, mas antes ela tem que se contentar com ações uma ao lado da outra ou com meros corpos que sugerem uma ação através das suas posições”.

<sup>45</sup> Essa diferença entre música e as artes visuais é bastante salientada por Wagner, que em muitos sentidos pode ter inspirado Proust: “Nas artes plásticas [o supremo êxtase da consciência] só ocorre em virtude de uma longa e profunda intuição da obra, ou seja, quando, ao dissolvermos todas as relações do objeto intuído com nossa vontade individual, finalmente alcançamos (temporariamente) a libertação do intelecto do domínio da vontade, alcançando, portanto, o efeito da beleza sobre a alma. Este efeito, a música o exerce *de modo imediato*, ao desviar o intelecto da apreensão das coisas exteriores e ao privar-nos, como forma pura, liberta de toda objetividade, do mundo exterior, permitindo-nos olhar no interior de nós mesmos como na essência íntima de todas as coisas. Por conseguinte, qualquer julgamento sobre uma obra musical deveria apoiar-se no conhecimento dessas leis que nos permitem passar do efeito da bela aparência, que constitui a primeira impressão de uma simples manifestação musical, à revelação de seu caráter mais próprio que se expressa no efeito do sublime” (Wagner, 2010, p. 22).

<sup>46</sup> As consonâncias e dissonâncias entre as artes visuais e a música foram explicitadas com muito engenho por Hegel: “Graças ao som, a música desliga-se da forma exterior e da sua perceptível visibilidade e tem necessidade, para a concepção das suas produções, de um órgão especial, o *ouvido*, que, como a vista, faz parte não dos sentidos plásticos, mas dos teóricos, e é mesmo *mais ideal que a vista*. Porque, dado que a contemplação calma e desinteressada das obras de arte, longe de procurar suprimir os objetos os deixa, pelo contrário, subsistir tal qual são e onde estão, o que é concebido pela vista não é em si ideal, mas preserva, pelo contrário, a sua existência sensível. O ouvido, sem praticamente exigir a menor alteração dos corpos, percebe o resultado desta vibração interior do corpo pela qual se manifesta e revela, não a calma figura material, mas uma primeira idealidade da alma. Como, por outro lado, a negatividade na qual entra a matéria vibrante constitui uma supressão do estado espacial, a qual é por sua vez suprimida pela reação do corpo, a exterioridade desta dupla negação, o som, é uma exteriorização que se destrói a si mesma e no próprio momento em que nasce. Por esta dupla negação da exterioridade, inerente ao princípio do som, este corresponde à subjetividade; a sonoridade, que é já por si mesma qualquer coisa de mais ideal que a corporeidade real, renuncia até a esta existência ideal e torna-se assim um modo de expressão da interioridade pura [...] Ela [a música] dirige-se à mais profunda interioridade subjetiva; é a arte de que a alma se serve para agir sobre as outras almas” (Hegel, 1974, p. 181-182, grifo nosso).

O som não possui face oculta, ele é todo adiante detrás e fora dentro, *sentido de ponta-cabeça* com relação à lógica mais geral da presença como aparecimento, como fenomenalidade ou como manifestação, e, assim, como face visível de uma presença em si subsistente. Algo do esquema teórico e intencional regulado pela ótica nele *vacila* (2013, p. 167, grifo nosso).

Em contrapartida, os sons, por não se fiarem ao instante, nem à realidade material, possuem outra forma de manifestação. Logo, a lógica da impressão se impõe sob a forma de um imperativo: as impressões extraídas desse “universo sonoro” devem sobrevir como raízes eferentes partindo da periferia das sensações em direção ao núcleo da subjetividade. Desse modo, Proust indica que aquilo que se apreende mais profundamente do que a realidade tal qual é observada em sentido realista é informado pela dinâmica da sonoridade. Um procedimento francamente moderno, e se observarmos atentamente, será difícil encontrar algum autor que deu tanta importância à apreensão da realidade em termos musicais em um romance quanto Proust. Novamente, Proust encontra Nancy:

Em outros termos, ainda, o visual seria tendencialmente mimético, e o sonoro tendencialmente methésico (ou seja, da ordem da participação, da partilha ou do contágio), o que também não significa que tais tendências não coincidam em parte alguma. Uma musicista escreveu: “Como o som possui uma incidência tão particular, uma capacidade de afetar que não se parece com nenhuma outra, por demais diferente daquilo que sobressai do visual e do tato? É um domínio que nós ainda ignoramos” (Nancy, 2013, p. 165).

A escuta, nesse sentido, não se limita à recepção passiva, mas se inscreve como modo de contágio, participação, coetânea à emergência do fenômeno sonoro: “Bastaria uma intenção à melodia para estancar esse refluxo. [...] As sensações não estão ligadas; é nossa alma que as liga” (Bachelard, 1988, p. 105). A música tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador (Wisnik, 2017). Nisto reside o papel fundamental da escuta para o Narrador: ela se instala em seu espírito e lhe sugere a ideia fundamental de que “*tudo pode ser transposto*, e que um universo somente audível poderia ser tão variado como o outro”.

Não seria arriscado dizer que a ideia da transposição de uma realidade musical profunda e ressonante em uma literatura igualmente ressonante nasça a partir desse trecho. O rumor do sino, a chuva, o sol, todos os fenômenos do real parecem convergir, pelo ouvido do narrador, para uma harmonia oculta<sup>47</sup> que os entretece no tear narrativo. “O ouvido mental não

---

<sup>47</sup> Já citado anteriormente: “Mas era sobretudo em mim que eu ouvia inebriado um som novo emitido pelo violino interior. Suas cordas são retesadas ou soltas por simples diferenças de temperatura e da luz exteriores” (P, p. 22).

recebe somente a confiança das coisas já passadas, mas a profecia das coisas que estão ainda por vir, e ainda em curso, coisas prometidas” (Jankélévitch, 2018, p. 201). É pelo ouvido que a experiência se inscreve enquanto metamorfose:

O ouvido parece feito para essa captura do indício fugidio: é imóvel, fixo, em posição de alerta, como o de um animal vigilante; como um funil que conduz ao interior, recebe o *maior número possível de impressões* e as canaliza em direção a um centro supervisor de seleção e decisão; as dobras e desvios de sua concha parecem ansiosos por multiplicar o contato do indivíduo com o mundo, e ao mesmo tempo reduzir essa própria multiplicidade, submetendo-a a uma trajetória de filtragem; pois é essencial que o que era confuso e indiferenciado se torne distinto e pertinente [...] escutar é a própria operação dessa *metamorfose* (Barthes, 1986, p. 248, trad. nossa, grifo nosso).

Mas é preciso ir ainda mais além. Nesse mesmo trecho aparecem aliadas às ideias de sonoridade e tradução (metamorfose), ideias de recordações encantadas não escolhidas. Não sabemos se essas “recordações não escolhidas” se referem à memória involuntária, porém é instrutivo como é de “olhos fechados” que o narrador, por assim dizer, “recebe” tais recordações. Wagner (2010) enfatiza que o efeito da música produz uma tal despotencialização da visão que, com os olhos abertos, não seria possível ver com a mesma intensidade. Assim, a abertura provocada pelo acesso à profundidade musical aparece sempre ligada à memória e à criação, antecipando *pouco a pouco – embora imediatamente* –,<sup>48</sup> para utilizar uma expressão de Blanchot (2018, p. 17), em primeiro lugar: a maneira pela qual o narrador entende o mundo, e em segundo: como esse entendimento será crucial para a tradução de conceitos musicais – conquanto inefáveis – em uma criação igualmente profunda, feérica.

Não é mera coincidência que, em correspondência a Suzette Lemaire, o próprio Proust já tenha antecipado tudo aquilo que aqui observei quanto à posição do inefável próprio da música bem como à sua profundidade – sobretudo quando matizada em relação à literatura, como podemos atestar no trecho a seguir:

A essência da música é despertar em nós uma profundidade misteriosa da alma (uma que não pode ser expressa pela literatura nem por nenhum dos outros modos finitos de expressão que fazem uso das palavras e, conseqüentemente, das ideias – isto é, de coisas determinadas – ou então fazem uso de objetos determinados, como a pintura, a escultura), uma profundidade que começa onde terminam as coisas finitas e todas as artes que têm como objeto coisas finitas, e onde termina a ciência – e que, por isso mesmo, pode ser chamada de religiosa (Corr., 1970, p. 386-387, trad. nossa).

---

<sup>48</sup> Pouco a pouco porque ainda é uma obra literária que leva tempo para ser lida, mas imediatamente pois os tempos estão fundidos, incorporados em uma mesma frase, em um mesmo signo.

Busco enfatizar que o mundo da literatura proustiana é profundamente marcado pela estrutura musical pois é antes de qualquer coisa *aprendido musicalmente*. Em tal caso, a arquitetura da *Recherche* se configura como uma linguagem derivada da música como índice primeiro, uma criação que se impõe como a única via capaz de apreender aquilo que, por definição, é fugidio, como os instantes privilegiados aos quais a memória involuntária descerra.

A memória involuntária, simultaneamente percepção e significação, seria, portanto, o equivalente da música em Schopenhauer. *Natura naturans, música do Ser*, a memória involuntária exprime a arquitetura do Ser coincidindo com o artista. O final de *O tempo recuperado* ontologiza o tempo vivido pelo narrador. Não obstante, desde o início do romance [...] a memória involuntária já era sempre ontológica. O estilo é uma “visão transubstancial”, e o tempo imediatamente “incorporado”. A alquimia dessa junção dual estava aí, na dinâmica da experiência imaginária e no estatuto particular da *impressão que reabsorve o signo* (Kristeva, 1994, p. 382, trad. nossa, grifo nosso).

Pode-se afirmar que, no horizonte da escrita proustiana, a menor unidade não se encontra no signo isolado, mas antes na tensão entre sensação e ideia, na oscilação entre uma percepção tornada imagem e uma imagem que adquire corpo material: na palavra – ou se é que poderíamos dizer na “música das palavras”. O que fascina os formalistas – a estrutura do significante, a materialidade estrita da linguagem – não é exatamente denegado por Proust, mas emerge de forma quase natural como consequência de uma experiência muito mais rica, que ilumina o objeto sem se reduzir a um puro subjetivismo. Poder-se-ia afirmar que a escrita de Proust se engendra nesse vértice de fusão entre o presente vivido da impressão e o passado recuperado que reabsorve essa mesma impressão (sobreimpressão).<sup>49</sup> Esse tal signo reabsorvido é o próprio tempo recuperado, consciência rememorante conhecida pelo Narrador. Dessa lógica, resulta a formulação do tempo da escrita enquanto *música do Ser*. Auerbach (1971, p. 478) nos lembra dessa operação:

Alguns escritores acharam os seus próprios métodos ou empreenderam tentativas no sentido de fazer com que a realidade que tomavam como objeto aparecesse sob uma iluminação cambiante e estratificada, ou para abandonar a posição da representação aparentemente objetiva, ou da representação puramente subjetiva, em favor de uma perspectiva mais rica.

Nessa perspectiva, as sensações não são apreendidas pelo narrador como meros dados empíricos, mas como núcleos de essência, sempre atravessados por desejos e conflitos pessoais.

---

<sup>49</sup> “A formalidade do significante, que cativa os técnicos da linguagem, a materialidade linguística da arte literária, parecem, em Proust [...] espontaneamente deduzidas, logicamente resultantes desse esforço subjetivo que é a experiência proustiana, no cruzamento do presente em um mundo sentido e do passado no tempo do eu” (Kristeva, 1994, p. 314, trad. nossa).

Conforme afirma Borges (2020, p. 31): “o estilo do desejo é a eternidade”. Em Proust, o desejo se desdobra como princípio epigenético: cada impressão contribui gradualmente para o organismo crescente da experiência do narrador, aspirando a uma eternidade que se manifesta na urdidura do texto. Como observa Kristeva (1994), a escrita nasce, então, desse trabalho de transfiguração: a inteligência deixa de ser apenas uma faculdade abstrata e se dá no movimento de decifração daquilo que fora experimentado pelo narrador, vivido por ele. Sempre secundária, a inteligência deverá dar conta, indicar aquilo que é mais essencial do que ela, o espírito da impressão. Esse movimento, que dissolve a figura do pensador em favor daquilo que as coisas arrastam consigo, pode ser lido como o primeiro gesto efetivo em direção ao estilo – não um ornamento exterior, mas a marca íntima da interioridade convertida em linguagem. É o caso de dizer que o mundo escutado, o mundo *aprendido e apreendido pela escuta*, se atualiza como estética no mundo redescoberto proustiano, justamente através da palavra.

Barthes (1986) nos lembra dessa propriedade tão singular da escuta, a mais propensa a executar ritos de criação. A escuta, em sua forma mais avultante, supõe um sujeito capaz de sustentar o silêncio e de acolher, no interior da linguagem, aquilo que ainda não encontrou forma. Voltada ao que se oculta e se retira, a escuta interroga o murmúrio das coisas, recolhe do indistinto um fragmento de sentido. Essa forma de comunicação, que ele chama de religiosa – como também o chamava Proust – não pertence ao domínio da troca, mas ao da revelação:

A escuta torna-se criação [...] A escuta está, doravante, ligada (em mil formas variadas e indiretas) a uma hermenêutica: escutar é adotar uma atitude de decifração do que é obscuro, indistinto ou mudo, a fim de tornar acessível à consciência o “reverso” do sentido – aquilo que se experimenta, postula ou intenciona como oculto. A comunicação implicada por essa segunda escuta é religiosa: ela liga o sujeito ouvinte ao mundo oculto dos deuses, que, como se sabe, falam uma linguagem da qual apenas alguns fragmentos enigmáticos chegam aos homens – embora lhes seja vital, dolorosamente vital, compreender essa linguagem (Barthes, 1986, p. 249, trad. nossa).

Se, como afirma Barthes, a escuta inaugura uma hermenêutica do oculto – uma atitude de decifração que visa tornar consciente o reverso do sentido – então a presença do fenômeno sonoro na *Recherche* opera como um princípio de indeterminação intencional: o som não se reduz a mero veículo de informação; antes, ele abre o signo, o dilata e o torna suscetível a múltiplas temporalidades. Que com isso se acresça ao edifício proustiano uma discrepância entre os modos da linguagem que o narrador quer retratar pouco significaria em termos diegéticos se essa tensão entre o que é narrado e o que a obra efetivamente faz não criasse uma estrutura narrativa esférica, sobretudo quando concebemos o espaço discursivo em que a escuta



se constitui como o agente demiúrgico, tecelã de mundos outros, através da voz narrativa do Narrador. Tão logo a escuta se converte em operação hermenêutica, o som assume uma função ambivalente: por um lado, determina; por outro, oculta; e é nessa ambivalência que a escrita encontra uma recusa do nome em favor da abertura do signo, e se oferece como ressonância antes que se determine em conceito. Adorno nos lembra que

A música, em relação à linguagem intencional, mostra-se de um tipo totalmente diferente. É nisto onde se situa seu aspecto teológico. O que ela diz é, como fenômeno, simultaneamente determinado e ocultado. Sua ideia é a forma [*Gestalt*], do nome Divino. Ela é prece desmitificada, livre da magia influente [*Einwirken*]; é a tentativa humana [...] de nomear o Nome ele mesmo (Adorno, 2008, p. 168).

Considerada face do sonoro em sua relação com a linguagem intencional, a música das palavras se apresenta como forma que simultaneamente revela e recusa a identificação do que designa. Pode-se afirmar que a escrita proustiana, ao captar a apreensão pela escuta funciona como prece desmitificada, operação pela qual o Narrador transforma a experiência em forma sem reduzi-la a enunciação definitiva. Assim, o triunfo da escuta configura-se como passagem: quanto mais autenticamente apreendida a interioridade sonora, tanto mais a linguagem narrativa tem de transformar-se naquilo que tensionava – não para fixar o sentido, mas para fazê-lo ressoar, aberto e vacilante, na tessitura mesma do texto.

Em determinado momento de *A prisioneira*, o narrador reflete, em diálogo com Albertine, sobre os efeitos paradoxais do sono e do ruído. Albertine lhe pergunta, com certa surpresa e ternura, se todos os sons vindos da rua não o irritavam sobremodo, especialmente considerando o quanto o protagonista é sensível ao dormir. Mas o narrador, longe de confirmar essa impressão, evoca a experiência singular de um sono profundo, quatro vezes mais restaurador. Ele sublinha, então, o curioso efeito temporal do sono através de uma comparação, novamente, musical:

Como tal sono foi em média quatro vezes mais repousante, parece ter sido quatro vezes mais longo àquele que dormiu, quando de fato foi quatro vezes mais curto. Magnífico erro de uma multiplicação por 16 que confere tanta beleza ao despertar e na vida introduz uma verdadeira inovação, semelhante àquelas *grandes mudanças de ritmo* que, na música, fazem com que uma colcheia, no andante, tenha a mesma duração que uma mínima num *prestissimo*, e que são desconhecidas no estado de vigília. A vida aí é quase sempre a mesma, de onde as decepções da viagem. No entanto, bem parece que o sonho é feito às vezes da matéria mais grosseira da vida, mas tal matéria aí é tratada, amassada de tal modo, com um alongamento devido a que nenhum dos limites horários do estado de vigília a impede de desprender-se a tão enormes *alturas*, que ninguém mais a reconhece (P, p. 96, grifo nosso).

Ao comentar o sono profundo que só sobrevém pela manhã, o narrador não se restringe a descrever uma experiência fisiológica; ele traduz seus efeitos temporais em termos musicais: a analogia com o *prestíssimo* e o andante não apenas reforça a dilatação de uma duração subjetiva, mas revela uma audição interiorizada que organiza o tempo vivido segundo ritmos afetivos e sensoriais, que são também, no sonho, índices da atração que o caráter de refúgio da música exerce sobre o narrador. Assevera-se, nesse sentido, a presença de um tempo escutado, e não simplesmente medido, uma duração musical da existência que, propriamente falando, não se confunde com o tempo do relógio, senão que se manifesta como experiência singular de um tempo próprio, modelado pela escuta e estruturado segundo ritmos interiores que escapam à quantificação objetiva.

Mais ainda, o estado nebuloso que se estende no limiar entre o sono e o despertar aparece como espaço privilegiado de uma paz rara, uma alegria serena que transfigura a matéria mesma da vida. Ainda que composto da “matéria mais grosseira” do cotidiano, o sonho a alonga, desbasta o espaço encalacrado de seus limites, elevando-a a *alturas* inauditas, tal como a música faz ao reorganizar a percepção do tempo e da realidade. Nesse estado de coisas, a música se constitui como uma configuração inventiva de duas dimensões dessa materialidade vibrátil e esponjosa: o tempo e a altura. Diz Wisnik (2017, p. 22): “É impossível a um som se apresentar sem durar, minimamente que seja, assim como é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente sem se encontrar numa faixa qualquer de altura”. Nesse sentido, o despertar não se dá em ruptura com o sonho, mas como seu prolongamento – uma vibração residual que persiste, tal como uma nota sustentada além do compasso. Não é demais recordar ainda uma vez que Wagner (2010) fortalece aqui as relações entre sonho e analogia musical, em contraste com as artes plásticas, puramente visuais:

É justamente aqui, no ponto de encontro entre a plástica e a harmonia, que é possível perceber, com toda clareza e em toda sua dimensão, a diferença entre a essência da música, perceptível apenas por meio da *analogia do sonho*, e a essência das artes plásticas; assim como esta última deixa à intuição reflexiva a tarefa de completar o movimento dos gestos que ela fixa no espaço, a música expressa a essência mais íntima dos gestos de um modo tão imediatamente inteligível que, quando estamos inteiramente tomados pela música, até mesmo nossa capacidade de perceber intensivamente os gestos perde a sua força até que, enfim, somos capazes de compreender sem realmente ver (Wagner, 2010, p. 21, grifo nosso).

Se, como vimos, a escuta informa o narrador (e consequentemente, o Narrador), na medida em que este aproxima a música do Ser e transforma as aparições de uma nota em meios de resgatar o tempo, movimento que sua literatura incessantemente realiza, isso se justifica

porque ele compreende que, antes de se fazer *logos*, o sentido ressoa, e é essa ressonância que funda a experiência em termo amplo. É preciso, portanto, *pôr a palavra em ressonância*.

#### 4 A Sonata e a duração

*Há uma magia feita pela melodia:  
Um feitiço de repouso, e respiração serena, e frio  
Coração, que afunda através de cores que se apagam profundamente  
Até a quietude subaquática do mar;  
E flutua para sempre em um lago verde-lua,  
Sustido nos braços do ritmo e do sono.*<sup>50</sup>

Elizabeth Bishop

Pronto. O terreno para a experiência da audição musical está preparado, e não muito mais tarde no romance, ocorre o fulcral momento da segunda experiência de audição musical. Sim, segunda, pois assim como Swann, o narrador também não compreende de imediato o verdadeiro significado da Sonata de Vinteuil quando a escuta pela primeira vez, tocada por Odette – que, neste ponto da narrativa, já é esposa de Swann. Para Proust, a primeira experiência com qualquer obra de arte, especialmente uma tão complexa e esfíngica quanto a Sonata, é sempre marcada pela inexperiência, pelo espanto diante do novo. A escuta, enquanto gesto inaugural de aproximação de uma obra, já contém essa formulação: ela é o próprio movimento da consciência que se inclina para o ainda indeterminado, para o sentido em vias de se revelar. Como observa Nancy (2013, p. 163), “escutar [*écouter*] é estar inclinado para um sentido possível e, por conseguinte, não imediatamente acessível”.

Essa posição encontra paralelo em diversos momentos da *Recherche*, como por exemplo quando o narrador se decepciona ao ver a Berma (atriz ficcional concebida 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). Assim, ele explicita que agora, a exemplo do que ocorre com Vinteuil e a Sonata, foi capaz assimilar a obra através do executor (ou do compositor),<sup>51</sup> enxergando uma

<sup>50</sup> *Sonnet*. Trad. nossa. Cf. *The Complete Poems: 1927–1979*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984, p. 214.

<sup>51</sup> É de suma importância destacar que o entendimento buscado pelo executor não se confunde com o procedimento adotado por Swann; ao contrário, é até mesmo contraditado pelo narrador (e por Proust em *Contre Sainte-Beuve*). Esse entendimento, acessando o ponto de vista do compositor, não implica recorrer à sua biografia, mas sim acessar o mundo através do qual ele elaborava seus sentimentos íntimos e sua música – mundo de que, para Proust, qualquer apelo biográfico poderia apenas empobrecer o entendimento.

espécie de simbiose encantatória, onde a execução se torna transparente, permitindo que a obra goze de toda sua faculdade ideoplástica, e seu conhecimento se concretize. Merleau-Ponty foi quem observou que

a atriz [Berma] torna-se invisível, e é Fedra quem aparece. A significação devora os signos e Fedra tomou posse da Berma tão bem, que seu êxtase em Fedra nos parece ser o máximo do natural e da facilidade. A expressão estética confere a existência em si àquilo que exprime, instala-o na natureza como uma coisa percebida acessível a todos ou, inversamente, arranca os próprios signos – a pessoa do ator, as cores e a tela do pintor – de sua existência empírica e os arrebatava para *um outro mundo* (Merleau-Ponty, 1999, p. 248, grifo nosso).

O mesmo ocorre em relação à Vinteuil. O narrador, dessa forma, se aproxima da verdadeira experiência musical, que já não se apresenta como mera expressão associativa amorável ou mnemônica, mas como um acesso à cadeia das essências. Essas cadeias, irradiadas e reveladas pelo universo interior da música de Vinteuil, eram marcos incontroversos de sua terra, meridianos latentes de “outro mundo”. Uma geografia interior que só a escuta é capaz de desvelar:

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 Monjouvain e do lado de Méséglise, mas dos passeios pelos lados de Guermites – 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).

Aqui observamos como a música ativa uma memória involuntária, remetendo o narrador a seus passeios pelo lado de Guermites, onde viveu a experiência dos campanários.<sup>52</sup> Tal momento lhe infundiu a ideia de escrever um pequeno trecho, provindo-lhe a sensação de uma libertação quanto às limitações espaciais. Essa impressão, ligada à imaginação, esclarece que há sempre algo a ser decifrado, isto é, para uma impressão desse tipo é mandatório que se

---

<sup>52</sup> “Numa volta da estrada, experimentei de súbito esse prazer especial que não me parecia idêntico a nenhum outro, ao perceber as duas torres de Martinville, sobre as quais batia o sol poente, e o movimento da nossa viatura e as curvas do caminho davam a impressão de mudá-las de lugar, e depois a torre de Vieuxvicq, a qual, separada delas por uma colina e um vale, e situada num plano mais elevado e longínquo, parecia entretanto bem próxima delas” (CS, p. 155).

procure um equivalente profundo; é preciso descerrar o que ela esconde. Era necessário, portanto, o ato mesmo de criar.<sup>53</sup>

Outrossim, a impressão com a Sonata não o remete a um passado desgostoso e angustiante corporizado sob a efigie de Albertine. O narrador faz questão de destacar: “não quero dizer de Monjouvain 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 nevralgia. Ao final de *Sodoma e Gomorra*, o conhecimento dado pela revelação de Albertine como parte dessa Gomorra geral<sup>54</sup> – serve como expressão de uma realidade feminina contra a qual ele se vê inerme – o 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).<sup>55</sup> 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 sentido espiritual. Explico-me: a *música*, procedimento artístico, se identifica com a possibilidade da literatura, outro procedimento artístico. Como bem aponta Deleuze (2022, p. 44-45): “Nisto consiste a superioridade da arte sobre a vida: todos os signos que encontramos na vida ainda são signos materiais e seu sentido, estando sempre em outra coisa, não é inteiramente espiritual”.

O primeiro contato do narrador com a Sonata gera uma impressão inicial, vaga e fragmentária, que se revela mais clara com o tempo, à medida que o ouvido, umbral do espírito, amadurece e se torna capaz de decifrar as camadas mais profundas da obra. É a “primeiridade” da experiência que lhe confere essa dimensão de relicário em suspense, contudo, ressoante, esperando uma compreensão *a posteriori*, forma adequada a seu caráter. A música, por seu

---

<sup>53</sup> “Verificando, ao observar o formato de suas flechas, o deslocamento de suas linhas, o ensolarado de suas superfícies, senti que não ia até o extremo limite de minha impressão, que havia algo por trás desse movimento, por trás dessa claridade, algo que elas pareciam, a um tempo, conter e esconder” (CS, p. 155-156).

<sup>54</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”.

<sup>55</sup> Em *Diferença e repetição*, Deleuze faz questão de apontar a metamorfose que própria questão da ideia do casamento com Albertine desenvolve: “A bela alma não cessa de levantar a questão que lhe é própria, a do noivado; no entanto, quantas noivas desapareceram ou foram abandonadas no momento em que essa questão encontrava o seu justo problema, que reagia sobre ela, corrigia-a e a desviava para a diferença de um pensamento? Assim ocorre, por exemplo, com o herói de Proust, que se pergunta ‘casarei com Albertine?’, mas desenvolve essa questão no problema da obra de arte a ser feita – problema no qual a própria pergunta sofre uma metamorfose radical” (Deleuze, 2021, p. 262-263).

turno, não é algo simples de apreender em uma primeira escuta;<sup>56</sup> sua complexidade, a profundidade e a raridade da Sonata que Proust nos apresenta, dificultam esse primeiro entendimento, tornando-o um momento de desconcerto que exigirá, com o tempo, uma dedicação e um esforço mais profundos para que se compreenda sua verdadeira encarnação.

Jankélévitch foi quem apontou para essa dimensão de retorno em que o tempo se dobra sobre si mesmo, não para repetir, mas para revelar, sob outra claridade, aquilo que já havia aparecido. Há, nesse gesto de retorno, um instante em que o mesmo se faz novo, e o já escutado renasce a partir de uma duração outra:

Numa sonata em que não há (a não ser metaforicamente) “ideias” a desenvolver, a “reexposição” não é uma reiteração, mas, ao contrário, o princípio de uma ordem. Tornamo-nos sensíveis à forma graças à divisão regular das seções, que concede a ilusão de simetria, do sistema fechado e do “circuito”. Reexpor um tema é, portanto, conceder a ele novo brilho e sentido, ainda que isto se deva apenas ao momento ulterior em que essa reaparição se produz: na irreversibilidade do devir, todo acontecimento, incluindo aquele que nada apresenta de novo, ocorre na sequência dos precedentes. A segunda vez [...] mesmo quando só difere da primeira por seu número ordinal, implica ao menos a anterioridade da precedente no seio de um contexto em incessante mudança. Independentemente de toda lembrança concreta, o puro fato da sucessão e da preterição, em outros termos, a pura condição de passado do passado já infinito toma, no devir, a forma de uma alteração contínua [...] a reexposição não ativa em nós uma espécie de reminiscência? Concretamente, o retorno do tema significará [...] a poesia do recolhimento, a espera saciada, a alegria de reencontrar um amigo saudoso (Jankélévitch, 2018, p. 71).

Não à toa, é dessa mesma maneira que a pequena frase age em Swann: a reexposição de seus contornos ativa nele uma memória involuntária. Nesse ponto de *No caminho de Swann*, porém, essa memória provoca dor, pois o faz lembrar-se do tempo em que era amado por Odette, suscitando uma sensação de tristeza, e não “a alegria de reencontrar um amigo saudoso”. Também isso é significativo na escala de diferenciação ascendente entre Swann e o Narrador, que gradualmente o superará – se identificando mais com a descrição que faz Jankélévitch.

Compreender uma obra não é algo instantâneo, mas uma tarefa progressiva, que se realiza ao longo de diferentes camadas de tempo. Na primeira escuta, a música permanece em grande parte turva: compreende-se melhor o seu final do que o início, pois o sentido da obra vai se delineando apenas no decorrer da audição. Com o tempo e a repetição, cada nova escuta permite um aprofundamento gradual, revelando nuances antes invisíveis; obras mais complexas, sobretudo, exigem esse retorno constante, como se cada aproximação trouxesse

---

<sup>56</sup> “Na segunda vez, a informe frase musical se torna orgânica; na segunda vez, tanto o arbitrário quanto o insólito se revestem de um sentido mais profundo. [...] a reiteração desencadeia por si uma força crescente de enfeitiçamento” (Jankélévitch, 2018, p. 69).

consigo um novo grau de inteligibilidade. “Obras meramente agradáveis se revelam de imediato [...] já as maiores se revelam de modos virtualmente inesgotáveis. Isso é verdadeiro tanto na escuta quanto na execução” (Marcel, 2005, p. 28, trad. nossa).

Por fim, no horizonte mais amplo, as grandes composições impõem até mesmo à história um tempo próprio: constroem sua própria posteridade, podendo requerer décadas ou até séculos, para serem plenamente compreendidas.<sup>57</sup> É, portanto, um entendimento que amadurece com o tempo, cuja realização se reporta tanto ao individual quanto à posterioridade. Como observa Nattiez:

À primeira audição, a obra permanece opaca [...] Mas a obra se desenrola no tempo. Mesmo quando se a ouve pela primeira vez, a memória intervém para estabelecer conexões entre suas diversas partes, de modo que a compreensão da obra evolui ao longo de sua execução. [...] a música, assim como a própria busca – e como a própria *Recherche* –, desenrola-se no tempo. Por meio do jogo de transformações, reminiscências e respostas perceptivas que ela desperta em nós, a música constitui um microcosmo de nossa relação com o mundo, tal como está inscrita no tempo e condicionada por ele (Nattiez, p. 36-37, trad. nossa).

É por isso que uma mesma música, sendo profunda, exigirá do narrador diversas audições para de fato compreendê-la, pois, reaparecendo novamente a mesma, e, no entanto, outra, a repetição se afirma como um estágio de aprofundamento dos conteúdos sensíveis, dos quais ela (a música) é a mensageira. A sensibilidade do ouvido requer amadurecimento. Rousseau destaca que

a harmonia propriamente dita, é um assunto ainda mais difícil. Por ser apenas convencionalmente bela, não agrada de modo algum ao ouvido completamente inexperiente. O desenvolvimento da sensibilidade e do gosto por ela requer longa exposição. Para o ouvido inculto, nossas consonâncias são apenas ruído (Rousseau, 1966, p. 56, trad. nossa)

Nesse movimento, a escuta já não se limita a reconhecer o idêntico, mas a fazer emergir a latência que nele se inscreve – aquilo que, incorporado sob a aparência da repetição, constitui a diferença como essência. É sob essa perspectiva que Deleuze (2022, p. 51, grifo nosso) afirma: “Que poderíamos fazer da essência, que é diferença última, senão repeti-la, já que ela não pode ser substituída, nada podendo ocupar-lhe o lugar? Por essa razão *uma grande música deve ser tocada muitas vezes*”.

---

<sup>57</sup> O narrador tece o seguinte comentário após escutar a música de Vinteuil: “Aliás, o público mais inteligente não se engana nesse ponto, visto que mais tarde as últimas obras de Vinteuil foram consideradas as mais profundas” (P, p. 202).



Nesse aspecto, reside a superioridade da arte em relação à vida: enquanto os signos que a realidade cotidiana nos oferece permanecem atrelados à matéria e remetem sempre a algo exterior a si mesmo, os signos artísticos, por sua vez, contêm um sentido que se realiza de maneira imediata ao espírito, sem necessidade de mediação externa. Daí que Deleuze atinja a sua formulação de Essência como diferença na *Recherche*: “É ela que constitui o ser, que nos faz concebê-lo. Porque só a arte, no que diz respeito à manifestação das essências, é capaz de nos dar o que procurávamos em vão na vida” (Deleuze, 2022, p. 45). Não por acaso, a música se apresenta como um auspicioso sustentáculo dessa formulação, afinal “sendo sucessiva e simultânea (os sons acontecem um depois do outro, mas também *juntos*), a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo” (Wisnik, 2017, p. 30, grifo nosso). Como vimos, essa repetição carrega consigo a profundidade. Jankélévitch comenta que as intenções ocultas da música

podem, de início, passar despercebidas. Por outro lado, nos dois casos, a impressão de profundidade nos é sugerida pelo esforço que seria necessário para penetrar as intenções [...] e do músico ou, melhor ainda, pelo tempo exigido para atualizar tudo o que há na obra de virtual: em suma, a profundidade, metáfora espacial, é a projeção desse tempo de atualização (Jankélévitch, 2018, p. 118).

É precisamente nesse movimento de tempo e aprendizado que se inscreve a evolução do narrador (em direção ao Narrador). Em um momento posterior, quando sozinho, ele executa a Sonata em sua própria casa, já se pode notar um avanço significativo em relação a Swann. Nesse estágio, o narrador não mais se vê refém da associação imediata da música ao amor de Albertine, como ocorria com Swann, quando a Sonata evocava seus sentimentos por Odette. Em vez disso, ele começa a contemplar a Sonata em sua essência – direcionada, como buscamos enfatizar, àquilo que é imaterial –, como um signo sonoro desvinculado de qualquer contexto amoroso ou afetivo imediato.

Cumpra ainda observar que essa passagem revela, com particular clareza, o papel importantíssimo da memória durante a escuta de uma obra musical. Acrescentemos ainda uma questão, orbitando o centro de nossa análise, para entrever o curioso parentesco e, ao mesmo tempo, o abismo que separa o pensamento de Henri Bergson e o do autor da *Recherche*. Tendo em vista a dimensão da filosofia bergsoniana, torna-se fácil perceber as afinidades de método e sensibilidade com Proust, embora o próprio escritor as tivesse, em mais de uma ocasião, negado: “Minha obra é dominada pela distinção entre a memória involuntária e a memória voluntária, distinção que não apenas não figura na filosofia de Bergson, mas é mesmo contradita

por ela” (CSB, p. 558, trad. nossa).<sup>58</sup> Em que se enraízam, pois, essas afinidades e dissonâncias, e de que modo adquirem tamanha relevância no exame da experiência temporal enquanto fronteira para o conhecimento?

Tais questões nos conduzem a um terreno onde a memória e a verdade se entrecruzam de modo indissociável. É nesse horizonte que se deve situar a correspondência que Proust estabelece entre ambas:

Para mim, a memória voluntária, que é sobretudo uma memória da inteligência e dos olhos, só nos dá faces sem verdades do passado; mas que um odor, um sabor redescoberto, em circunstâncias totalmente diferentes, revele em nós, apesar de nós, o passado, sentimos o quanto esse passado era diferente do que acreditávamos lembrar e do que nossa memória pintava, como os maus pintores, cores sem verdade (CSB, p. 558, trad. nossa).

Deleuze (1999), interpreta toda a filosofia de Bergson a partir da relação entre a memória que se preserva na escuta, em direção a um passado em si, o ser em si puro do passado. É, pois, a reminiscência quem nos revela o *ser-em-si do passado*: uma *presença* que, mais do que simples vestígio ou traço mnemônico, revela aquilo que, coexistindo com o presente, o funda e o trespassa. Sua existência não se mede pelas sucessões cronológicas, pois ultrapassa todas as dimensões empíricas do tempo vivido: é o *passado puro*,<sup>59</sup> anterior a qualquer articulação discursiva, e cuja presença silenciosa torna possível a memória, a *durée* (duração) e a própria consciência. O passado só pode ser passado porque se constitui ao mesmo tempo em que o presente ocorre; ele não vem depois, mas coexiste com o presente do qual é o traço. Eis o paradoxo fundamental da memória: o passado não sucede ao presente, mas o acompanha como sua condição ontológica. Por isso, não se trata de dois momentos sucessivos, mas de duas dimensões simultâneas: o presente que passa e o passado que permanece. Esse passado puro, ou “passado em geral”, é a base invisível sobre a qual todos os presentes se inscrevem (Deleuze, 1999).

---

<sup>58</sup> A negação também aparece sob a forma anedótica do “filósofo norueguês” dentro da própria *Recherche*: “Pensando assim sobre um e outro, fiquei surpreso ao saber, pelo filósofo norueguês, que o soubera pelo sr. Boutroux, ‘seu eminente colega, perdão, confrade’, o que o sr. Bergson pensava das alterações particulares da memória devidas aos hipnóticos. ‘Está entendido’, teria dito o sr. Bergson ao sr. Boutroux, a crer no filósofo norueguês, ‘que os hipnóticos tomados de vez em quando em doses moderadas não têm influência sobre essa memória sólida da nossa vida cotidiana, tão bem instalada em nós. Mas existem igualmente outras memórias, mais altas e também mais instáveis’” (SG, p. 768).

<sup>59</sup> Deleuze resume o passado puro de Bergson: “O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não pára de passar; o outro, que é o passado e que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam. É nesse sentido que há um passado puro, uma espécie de ‘passado em geral’” (Deleuze, 1999, p. 45).

No horizonte da escuta musical, esse passado se revela não como algo simplesmente recordado, mas como algo que se manifesta sob a forma de um *reenvio* (Nancy, 2013) ainda no presente sonoro – um fundo de duração que permite que o instante musical se expanda, se aprofunde e se torne experiência interior. Assim como a memória pura em Bergson, a melodia não se desfaz no momento em que passa: ela permanece, coetânea ao presente, e por isso mesmo nos toca com a força de uma eternidade vivida *no tempo*. Deleuze (2022) ainda nos esclarece que o tempo, longe de ser um simples encadeamento cronológico, deve ser compreendido como um sistema de distâncias que não se organizam no espaço, mas que instauram separações e aproximações entre conteúdos aparentemente contíguos ou afastados. Nesse sentido, o tempo perdido e o tempo recuperado não se opõem, mas se complementam: enquanto o primeiro, marcado pelo esquecimento, pela deterioração e pela passagem da idade, fragmenta a experiência em pedaços desconexos, o segundo, impulsionado pela lembrança e pela ressurreição da memória, recompõe essa dispersão, criando vínculos inesperados entre o que parecia separado:

O tempo, último intérprete, último interpretar, tem o estranho poder de afirmar simultaneamente pedaços que não formam um todo no espaço, como também não formam uma unidade por sucessão no tempo. O tempo é exatamente a transversal de todos os espaços possíveis, inclusive dos espaços de tempo (Deleuze, 2022, p. 124).

Penso que, se em Bergson,<sup>60</sup> a duração psicológica – nossa própria experiência interior do tempo – é apenas uma dentre uma infinidade de durações possíveis, coexistentes em uma espécie de memória universal que abarca todos os modos de ser, essa concepção plural da duração também acaba sendo fundamental para compreender a obra de Proust, ao menos neste aspecto. Isto explicaria, por exemplo, por que uma mesma melodia pode significar algo visceralmente íntimo para Swann, expressão singular de sua memória amorosa, condensada na “pequena frase”, hino de seu amor por Odette<sup>61</sup> e, ao mesmo tempo, permanecer indiferente,

---

<sup>60</sup> “Em realidade, não há um ritmo único na duração; é possível imaginar muitos ritmos diferentes, os quais, mais lentos ou mais rápidos, mediriam o grau de tensão ou de relaxamento das consciências e deste modo fixariam seus respectivos lugares na série dos seres” (Bergson, 1999, p. 243).

<sup>61</sup> É verdade que a pintura, representada pela Séfora de Boticelli também funciona como catalisador dessa conexão. Mas ainda assim, é a música que vem primeiro: “Seja como for, e talvez porque a plenitude de impressões que desfrutava desde algum tempo, e embora lhe tivesse chegado *antes com o amor da música* [...] o prazer foi mais profundo e deveria exercer sobre Swann uma influência duradoura, como o prazer que encontrou naquele momento na semelhança de Odette com a Séfora” (CS, p. 193, grifo nosso). A eleição da música como vínculo medular é também confirmada por Odette: “‘Que necessidade tem do resto?’, dissera Odette. ‘É o nosso trecho musical’” (CS, p. 190).

inexpressiva, para os ouvidos mundanos de Madame Verdurin.<sup>62</sup> Cada sujeito, imerso em sua própria temporalidade afetiva, ouve a música a partir de uma tensão específica de duração, uma determinada inclinação interior à *escuta* que seleciona, entre infinitas possibilidades, aquela que se inscreve em sua alma como afeto, imagem, ferida ou, no caso do narrador, imagem de eternidade e mais tarde, convite à criação.

Como enfatiza Kristeva (1994), a pluralidade de durações em Proust é bem conhecida. Sugestivamente, a percepção do narrador, por seu turno, medrando por entre as cercanias que, a esta altura dos acontecimentos, se pôs a grassar, talhada para isso, conquanto avance na narrativa a passo trôpego, atravessa a capitulação do amor e da memória amorosa, pois é de Gilberte que emana a presença que se confunde com o movimento interior que a evoca.

Aspergindo-se em si mesmo, o narrador fragmenta-se, lançando sobre si múltiplas perspectivas da experiência interior: “Encarnicava-me continuamente, com a clarividência não só do que fazia no presente, mas do que daí resultaria para o futuro, num longo e cruel suicídio do eu que dentro de mim amara Gilberte” (SMF, p. 491), e em seguida, as memórias e sensações a respeito de Gilberte deslocam-se para outras mulheres: “eu tentava justamente descobrir o que era Gilberte, sem outro remédio senão reconhecer que esse amor e esse sofrimento não lhe pertenciam [...] sendo, mais cedo ou mais tarde, o quinhão desta ou daquela mulher” (SMF, p. 492). Enfim, a continuidade presumida, mas agora fragmentada, deslocada e metamorfoseada do tempo, sofre uma alternância de contrações e expansões: “Elástico é o tempo de que dispomos todos os dias; as paixões que sentimos o dilatam, as que inspiramos o encolhem e o hábito o preenche” (SMF, p. 493).

De mais a mais, a intuição deleuziana sobre Bergson e Proust é cara pois sublinha que a duração não é propriedade exclusiva da consciência, mas articulação vital entre diferentes níveis de realidade, os quais coexistem de modo virtual,<sup>63</sup> como camadas de tempo suspensas num mesmo tecido ontológico. A música, nesse sentido, seria a arte que nos permite atravessar

---

<sup>62</sup> Convém também assinalar a dimensão político-social do pensamento de Proust. Madame Verdurin representa a classe burguesa que apesar de rejeitar o “refino de gosto” aristocrata, sonha em toca-lo. Jacques Attali (1981, p. 115, trad. nossa) dirá: “Antes da economia política, a música se torna, para a burguesia, substituto da religião, a encarnação de uma humanidade ideal, a imagem de um tempo abstrato, não conflitivo, harmonioso, que se desenrola e que se perfaz, de uma história previsível e controlável”. Nos concertos executados em suas *soirées*, havia mesmo uma vontade de “substituir a ritualização perdida da canalização da violência pelo espetáculo da ausência de violência” (1981, p. 95).

<sup>63</sup> “O virtual não se opõe ao real, mas apenas ao atual; o virtual possui uma plena realidade enquanto virtual. Do virtual, é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: ‘reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos’” (Deleuze, 2021, p. 276).

essas camadas, fazendo-nos sair de nossa própria duração para tocar outras mais profundas, mais tensas, mais extensas, como a que se realiza no instante de alumbramento que o Narrador descreve como “fora do tempo”.<sup>64</sup> A melodia, apreendida como notas jorrando em cascatas de tempo sobre o indivíduo e não como mero fenômeno acústico, nos transporta para uma zona supratemporal, onde o tempo *não se esgota na sucessão, mas se instaura como coexistência de planos distintos*.

Como observa Nancy (2013, p. 163), “o som tendencialmente desaparece”, mas é justamente nesse desaparecimento que ele afirma sua potência mais radical, vencendo o fluxo irreversível do tempo. Assim, embora a música se constitua no tempo, pela sucessão de instantes sonoros, ela faz emergir, no ouvinte, algo da ordem do eterno. É o que se percebe, por exemplo, quando o narrador, ao reencontrar a frase de Vinteuil, reconhece nela não apenas uma beleza efêmera, mas uma revelação – como se a música, por sua própria natureza temporal, abrisse uma brecha no tempo e deixasse entrever algo que a ultrapassa, uma imagem da eternidade: “o tempo redescoberto é, antes de tudo, um tempo que redescobrimos no âmago do tempo perdido e que nos revela a imagem da eternidade; mas é também um tempo original absoluto, verdadeira eternidade que se afirma na arte”<sup>65</sup> (Deleuze, 2022, p. 23); ou ainda “como o disse Proust, [a melodia] leva sua existência em um tempo mais secreto que o tempo natural” (Merleau-Ponty, 1999, p. 522).

Melhor dizendo, o tempo estilizado é vivido no presente como um eterno agora, mas essa eternidade, se assim podemos dizer, é uma eternidade provisória, não a eternidade definitiva e literalmente intemporal que nos promete a imortalidade escatológica, mas “a irrisória e a eternidade de um quarto de hora, a eternidade de uma sonata” (Jankélévitch, 2018, p. 169-170).

É bem verdade que essa extratemporalidade não é exatamente concebida em uma ordem transcendente na tradição platônica; ela expressa o “tempo máximo”. O extratemporal proustiano é um tempo, um instante imobilizado entre o presente e passado, uma parada momentânea no fluxo irreversível do tempo. É a atualização do passado no presente que lhe dá

---

<sup>64</sup> “Um minuto livre da ordem do tempo recriou em nós, para senti-lo, o homem livre da ordem do tempo” (TR, p. 694).

<sup>65</sup> Ricoeur, em *Tempo e narrativa* enfatiza esse aspecto: “Mais ainda, é quando o imediato curto-circuito entre duas sensações semelhantes, obtido no momento bem-aventurado, é suplantado pela longa meditação da obra de arte, que a repetição adquire sua significação plena, aquela que nos pareceu condensada na admirável expressão distância atravessada. Nos momentos bem-aventurados, dois instantes semelhantes eram miraculosamente aproximados. Pela mediação da arte, o milagre fugidio é fixado numa obra duradoura. O tempo perdido é igualado ao tempo reencontrado” (Ricoeur, 1985, p. 228).

valor de eternidade. Eternidade, para Proust, é a simultaneidade, a coexistência de dois instantes que abole o tempo sucessivo, destruidor. Daí que Proust também utilize, em *O tempo recuperado*, outra expressão desse estado “extratemporal”, estabelecendo entre elas uma relação de sinonímia, ou seja, aquilo que lhe permite obter, imobilizar “uma fração de tempo em estado puro” (TR, p. 694). Machado (2022, p. 110) observa que “é ao deixar de pensar em Albertine que ele penetra no verdadeiro mundo da música”, onde o som e a harmonia tornam-se mais que simples símbolos de sentimentos pessoais, mas verdadeiros veículos de um conhecimento profundo e eidético da realidade.<sup>66</sup>

Mas extratemporalidade também é indiferença à morte; o tempo puro dissolve as angústias daquele que as vive. Gabriel Marcel observa que

É quase impossível expressar, em linguagem conceitual, essa atividade secreta da música no interior de um pensamento [...] isto é, um pensamento voltado para o Ser. Talvez eu me faça compreender melhor se destacar dois pontos: por um lado, a música é portadora de verdade; por outro, de forma muito mais misteriosa, *ela é vitória sobre a morte* (Marcel, 2005, p. 48, trad. nossa, grifo nosso).

Esse elemento de vitória sobre a morte nos leva de novo à experiência proustiana. Tanto a memória involuntária quanto a música se erigem pelo tempo, isto é, se caracterizam pela união de passados (presentes distantes entre si), pelo estabelecimento de vínculos imaginativos e mnemônicos. É mediante a vivência dos personagens, por meio da exposição que a experiência singular no tempo suscitada por ambos produz – pelo expediente da memória ou pela música, ou ainda, pelo entrelaçamento entre os dois – que Proust é capaz de evidenciar qual será o impacto desta sobre suas existências, destacando não apenas a direção em que cada uma pode conduzi-los, seja ao aprendizado ou à regressão,<sup>67</sup> mas também para evidenciar a natureza temporal da música enquanto síntese ou modelo intrínseco que informa o narrador

---

<sup>66</sup> Nesse sentido, o narrador se aproxima de Bergson (1932, p. 35-36, trad. nossa) que ratificava que tal “música sublime exprime o amor. Não é, porém, o amor de alguém [...] o amor será qualificado pela sua essência, não pelo seu objeto”. Ao abandonar a referência a Albertine, ao abandonar, de fato, qualquer associação com qualquer objeto, e direcionar-se à Arte ele obtém uma sensação altissonante, certamente superior a todas as outras, que são, no limite, ainda materiais: “São materiais, em primeiro lugar, por causa de sua emissão: eles surgem parcialmente encobertos no objeto que os porta” (Deleuze, 2022, p. 43).

<sup>67</sup> Embora não seja o caso do Narrador, que aprende tanto com a música como com a memória involuntária – ou até mesmo com a pintura –, este é o caso de Swann, que como diz Deleuze (2022, p. 43), confunde os signos da arte, os mais superiores enquanto essência, com os signos do amor ou da mundanidade, matérias onde a essência decai – o que resulta em uma relação incompleta. Beckett (2024, p. 87-88) sustenta que “o narrador – ao contrário de Swann, que identifica a *petite phrase* da Sonata com Odette, espacializa o que é extraespacial, e a estabelece como hino nacional de seu amor – percebe na frase escarlate do Septeto [...] a exposição imaterial e ideal de uma beleza única, de um mundo único, o mundo e a beleza invariáveis de Vinteuil, expressos timidamente, como uma prece, na Sonata, e suplicamente, como uma inspiração, no Septeto – a ‘realidade invisível’ que amaldiçoa a vida do corpo na terra como um castigo e revela o significado da palavra defunctus”.

sobre sua vocação, *justamente por unir presentes distantes entre si*,<sup>68</sup> e torná-lo indiferente à morte.

Pois de fato, ao conectar a frase de Vinteuil à experiência dos campanários ou à cena da *madeleine*, Proust sugere que durante a escuta de uma obra musical profunda, assim como em outros momentos de experiências sensíveis do Narrador o tempo está abolido: “o sabor da pequena *madeleine* me lembrara Combray. Mas por que motivo as imagens de Combray e de Veneza me haviam, num como noutro momento, comunicado uma alegria semelhante à certeza e suficiente, sem outras provas, para me deixar indiferente à morte?” (TR, p. 690).

Afirmar que a música representa uma vitória sobre a morte é, em última instância, reafirmar a mesma concepção fundamental: não basta reconhecê-la como meio de acesso ao eterno platônico – como já salientamos –, mas compreendê-la como uma transmutação do tempo da vida, tempo perdido, em criação. A “imortalidade” se dá através da arte, é nela que se toca a eternidade. O que “a música nos transmite não é o inexprimível esterilizante da morte, mas o inexprimível fecundo da vida [...] dito em poucas palavras, o mistério musical não é indizível, mas inefável” (Jankélévitch, 2018, p. 120).

Como observa Georges Poulet (1992), se a duração bergsoniana é plena e contínua, a proustiana é descontínua. Impõe-se perguntar, então, que tipo escolha aquilata essa diferença, especialmente na dinâmica da duração musical. Para Bergson não há descontinuidades, não há interrupções no fluxo contínuo e sem término. Disto decorre uma transição ininterrupta, “multiplicidade sem divisibilidade e sucessão sem separação, para encontrar enfim o tempo fundamental. Tal é a duração imediatamente percebida, sem a qual não teríamos ideia do tempo” (Bergson, 1923, p. 55, trad. nossa); o tempo, por assim dizer, *dura*, e não tolera rupturas: “toda duração é espessa: o tempo real não possui instantes” (Bergson, 1923, p. 68, trad. nossa). Nesse aspecto a posição de Proust evidentemente se contrapõe à de Bergson, pois para o autor

---

<sup>68</sup> Nunca é demais salientar que é essa antecipação da descoberta vocação ocorre para o Narrador, aquele que já percorreu o aprendizado “deleuziano” (2022), e não para o narrador que ainda não chegou no ponto da “visitação” final, nos termos de Ricoeur (1994, p. 231): “[...] o mesmo não ocorre durante e a partir da narrativa da grande Visitação: a voz do narrador adquire aqui tal preeminência que acaba por recobrir a do herói; é então que a homonímia entre o autor e o narrador opera em cheio, correndo o risco de tornar o narrador o porta-voz do autor na sua grande dissertação sobre a arte. Mas, mesmo então, é a retomada pelo narrador das concepções do autor que dão crédito à leitura. Suas concepções são incorporadas aos pensamentos do narrador. Esses pensamentos do narrador, por sua vez, acompanham a experiência Viva do herói que eles esclarecem. Ao fazer isso, participam do caráter de evento que reveste, para o herói, o nascimento de uma vocação de escritor”. É de fundamental importância para efeitos de compreensão enfatizar que Ricoeur chama de “herói” o que grafamos por “narrador”, e de “narrador” o que grafamos por “Narrador”.

da *Recherche*, não apenas evidentemente há instantes, mas há verdadeiramente uma descontinuidade, em oposição à continuidade de Bergson.

A noção de um tempo descontínuo nos remete à crítica que Bachelard tece em relação à filosofia de Bergson, se aproximando, portanto, de Proust: “o tempo possui apenas uma realidade, a do instante [...] Acreditamos que o ideal da vida seja vida ardente do efêmero” (Bachelard, 1988, p. 13, 26). Bachelard se ocupa de afirmar a recuperação do instante, já que para o fenomenólogo o presente não passa, “pois apenas deixamos um instante para reencontrar outro” (Bachelard, 1988, p. 49). Ou ainda:

O filósofo não tem necessidade de descer a essas regiões provisoriamente proibidas para aceitar ao mesmo tempo o pluralismo e o descontínuo temporais. A dificuldade de se manter numa meditação particular lhe mostra bem claramente um tempo feito de *acidentes*, bem mais perto das inconsequências quânticas que das coerências racionais ou das consistências reais. *Esse tempo espiritual não é, a nosso ver, uma simples abstração do tempo vital*. Com efeito, o tempo do pensamento possui uma tal superioridade em relação ao tempo da vida que ele pode por vezes comandar a ação vital e o repouso vital. Assim o tempo do espírito tem uma ação em profundidade (Bachelard, 1988, p. 86, grifo nosso).

Reaparece, então, a concepção de um tempo accidental: o próprio tempo configura-se como uma profusão de acidentes que, no entanto, pelo jogo contingente do acaso, volatilizam-se no éter que permeia a arquitetura temporal mais profunda do universo da própria obra. Importante apontamento, pois na *Recherche* há linhas temporais múltiplas que se entrelaçam e informam umas às outras (Deleuze, 2022). As hachuras do descontínuo se supõem como condição para reencontrar, no seio do tempo perdido, o tempo recuperado. O instante é, assim, fixado em si mesmo, sustido (embora parcialmente oculto) pela memória, que é, ao mesmo tempo, guardiã e evocadora da subjetividade enquanto forma da lembrança, além de ser a condição de acesso a um novo instante; mas isso só é possível porque, sendo instante, é descontínuo e, graças ao acaso e à sensibilidade do narrador, pode ser recuperado. Por isso o esquecimento é imprescindível, ele é a condição cardeal para que o tempo, interstício entre o instante passado e a rememoração atual, se restabeleça em sua plenitude. Machado (2022, p. 70) afirma: “O esquecimento preserva, conserva. O esquecimento é a condição do acesso ao passado tal como é dado na memória involuntária”. Diz Merleau-Ponty:

Nós estamos, como dizia Proust, empoleirados em uma pirâmide de passado, e se não o vemos é porque estamos obcecados pelo pensamento objetivo. Acreditamos que para nós mesmos nosso passado se reduz às recordações expressas que podemos contemplar. Cortamos nossa existência do próprio passado e só lhe permitimos retomar os traços presentes desse passado. Mas como esses traços seriam



reconhecidos como traços do passado se nós não tivéssemos, de uma outra maneira, uma abertura direta ao passado? É preciso admitir a aquisição como um fenômeno irreduzível. Aquilo que vivemos é e permanece perpetuamente para nós, o velho toca sua infância (Merleau-Ponty, 1999, p. 526).

Se o instante é tão caro à estrutura temporal da *Recherche*, é porque é no instante, em consonância com Bachelard, que a descontinuidade da duração eclode. É graças à descontinuidade que o instante eclode em seu retorno, não como o mesmo, mas *reencontrado*, deflagrado em essência. Se para Bergson, a sucessão se dá na continuidade da duração, para Proust há mesmo um tipo de fusão.<sup>69</sup> Justamente por ser descontínua, a memória proustiana carrega sobre seu torso os próprios instantes, que, ao se fundirem, nem que seja por alguns instantes, abolem o tempo, e são nesse sentido, extratemporais, como nos conta o Narrador:

Essa causa, contudo, eu a adivinhava ao comparar essas várias impressões que me proporcionavam bem-estar e que, entre elas, tinham em comum a faculdade de serem sentidas, *ao mesmo tempo, no momento atual e num momento passado* – o ruído da colher no prato, a desigualdade das lajes, o gosto da madeleine –, até fazerem o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, a criatura que então saboreava em mim essa impressão, saboreava-a naquilo que ela possuía em comum entre um dia antigo e o atual, no que possuía de extratemporal, era uma criatura que só aparecia quando, por uma dessas identidades entre o presente e o passado, podia achar-se no único ambiente em que conseguiria viver, desfrutar da *essência das coisas*, isto é, *fora do tempo*. Isto explicava por que minhas inquietações acerca da minha morte teriam cessado no momento em que eu, inconscientemente, reconheceria o gosto do bolinho, pois nesse instante a criatura que eu fora era um ser *extratemporal*, por conseguinte despreocupado das vicissitudes do futuro (TR, p. 693, grifo nosso).

É assim que Proust começa a burilar com maior nitidez a música como eflúvio egrégio 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 a tenha, efetivamente, decifrado. Assim, nesse estágio de aprendizado, a memória involuntária do narrador com a música de Vinteuil não o projeta apenas no passado, mas antecipa também um porvir. O Narrador da *Recherche*, como procurei evidenciar, se aproxima daquilo que Nancy define como *sujeito ressonante*, “espaçamento intensivo de um rebate que não se conclui em nenhum retorno em si sem tão logo relançar em eco um apelo a esse mesmo si” (Nancy, 2013, p. 172).

Enquanto o sujeito da visada fenomenológica<sup>70</sup> é sempre já dado, posto em si desde seu *ponto de vista*, “o sujeito da escuta está sempre ainda *por vir*, espaçado, atravessado e

---

<sup>69</sup> “E para melhor fundir todos os meus passados” (TR, p. 295).

<sup>70</sup> Como já observei, os desdobramentos dessa discussão ultrapassam a proposta dessa dissertação, mas é importante precisar que Nancy se contrapõe à ideia de um “sujeito fenomenológico” tal qual proposto por Husserl: “Olvidado desse afastamento do ser, Husserl [...] perpetua o ‘olvido do ser’ no sentido de Heidegger, e isso na

chamado por ele-mesmo, *sonado* por ele-mesmo” (Nancy, 2013, p. 172, grifo nosso). Por esse motivo, não é surpreendente que ao escutar a Sonata, o narrador reflita que “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”, pois como afirma Nancy:

Pode-se no mínimo dizer que o sentido e o som compartilham o espaço de um reenvio no qual ao mesmo tempo eles reenviam um ao outro, e que, de maneira muito geral, esse espaço pode ser definido como aquele de um *si*, ou de um sujeito. Um *si* nada mais é que uma forma ou uma função de reenvio: um *si* é feito de uma relação a *si*, ou de uma presença a *si*, que não é outra coisa que o reenvio mútuo entre uma individuação sensível e uma identidade inteligível (não apenas o indivíduo no sentido corrente, mas, nele, as ocorrências singulares de um estado, de uma tensão ou, precisamente, de um “sentido”) [...] Um sujeito *se sente*: é sua propriedade e sua definição. O que significa que ele se entende, se vê, se toca, se gosta, etc., e que ele se pensa ou se representa, se aproxima e se distancia de si, e assim sempre se sente sentir um “si” que *se* escapa ou que *se* reserva na mesma medida em que ele repercute alhures tal como em si, em um mundo e em outro (Nancy, 2013, p. 164).

Afirmado o encadeamento de som e sentido como um espaço de reenvio que funda o próprio “si”, pode-se compreender de forma mais precisa o modo como o narrador proustiano se inscreve na escuta. Ao se entregar à experiência musical, o narrador não apenas ouve, mas *se sente* – e, como propõe Nancy, essa sensação de si não é uma apropriação plena, mas um jogo contínuo de remissões, de apropriação e desapropriação, em que o sujeito se percebe em fuga e retorno, no movimento mesmo da ressonância. A música, nesse contexto, é abertura de um campo de individuação sensível e ao mesmo tempo descentrada: um “si” que só se manifesta enquanto se escapa.

Desse modo, não é surpreendente que o Narrador só encontre a sensação de uma interioridade verdadeira, ou de uma individuação possível, justamente através da escuta – pois é nela que o som, nesse jogo com o sentido, o faz sentir-se em um mundo e em outro – o mundo o qual ele passa a habitar é também o mundo inspirado pela Sonata de Vinteuil.

Na mesma direção, Machado (2022) afirma que a execução (simultânea à escuta) faz com que o narrador pense 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).

---

mesma medida em que ele não estende a orelha à ressonância musical, porém de antemão a converte em objeto de uma visada que a configura” (Nancy, 2013, p. 171).

Esse 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. Sendo assim, a essência proustiana pode até se constituir como unidade de signo e sentido, tal como concebe Deleuze, mas é também (ou mais) verdade que ela transborda o signo, em benefício da própria impressão, ou, nos termos de Kristeva, *sobreimpressão*.

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). Ao se inserir, portanto, nessa dinâmica da escuta – que Nancy conceitua como o próprio gesto do sujeito em direção a si, mas sempre em reenvio –, o narrador é eivado por um processo que não o fixa como indivíduo no sentido clássico, mas que o faz vibrar numa pluralidade de “estados”, “tensões” e “sentidos”. A música não é senão o vestígio de um mundo invisível,<sup>71</sup> o “frescor de uma metamorfose na cegueira temporária” (CS, p. 289) que se abre pela escuta como uma diferença interior, uma alteridade que lhe é íntima. Evidencia-se, enfim, uma experiência que reconfigura o sujeito não como entidade estável, mas como um campo ressonante de descoberta no novo enquanto variedade, onde o *si* emerge como efeito e não como origem.

A identidade entre música (veículo temporal da verdade) possui, portanto, identidade com o rumo à descoberta da vocação, esta *verdade* que fora revelada ao narrador “sobretudo pela música, como se nota por todas audições de Vinteuil, que apontam para essa dimensão de profundidade, de essência” (Machado, 2022, p. 161). Desvelar a profundidade significa, em última instância, contemplar os efeitos da audição musical na tecelagem narrativa como acesso a um tempo não linear. Isto é, os termos da frase proustiana, assim como os de uma frase musical, se reconhecem um no outro e o outro no um, de modo que é da relação que provém o essencial, pois se trata de uma relação de termos dispersos no tempo. Com isto se verifica que a característica específica de sua metáfora é reunir objetos a partir das semelhanças que o Narrador lhes atribui, sobrepondo e contraindo diferenças para criar “anéis” em vez de

---

<sup>71</sup> Swann já apontava na direção de uma realidade invisível: “Swann encontrava em si, na lembrança da frase que ouvira, em certas sonatas que mandava tocar para ver se a descobria, a presença de uma dessas realidades invisíveis em que deixara de acreditar e às quais, como se a música tivesse tido, sobre a segura moral de que ele sofria, uma espécie de influência eletiva, sentia de novo o desejo e quase a força de consagrar a vida” (CS, p. 183-184). Esse termo é caro, pois sinaliza que Proust, de fato, enxerga nela a essência da obra musical. Ocorre que Swann, diferentemente do Narrador, não consegue ultrapassar esse estágio da impressão – em direção à natureza quididativa da música.

unidades. Tal encadeamento de círculos faz com que a superfície dos signos se abra à profundidade inventiva das figuras, de modo que o metaforista se assemelhe a um geômetra.

Mas essa primeira analogia entre escrita e profundidade geométrica será suplantada por outra: a profundidade metafórica é cirúrgica e radiográfica. Através da música o Narrador aprende a ver radiografando:

Assim, fugia-me o encanto aparente, imitável, das criaturas, pois eu não possuía a faculdade de me deter nele, como um cirurgião que, sob o ventre polido de uma mulher, distinguiria o mal interno que o consome. Por mais que jantasse em sociedade, não enxergava os convivas, pois, quando julgava encará-los, apenas os radiografava (TR, p. 572).

Por isso, Kristeva (1994) aponta que essa relação se estabelece enquanto metáfora dentro do texto – metáfora concebida como metamorfose. Proust utiliza metáforas *vivas* para criar novos sentidos, e não simplesmente como adornos da linguagem. Ricoeur (2000, p. 306) afirma que “a metáfora surge então como o esquematismo no qual se produz a atribuição metafórica. Tal esquematismo faz da imaginação o lugar da emergência do sentido figurativo no jogo da identidade e da diferença”. A intuição de Ricoeur nos é cara, pois ela nos permite identificar que é por meio da imaginação que o Narrador procede sobre a atribuição metafórica entre dois termos. Ela funciona como um “operador” (cirurgião/geômetra) dessas sobreimpressões.

A metáfora proustiana mantém a diferença entre seus termos, mas os coloca em uma dialética de identidade e diferença – produzindo uma espessura semântica profunda, que reflete a “profundidade” sob a forma de estruturas não-lineares, texturas complexas. Proust frequentemente “percebe o semelhante” entre diferentes experiências (memória, tempo, lugares, pessoas), e a metáfora funciona para unir ontologicamente esses termos aparentemente distintos. Suas metáforas revelam um modo de existir recíproco entre os termos. A metáfora, em último caso, é o poder de “redescrever” a realidade, segundo uma pluralidade de modos de discurso (Ricoeur, 2005). Um tal procedimental revela que Proust está, em verdade, *redescrevendo* a realidade (psicológica, temporal, afetiva) de seu mundo ficcional – usando metáforas para revelar outras possibilidades de existir para seus conceitos. É exatamente esse “poder de redescrição” que permite a recíproca iluminação entre termos. É oportuno recordar que a visão de Proust é congênere às belas páginas que Baudelaire consagrou a um texto de Liszt, que por seu turno discorria sobre um trecho musical de Wagner. A passagem reitera a aproximação dos dois escritores, tanto no que tange ao arrebatamento causado pela música

wagneriana, quanto pela tradução de um conceito musical por meio de uma analogia recíproca. O devaneio baudelairiano não nasce da contemplação de um mundo visível, ele se compõe de olhos fechados:

É-me permitido, a mim mesmo, narrar, verter em palavras a tradução inevitável que minha imaginação fez do mesmo trecho quando o ouvi pela primeira vez, *de olhos fechados*, e me senti, por assim dizer, *arrebato da terra*? Certamente não ousaria falar com complacência de meus devaneios, se não fosse útil associá-los aqui aos devaneios precedentes. O leitor sabe qual é o objetivo que perseguimos: demonstrar que a verdadeira música sugere ideias análogas em cérebros diferentes. Aliás, não seria ridículo aqui raciocinar a priori, sem análise e sem comparações; pois o que seria realmente surpreendente é que o som não pudesse sugerir a cor, que as cores não pudessem dar a ideia de uma melodia, e que o som e a cor fossem incapazes de traduzir ideias; sendo que as coisas sempre se expressaram por uma *analogia recíproca*, desde o dia em que Deus proferiu o mundo como uma totalidade complexa e indivisível (Baudelaire, 1968, p. 271, trad. nossa, grifo nosso).

Vê-se que, em Proust, essa disposição baudelairiana não apenas reaparece, mas recrudescer: o mergulho no interior através da audição converte-se no verdadeiro acesso a um real singular, aquilo que só a arte pode desvelar. Em ambos, é nesse espaço de vastidão íntima que se prepara o terreno para a transfiguração metafórica. Por isso, concordo com Deleuze quando este diz que as reminiscências são metáforas da vida e as metáforas são reminiscências da arte, “ambas, com efeito, têm algo em comum: determinam uma relação entre dois objetos inteiramente diferentes, ‘para as subtrair às contingências do tempo’” (Deleuze, 2022, p. 57-58, grifo nosso):

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).

Deleuze (2022) ainda propõe que a sensação, ao mesmo tempo que é idêntica a si mesma, implica necessariamente uma relação com algo distinto. O célebre episódio da *madeleine* ilustra essa dinâmica: o sabor do bolo não apenas evoca Combray, mas o contém, o envolve em seu próprio volume. Enquanto na percepção consciente a relação entre a *madeleine* e Combray é meramente exterior, um vínculo de contiguidade, e na memória voluntária o passado se mantém separado do presente, na memória involuntária ocorre uma fusão: o contexto antigo é *interiorizado*, tornando-se inseparável da sensação atual. Assim, o passado não se sobrepõe apenas como lembrança, mas se incorpora à vivência presente, instaurando uma nova forma de *presença*.

É oportuno e inevitável, a este respeito, efetuar uma distinção fundamental. Se, como dissemos, as concepções de tempo e duração de Bergson e Proust apresentam convergências e divergências, cumpre agora destacar uma diferença ainda mais fundamental. Proust também concebe o ser-em-si no passado, um passado puro ao qual temos acesso de maneira virtual. No entanto, diferentemente de Bergson,<sup>72</sup> nós podemos recuperá-lo, é verdade, não exatamente tal qual foi vivido, mas em *essência*.<sup>73</sup>

Vale ressaltar que a memória involuntária também é responsável por redescobrir o tempo, associando a ele também sua espacialidade. Pois, se Combray é restituída no tempo, sua espacialidade surge em concomitância com essa aparição temporal. A memória involuntária, assim definida, revela uma transfiguração do tempo: o antigo e o atual coexistem, não como cópia e modelo, mas como dois termos que se implicam mutuamente mediante a essa aparição temporal. Kristeva observará que

[...] outra ideia específica de *O tempo recuperado* entra em eco com a concepção heideggeriana da temporalidade: a ideia de que o espaço se descobre no tempo; que, na medida em que é dado pela memória, o espaço – e com ele tal sensação, tal lugar ou tal personagem – reencontrar-se-ão exclusivamente no tempo que lhes preexiste (Kristeva, 1994, p. 373, trad. nossa).<sup>74</sup>

A memória involuntária instaura uma escansão em que o espaço se faz tempo e o tempo espaço; o potencial exortativo do tempo faz o efêmero soçobrar, revelando a aparência de lugares, sensações e personagens apenas na temporalidade que lhes é própria, na qual se manifestam simultaneamente sua presença e sua contingência.

---

<sup>72</sup> Deleuze enfatiza a diferença entre Proust e Bergson, pensada sob a ótica da memória: “Viver, de algum modo, o ser-em-si do passado, tal como vivemos a síntese passiva do hábito. Todo o passado se conserva em si; mas como salvá-lo para nós, como penetrar nesse em-si sem reduzi-lo ao antigo presente que ele foi ou ao presente atual em relação ao qual se tornou passado? Como salvá-lo para nós? É precisamente neste ponto que Proust retoma e prolonga Bergson. Ora, pareceria que a resposta já estivesse dada há muito tempo: a reminiscência. Com efeito, ela designa uma síntese passiva, ou uma memória involuntária, que difere por natureza de toda síntese ativa da memória voluntária” (Deleuze, 2021, p. 123-124).

<sup>73</sup> Benjamin põe em relevo o antagonismo entre os dois pensadores: “Pode-se considerar a obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*, como a tentativa de reproduzir artificialmente, sob as condições sociais atuais, a experiência tal como Bergson a imagina, pois cada vez mais se poderá ter menos esperanças de realizá-la por meios naturais. Proust, aliás, não se furta ao debate desta questão em sua obra, introduzindo mesmo um elemento novo, que encerra uma crítica imanente a Bergson. Ele não deixa de sublinhar o antagonismo existente entre a vida ativa e a específica vida contemplativa, a qual se abre a memória. No entanto, sugere que o recurso à presentificação intuitiva do fluxo da vida seja uma questão de livre escolha. Já de início Proust identifica terminologicamente a sua opinião divergente. A memória pura – *mémoire pure* – da teoria bergsoniana se transforma, em Proust, na *mémoire involontaire*. Ato contínuo, confronta esta memória involuntária com a voluntária, sujeita à tutela do intelecto” (Benjamin, 1987, p. 105-106).

<sup>74</sup> “Não é o tempo que se acopla ao espaço, mas o ‘espaço’ que se presume como o que acopla, só vem ao encontro com base na temporalidade das ocupações do tempo” (Heidegger, 2015, p. 513).

Deve ser essa a razão pela qual Nancy (1993) atribui à presença uma *temporalidade extrema*, entendida não como estabilização de um agora, mas como o próprio movimento de espaçamento que faz com que cada ocorrência seja sempre mais do que si mesma. Para o filósofo, o tempo não se reduz a uma sequência mensurável, mas revela-se como um verdadeiro desdobramento incessante, para além de qualquer identidade fixa. Presença é tensão, extensão, espraçamento, aquilo que surge apenas porque se distancia, porque se deixa atravessar por uma espécie de vibração ontológica que impede toda clausura. A presença não é um ponto, mas uma força de abertura, um “fazer-lugar” no qual o mundo se dá não como substância estável, mas como uma abertura que nunca se completa – uma irrupção que, ao mesmo tempo, se dá e se desfaz no próprio gesto de sua aparição. Com isto, a difluência da presença, guarnecida por essa tensão no tempo, revela sua própria profundidade, da qual a música se torna legatária enquanto fenômeno. A profundidade carrega o genitivo da presença porque está ligada, notadamente, a “estruturas não lineares, defasadas, irregulares ou assimétricas, texturas complexas” (Wisnik, 2017, p. 227).

Sob esse prisma, a experiência musical se aproxima da literatura proustiana: ambas tocam o passado não como algo que foi, mas como aquilo que é – como passado em si, ainda vivo, ainda atuante –, permitindo ao ouvinte e ao leitor o vislumbre fugidio, mas real, da eternidade.

## 5 De Vinteuil a Wagner

*Mas nós,  
ávidos de grandes mistérios, nós que tantas vezes  
só através da dor atingimos a feliz transformação, sem eles  
poderíamos ser? Inutilmente foi que outrora, a primeira  
música para lamentar Linos, violentou a rigidez da  
matéria inerte? No espaço que ele abandonava, jovem,  
quase deus, pela primeira vez o vácuo estremeceu  
em vibrações – que hoje nos trazem êxtase, consolo e  
amparo.*<sup>75</sup>

Rainer Maria Rilke

Nas páginas seguintes, o narrador prossegue a reflexão sobre a Sonata e compara Vinteuil a Wagner – fato surpreendente, pois é a única vez que as obras de Vinteuil se confrontam com uma obra musical real; nessa convergência singular, esses dois afluentes se encontram, instaurando uma injunção interna que torna perceptível a tensão constitutiva da experiência musical:

Tocando esse compasso, e conquanto Vinteuil estivesse exprimindo ali um sonho que deveria permanecer de todo estranho a Wagner, não pude evitar murmurar: “Tristão!” – com o sorriso que tem um amigo da família ao encontrar algo do avô numa entonação, num gesto do neto que não o conheceu. E como então se olha uma fotografia que permite precisar a semelhança, instalei na estante, por sobre a Sonata de Vinteuil, a partitura de Tristão, do qual tocavam, justamente naquela tarde, alguns trechos no Concert Lamoureux. [...] Eu percebia tudo o que a obra de Wagner tem de real, revendo esses temas insistentes e fugazes que visitam um ato, *afastando-se apenas para retornar*, e às vezes distantes, entorpecidos, quase desligados, são, em outros momentos, mesmo sempre continuando vagos, tão próximos e prementes, tão internos, tão orgânicos, tão viscerais, que se diria serem a retomada menos de um motivo que de uma nevrálgia (P, p. 125, grifo nosso).

Logo que se admite a filiação entre Vinteuil e Wagner, aqui nominalmente referenciada, o liame fundamental se desloca: já não se trata de reconhecer uma simples herança estilística, mas de compreender sob que luz tal filiação incide sobre a escuta da Sonata – ou, mais precisamente, sobre a percepção que dela tem o narrador. Se a comparação não conduz a uma conclusão absoluta, tanto menos se reduz a uma referência gratuita.

Segundo Wisnik (2017), a forma sonata começa por uma exposição de dois temas, seguidos de relações entre os dois, que desemboca por sua vez na sua reexposição. Assim, o

---

<sup>75</sup> *Primeira elegia*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Cf. *Elegias de Duíno*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013, p. 13.



que se desenvolve na sonata é um drama tonal de cunho modulatório, pois elementos de regiões harmônicas diferentes são como que “conciliados” numa região comum.

Articulando os menores elementos na perspectiva do grande conjunto, diz Wisnik, a sonata está realizando um traço da própria ideia ocidental de arte na sua versão clássica: a busca por uma integração rigorosa e total entre as partes e o todo – realizada, nesse caso, pelas novas possibilidades oferecidas pela tonalidade musical, que possibilita a articulação contínua e progressiva de elementos diversos em uma unidade coerente. “Com isso, a música instrumental oferecia pela primeira vez a impressão de *estar ‘falando’, mesmo sem palavras*, e de estar ‘contando uma história’ cujos personagens não seriam senão *células sonoras em transformação*” (Wisnik, 2017, p. 153-154, grifo nosso) – formulação que se coaduna com a ideia da escrita proustiana enquanto metamorfose. É possível, então, inferir que Proust tenha selecionado a sonata como a forma capaz de incorporar a prefiguração de uma obra perfeita (até este momento do romance), tanto pelo fato de ser inefável – pois conta uma história sem recorrer às palavras – quanto por sua capacidade de apresentar personagens que surgem sempre múltiplos e nunca unos.

Vimos que um dos pilares da *Recherche* reside na ideia de metamorfose, uma transmutação profunda na qual os personagens se volatilizam, incessantemente, ao longo do tempo. Que o próprio narrador não permanece inalterado<sup>76</sup> ao longo da narrativa é algo evidente – como, aliás, Barthes bem enfatiza:

O narrador proustiano, em uma espécie de falsa derrota, só se afasta da vida para vivê-la com maior liberdade. Sempre em processo de revisão de seu eu, simultaneamente agressivo e crítico, ele transforma um passado que foi decepcionante em um campo

---

<sup>76</sup> Em *Diferença e repetição*, Deleuze (2021) distingue o indivíduo empírico – sujeito psicológico, biográfico e reconhecível – do “indivíduo eterno” (*l'individu eternal*), entendido como o sistema de singularidades e potências que compõe a essência intensiva de alguém. Essa noção permite uma aproximação fecunda com a concepção proustiana de indivíduo, na qual a verdadeira identidade não reside no “eu social”, mas nas essências que emergem em estados privilegiados de sensibilidade, como o sabor da *madeleine* ou os efeitos da música de Vinteuil. Assim como o indivíduo eterno deleuziano é uma configuração “pré-pessoal” de forças que retorna e insiste além do tempo cronológico, o indivíduo proustiano revela-se através de “signos” que desvelam uma camada ontológica mais profunda, irreduzível à identidade empírica. A leitura deleuziana de Proust reforça que o indivíduo, longe de ser dado, é descoberto como essência intensiva, um modo singular de afecção que, embora temporalmente vivido, possui alcance ontológico mais amplo. Não obstante, esse desvelamento não se fecha sobre si mesmo: há, em Proust, uma noção bastante nuançada de indivíduo como abertura, como potência de deixar-se atravessar por um horizonte mais vasto do que a interioridade psicológica, como buscamos verificar. Nesse sentido, o indivíduo proustiano também pode ser compreendido (conquanto bastante matizado) como abertura ao que a fenomenologia do segundo Heidegger, inspirado em Hölderlin, chamaria de experiência do Ser. Naturalmente, a natureza de tal questão exigiria um exame ainda mais minucioso, conduzindo-nos pelo menos às suas raízes românticas encontradas na filosofia idealista de Fichte e mais profundamente na de Schelling.

livre para o exercício extravagante da expansão do eu (Barthes, 1980, p. 31, trad. nossa).

Benjamin também salienta que “Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu [...] que saciava sua nostalgia” (Benjamin, 2012, p. 41). O próprio texto proustiano nos oferece essa ideia de metamorfose do protagonista:

Não houvera apenas mudança de tempo lá fora, ou modificação de aromas no quarto, mas, em mim, diferença de idade, substituição de pessoa. No ar gelado, o aroma dos raminhos de árvore era como um pedaço do passado, uma banquisa invisível destacada de um inverno antigo e avançando pelo quarto adentro, aliás muitas vezes estriada por tal perfume, tal clarão, como por anos diferentes onde eu me achava remergulhado, e até mesmo invadido, antes que os houvesse identificado pela alegria de esperanças abandonadas há muito (P, p. 23).

Por último remate, o que dizer das diversas Albertines,<sup>77</sup> dos múltiplos Charlus<sup>78</sup> que se desdobram, como se em uma espiral infinita? “Um personagem proustiano está sempre sendo apresentado a partir das perspectivas de mais de um personagem numa mesma época, mas também em suas várias transformações no tempo” (Machado, 2022, p. 170).<sup>79</sup>

De fato, todos esses personagens cumprirão, no transcurso do tempo, funções que se transformam, se ajustam, se metamorfoseiam, numa tal possibilidade em que toda a vida pregressa parece submergir diante de uma vivência, de um capricho ou de um opróbrio, fazendo com que conflitos e sofrimentos, outrora dispersos, se convertam em elementos decisivos para o tempo da escrita. É aí que se concentra o ponto crucial, que não pode sucumbir à cegueira das

---

<sup>77</sup> O caso de Albertine é *sui genesis* pois está francamente comprometido pelo julgamento do narrador. Sua multiplicação é centuplicada em virtude do caráter ciumento que atravessa a percepção do protagonista: “Desde que vira Albertine, fizera todos os dias a seu respeito milhares de reflexões; mantinha, com o que eu denominava Albertine, um diálogo interior em que a fazia perguntar e responder, pensar, agir, e, na série indefinida de Albertines imaginadas que se sucediam em mim hora após hora, a Albertine real, avistada numa praia, só figurava à frente, como criadora de um papel, a estrela, só aparecia nas primeiras em uma longa série de representações” (SMF, p. 680); “E cada uma destas Albertines era diferente, como é diferente cada uma das aparições da bailarina cujas cores, forma e caráter vão se transmudando, conforme os jogos inumeravelmente variados de um projetor luminoso” (SMF, p. 746); “Esse momento que ela registrou dura ainda, vive ainda, e com ele a criatura que aí se perfilava. E, além disso, esse esmigalhamento não faz apenas viver a pessoa morta, multiplica-a. Para me consolar, não era uma, eram inumeráveis Albertines que eu deveria esquecer” (F, p. 377).

<sup>78</sup> De um certo ponto de vista, o caso de Charlus é ainda mais significativo, no sentido da inclemência de Proust. Desde o início da narrativa, o personagem é concebido como um aristocrata altivo e de inteligência requintada, cuja vaidade teatral era pronunciada pelo desdém a certas pessoas da Sociedade. Ao final de *O tempo recuperado*, ele reaparecerá entabulando conversa ou elogiando pessoas a quem peremptoriamente desprezava, reduzido a nada, física e espiritualmente. Cf. TR, p. 684.

<sup>79</sup> Embora não tenham se encontrado e provavelmente nada sabiam um da obra do outro, convém ressaltar a seguinte consonância entre Proust e o compositor tcheco-austriaco Gustav Mahler: O tempo na música de Mahler é comparável ao tempo do romance na maneira como combina “o vigor do detalhe ao impulso do conjunto”, deixando desdobrar longamente os motivos como organismos que engendram ilimitadamente suas variantes, como personagens que nascem e envelhecem, que emergem e desaparecem no tempo, “portando na face a marca do tempo que passa”. Cf. Adorno, 1974, p. 75.

complexidades periféricas: o tempo perdido, reexposto, é essencial e se imbrica com a própria construção da estrutura da obra enquanto tempo recuperado. Pois além de todas as semelhanças já sugeridas, é preciso reconhecer que a música, e em especial a Sonata, adquire, neste contexto, uma relevância incontornável, paralelizando-se com a vitalidade “espiritual” que anima a obra de Proust. Na sonata,<sup>80</sup> encontram-se:

Soluções timbrísticas, rítmicas, polifônicas as mais surpreendentes ocorrem ali não só como pura perícia retórica, mas por aferição metafísica do limite desta. [a música] transcende o instrumento no seu frágil limite; é o tempo roçando no tempo (estranhado de vazio e repetição, mas também de uma vitalidade quase irreal) (Wisnik, 2017, p. 159).

Sob esse prisma, não poderia ser outra forma de arte senão a sonata a sugerir à própria *Recherche*, pelo menos *inicialmente*, o compasso interno que a orienta, funcionando como um modelo para a construção literária. Se Proust compara Vinteuil a Wagner, é tão somente por evidenciar que assim como na obra do músico real, sua obra literária tem o intuito de reconciliar os temas que, de fato, se afastam para depois retornarem, permanecendo, no entanto, “próximos”, “internos”, “viscerais” e até mesmo adjacentes a um estado de “nevralgia” ou “neurastenia”.<sup>81</sup>

Embora Wagner não tenha composto sonatas – seu universo criativo volta-se quase inteiramente para o drama musical, concebido como uma síntese orgânica entre poesia, música e cena – sua figura paira, para Proust, como o paradigma do gênio capaz de instaurar mundos estéticos verdadeiramente pervasivos. Obras como *Tristão e Isolda*, com sua tessitura harmônica contínua e sua famosa “suspensão” do desejo tonal, tornaram-se, ao longo do século XIX, emblemas de uma potência criadora demiúrgica.

É nesse horizonte que a pequena frase de Vinteuil pode, no romance, ser comparada a Wagner: não por razões técnicas, mas por sua capacidade de agir sobre o espírito com a mesma energia transformadora que Proust identificava nos grandes criadores. A Sonata de Vinteuil

---

<sup>80</sup> Como explica Wisnik (2017), na sonata um primeiro tema dá lugar a um segundo através de uma ponte modulatória, seguidos de um desenvolvimento integrado que conduz à reexposição do primeiro tema, portanto volta à tonalidade inicial e reexposição do segundo tema, com coda (final). A sincronia aqui se expressa necessariamente na diacronia, no destino dos motivos, nas suas transformações evolutivas, na grande frase. O paralelo com a estrutura da *Recherche* se manifesta cada vez mais se nos atentarmos novamente às transformações “monstruosas” que cada personagem sofrerá ao longo da extensa narrativa, num longo jogo de exposição e reexposição.

<sup>81</sup> Cumpre recordar que diversos personagens ao longo do romance são descritos como afetados por um certo grau de neurastenia ou nevralgia. Entre eles, não por acaso, o *músico* Morel: “o próprio sr. de Charlus ignorava inteiramente que, desde alguns dias e particularmente nesse dia, mesmo antes do vergonhoso episódio que não se referia diretamente ao estado do violinista, Morel tivera nova crise de neurastenia” (P, p. 142).

opera, no universo proustiano, como um equivalente estético da obra wagneriana: ambas instauram um regime de escuta que ultrapassa o mero prazer sensível e penetra a zona mais íntima da experiência. Nesse sentido, a comparação é menos formal que fenomenológica: Proust reconhece na Sonata o mesmo poder de revelação que, na realidade, atribuía a Wagner.

Pode-se notar o quanto a *Recherche* se aproxima da música ao apresentar temas que, a princípio, se expõem de forma dispersa para depois convergirem no final. Como disse Hegel:

[...] numa obra musical, um tema, à medida que se desenvolve, faz nascer um outro, e assim ambos se sucedem, se encadeiam, se possuem mutuamente, se transformam, desaparecendo e aparecendo alternativamente vencidos e vitoriosos, e é graças a estas complicações e peripécias que um conteúdo chega a explicitar-se com toda a precisão das suas relações, das suas oposições, conflitos, contrariedades e desenlaces (Hegel, 1974, p. 191-192).

Quero dizer que, se como afirma o narrador em relação ao Septeto, “elementos diversos se expunham sucessivamente para se combinar no fim” (P, p. 198), isso também ocorre ao longo da *Recherche*, na qual há uma espécie de reconciliação de antinomias ou fusão de contrários. O exemplo mais eloquente desse movimento se encontra na união – não apenas geográfica, mas também social – dos dois lados, dos dois caminhos, após uma separação inicial que parecia irreduzível (Machado, 2022).

Quando o Narrador era criança, o lado de Méséglise era simbolizado por Swann e viria a exercer importância fundamental para sua compreensão dos amores – para mencionar apenas um aspecto; já o lado de Guermites se afigurava como uma entidade completamente oposta, correspondendo a um outro espaço e a um outro caminho em seu aprendizado. Linhas geográficas e temporais, que pareciam inconciliáveis, acabam, no entanto, por se reconciliar ao fim do romance, através do casamento de Gilberte, filha de Swann, com seu amigo Robert de Saint-Loup, sobrinho da duquesa de Guermites. É possível comparar o leitmotiv de Wagner às recorrências dos temas, neste caso, dos próprios personagens que reaparecem modificados, na mesma medida em que “uma ou outra frase da sonata regressava, mas mudada a cada vez, num ritmo e num acompanhamento diferentes, sendo *a mesma e no entanto outra*, como regressam as coisas na vida” (P, p. 204, grifo nosso). Essa ideia pode até mesmo ser pensada em campo expandido, compreendendo esse retorno como inserido em um sistema de “séries”, como o faz Deleuze:

Não apenas cada amor forma uma série particular como, no outro polo, a série de nossos amores ultrapassa nossa experiência, encadeia-se com outras experiências, abre-se para uma realidade transubjetiva. O amor de Swann por Odette já faz parte da série que tem sua continuação no amor do herói por Gilberte, pela Sra. de Guermites,

por Albertine. Swann desempenha o papel de iniciador em um destino que ele mesmo não soube realizar [...] Swann foi quem desde o início possuía a lei da série ou o segredo da progressão e o confidenciou ao herói num “aviso profético”: o ser amado como Prisioneiro (Deleuze, 2022, p. 70-71).<sup>82</sup>

Não é fortuito que Proust confira a Swann o papel de um dos protagonistas de *Recherche*,<sup>83</sup> figura em torno da qual o narrador se espelhará apenas para, mais tarde, dela se afastar. Tanto no âmbito do amor quanto no da música, Swann constitui um modelo inaugural, um ponto de partida e, ao mesmo tempo, um limite a ser ultrapassado. Seu percurso sentimental, marcado pela paixão por Odette, contém em germe o destino do próprio Narrador, que o retoma, o repete e, finalmente, o ultrapassa. Assim como Swann, o narrador conhece o amor como prisão, mas é através da arte – e não da vida amorosa – que ele encontra sua libertação. A música, que em Swann se confunde com o signo de um amor perdido, converte-se, para o Narrador, na via de acesso ao absoluto artístico. Swann, portanto, é a figura iniciática: aquele que, sem o saber, transmite o segredo da série, o princípio oculto que regerá toda a experiência do Narrador, fazendo-a confluir, em seus muitos caminhos e descaminhos, para a superação enquanto fuga desse universo centrípeto. O próprio Proust, antes da publicação de *A prisioneira* indicava esse movimento:

Em um dos próximos volumes que ainda não foi publicado (tratava-se de *A prisioneira*), você verá reaparecer a pequena frase de Vinteuil, mas sob uma nova luz, mais ampla e mais solene. Quis que ela trouxesse àquele que diz “Eu” no curso do meu relato – e que sou eu, evidentemente, sem ser inteiramente eu – a mesma mensagem que havia trazido a Swann, num volume anterior. No entanto, você notará que ela fala a mesma linguagem, que ela diz a mesma coisa a dois seres que, no entanto, mal se conheceram (Benoist-Mechin, 1957, p. 192, trad. nossa).

A antecipação de Proust quanto à reaparição da frase de Vinteuil em *A prisioneira* evidencia como os elementos iniciais da narrativa funcionam como núcleos estruturantes:

---

<sup>82</sup> “Em suma, pensando bem, a matéria da minha experiência, que seria a do meu livro, me vinha de Swann [...] fora ele que, desde Combray, estimulava-me o desejo de ir a Balbec [...] Se Swann não me houvesse falado de Balbec, eu não teria conhecido Albertine, a sala de jantar do hotel, os Guermantes. Teria ido alhures, conhecido pessoas diferentes, minha memória, como meus livros, seria repleta de quadros bem diversos, quadros que eu nem sequer posso imaginar” (TR, p. 727-728).

<sup>83</sup> Também Beckett pensa dessa maneira: “Swann está por trás de Balbec e Balbec é Albertine e Saint-Loup. Diretamente ele envolve Odette e Gilberte, os Verdurin e seu clã a música de Vinteuil e a prosa mágica de Bergotte; indiretamente (via Balbec e Saint-Loup), os Guermantes, Oriane e o Duque, a Princesa e Monsieur de Charlus. Swann é a pedra angular de toda a estrutura e a figura central da infância do narrador, uma infância que a memória involuntária, estimulada ou encantada pelo gosto há muito esquecido de uma *Madeleine* embebida em chá, evoca, em todo o relevo e cor de seu significado essencial, do poço raso da inescrutável banalidade de uma taça” (Beckett, 2024, p. 31).

Swann transmite de forma implícita o princípio que conduzirá toda a experiência do narrador, orientando os múltiplos itinerários e desvios que a obra percorre.

Dando prosseguimento, o narrador continua a reflexão para falar da diversidade e retoma o tema das individualidades:

[...] diversidade no seio da própria obra, pelo único meio que há de ser realmente diverso: reunir várias individualidades. Onde um músico qualquer julgaria estar pintando um escudeiro, ou um cavaleiro, ainda quando os fizesse cantar a mesma música, Wagner, ao contrário, coloca, sob cada denominação, uma realidade diferente e, cada vez que seu escudeiro aparece, trata-se de uma figura particular, a um tempo simplista e complicada, que, com um entrechoque de linhas radiante e feudal, inscreve-se na imensidade sonora. Decorre daí a plenitude de uma *música de fato repleta de tantas músicas, cada uma das quais é um ser*. Um ser ou a impressão que nos dá um aspecto momentâneo da natureza. Mesmo aquilo que é mais independente do sentimento que ela nos faz experimentar, conserva sua realidade exterior e inteiramente definida, o canto de um pássaro, o som da trompa de um caçador, a canção tocada por um pastor na sua flauta de cana, recortam no horizonte a sua silhueta sonora. Por certo Wagner ia fazê-la mais próxima, aproveitar-se dela, colocá-la numa orquestra, submetê-las às mais altas ideias musicais, todavia respeitando sua originalidade primitiva como um fabricante de arcos respeita as fibras, a essência particular da madeira que esculpe (P, p. 125-126).

Nesse trecho, torna-se cristalina a ideia de que a música de Wagner comunica para além dos temas discursivos aparentes. Embora a ópera, por sua própria natureza, trabalhe com signos *em tese* explícitos, Wagner transforma o aparecimento de um signo no *desabrochar musical* de uma intensidade complexa, rompendo seu envoltório exterior em direção a uma música particular que “inscreve-se na imensidade sonora”. Proust compreende que o discurso musical não se encontra confinado a uma propriedade semântica fechada; ao contrário, ele se abre e expande sua dimensão. É daí que surge a formulação de “uma música repleta de tantas músicas, cada uma das quais é um ser”. Mesmo quando esse “ser” oferece apenas um aspecto momentâneo, o narrador sinaliza já, neste trecho, para aquilo que sua obra (do Narrador) realizará: a abertura do signo por meio de uma apreensão que se conhece durante a escuta musical, respeitando, de modo imprescindível, as fibras ou a “essência particular” de cada coisa. Nattiez ainda observa que

Wagner emerge como uma das principais fontes do pensamento de Proust. Ele fornece ao autor uma imagem refletida de sua própria poética e – de maneira ligeiramente narcísica – de um alter ego criativo; além disso, oferece-lhe, em uma fase anterior da gênese do romance, uma obra que narra uma busca análoga à da *Recherche* e que poderia, por associação, ser a obra que inspira a revelação do absoluto ao Narrador (Nattiez, 1989, p. 31, trad. nossa).

A diversidade no seio da própria obra de Wagner, que se manifesta na multiplicidade de individualidades sonoras, também encontra eco no pensamento de Deleuze (2022, p. 51), para quem “a essência é em si mesma diferença”, como amiúde foi destacado. Essa formulação permite compreender a obra de arte não como uma unidade homogênea e estática, mas como intensificação de uma pluralidade que se repete diferindo de si mesma. A repetição não anula a diferença; ao contrário, constitui sua condição: a essência, sendo insubstituível, só pode afirmar-se pela repetição, como o retorno do mesmo que, no entanto, se apresenta sempre outro. Essa concepção ilumina o comentário proustiano sobre a música de Wagner, descrita como plena de múltiplas músicas, cada uma portadora de individualidade própria. A diversidade não se dá por mera adição, mas por uma proliferação de singularidades sonoras que, reunidas, conformam a plenitude da obra. Assim como Wagner não repete personagens sob uma máscara genérica – como “escudeiro” ou “cavaleiro” –, mas confere a cada retorno uma nova figuração, uma subjetividade distinta, Proust procede de maneira análoga com seus personagens, compondo-os em sucessivos retornos que revelam suas transformações – internas e externas.

Nesse ponto, a escuta, tal como concebida por Nancy (2013), permite um desdobramento decisivo da experiência estética descrita por Proust e pensada por Deleuze. Se, como dissemos no capítulo 3, segundo Nancy, “o som não possui face oculta” (2013, p. 167), é porque ele excede a lógica representacional da aparência e da fenomenalidade visível: o som se abre de dentro e de fora, simultaneamente, instaurando uma espacialidade por onde o sujeito é atravessado – “ele se abre em mim quanto ao redor de mim”, escreve Nancy. Escutar, portanto, não é simplesmente receber algo que vem do mundo exterior, mas entrar num regime de abertura em que o “si” só se constitui por meio de uma partilha: uma divisão e uma participação, uma desconexão que é também contágio. Ora, é exatamente essa escuta como forma de exposição à alteridade que se deixa entrever no comentário proustiano sobre Wagner. Cada retorno de um tema, cada aparição de um personagem musical, não reitera o mesmo, mas afirma uma outra individualidade – como que outro “si” surgido da ressonância,<sup>84</sup> propenso a pressentimentos mais sutis, afinal “a música não é mais obrigada a optar entre sentimentos contraditórios e, indiferentes à lógica da alternativa, compõe com eles um estado de alma único [...] ambivalente e para sempre indefinível” (Jankélévitch, 2018, p. 122).

---

<sup>84</sup> Nota-se a aproximação com Hölderlin, sobretudo no ensaio *Urteil und Sein* (1795), onde o poeta formula a cisão originária do eu: o julgamento (*Ur-teil*) como ato de divisão que separa o sujeito do Ser, instaurando a distância constitutiva entre a consciência e a unidade primeira. Cf. Henrich, *Hölderlin über Urteil und Sein*, *Hölderlin-Jahrbuch*, Bd. 14, 1965/66.

Nesse ponto, a formulação de Jankélévitch parece ecoar a operação proustiana: assim como a música, os personagens proustianos operam nessa zona que dismantela individualidades e conclusões lógicas, permanentes. Assim é que o sujeito, em “processo de deslocamento em relação à linguagem constituída pela tradição clássica, não se identifica com o tema acabado, mas com o tema em estado de transformação, que extrai contraditoriamente seu caráter da ‘não identificação’” (Wisnik, 2017, p. 155).<sup>85</sup>

As descrições que Proust faz das obras de Vinteuil, matizadas em relação a Wagner, carregam em si mesmas as formulações que a própria obra realiza enquanto estrutura narrativa – isto é, aquilo que ainda não foi descoberto pelo narrador, mas que se cumpre através dos métodos do Narrador. Não é, porventura, nenhum acidente que Proust enfatize de modo deliberado a apreensão da realidade pelo narrador através da escuta, privilégio concedido à audição sempre que se trata de exprimir as impressões mais profundas, aquelas que tocam o domínio do absoluto tal como concebido pelo narrador.

Torna-se evidente – arrisquemos dizer – que a impressão singular extraída da segunda audição da Sonata apenas se torna possível porque toda a trajetória do narrador o conduziu até esse instante: seus ouvidos, amadurecidos pela lenta decantação da experiência, alcançavam enfim a justa medida daquele reconhecimento. Como afirma Susanne Langer (1954, p. 198), “a atribuição de significados [na música] é um jogo mutável, caleidoscópico, provavelmente abaixo do limiar da consciência, certamente fora do alcance do pensamento discursivo”, e é precisamente esse traço da música que, em última instância, inspira o projeto proustiano e orienta a própria *Recherche*. Proust parece abnegar a logomaquia em favor de uma forma de comunicação que transita entre som e sentido – interstício de todo conhecimento –, pois o que se apreende aí é percebido sobretudo no tempo: impressões sentidas, inefáveis, é verdade, mas tornadas “visíveis” por seus ecos e por suas incidências na duração; “A música, assim como a busca e como a *Recherche* em si mesma, desdobra-se no tempo” (Nattiez, 1989, p. 38-39, trad. nossa).

---

<sup>85</sup> Adorno irá salientar que “[...] mais adiante o vazio do curso temporal torna-se cada vez mais ameaçador para a música, precisamente em virtude do peso cada vez maior dessas forças dinâmicas da expressão subjetiva, que destroem os resíduos convencionais. Os momentos subjetivos de expressão irrompem do *contínuo* temporal. E já não e mais possível domina-los. Para superar isso, o desenvolvimento baseado na variação se estende a toda a sonata, cuja totalidade problemática deve ser reconstruída pelo desenvolvimento geral. [...] o desenvolvimento como trabalho temático se apodera de toda a sonata. Subjetivação e objetivação se entrelaçam” (Adorno, 1974, p. 52).



Nattiez ainda observa com precisão que a longa digressão sobre Wagner permite a Proust, antes de tudo:

[...] evocar a ideia de uma obra de arte única e global, na qual todos os motivos se entrelaçam e se remetem uns aos outros. Mas trata-se também de uma etapa na busca estética. A habilidade de Wagner exala o perfume do artifício. Uma crítica velada a si mesmo? Talvez. Mas compreende-se, por isso, que as etapas da busca não poderiam ocorrer em relação a uma obra real: a obra de arte absoluta só pode ser uma obra imaginária, a encarnação mágica do essencial, que, embora exiba traços típicos de Wagner (remissões entre temas, reminiscências de obras anteriores em uma nova obra), só pode surgir, na cronologia da busca, depois da obra real a que mais se assemelha em sua organização (Nattiez, 1989, p. 58-59, trad. nossa).

Não é por acaso, portanto, que o narrador reflita ainda sobre a unidade da forma artística que almeja instaurar em sua obra – uma unidade ulterior, análoga àquela que se reconhece na música de um grande gênio, cuja coerência só se revela retrospectivamente. Essa incerteza, que frustra toda antecipação e desautoriza qualquer plano prévio, não é um defeito a ser corrigido, mas, antes, traço essencial da temporalidade da arte sonora – e, por extensão, da própria literatura proustiana:

Unidade ulterior, não artificial. Senão seria reduzida a pó como tantas sistematizações de escritores mediocres que, com grande reforço de títulos e subtítulos, desejam parecer que se deram ao esforço de perseguir um só e transcendente desígnio. Não fictícia, talvez mais real até por ser ulterior, por ter nascido de um momento de entusiasmo em que é descoberta entre pedaços que só precisam se unir, unidade que se ignorava, portanto vital e não lógica, que não proscreveu a variedade nem ressecou a execução. Ela é (mas aplicando-se desta vez ao conjunto) como determinado trecho composto à parte, nasceu de uma inspiração, não exigida pelo desenvolvimento artificial de uma tese, e que vem integrar-se ao resto. Antes do grande movimento de orquestra que precede a volta de Isolda, foi a própria obra que atraiu para si a ária meio esquecida da flauta de um pastor. E, sem dúvida, assim como a progressão da orquestra, ao aproximar-se da nave, apodera-se dessas notas da flauta, transforma-as, associa-as à sua embriaguez, quebra o seu ritmo, aclara-lhes a tonalidade, acelera-lhes o movimento, multiplica-lhes a instrumentação, assim o próprio Wagner, sem dúvida, alegrou-se ao descobrir em sua memória a ária do pastor, agregou-a à sua obra, deu-lhe toda a sua significação (P, p. 127).

O sentido, em Proust, nunca está dado de antemão: é sempre reconstruído a partir do fim, o que confere à *Recherche* sua arquitetura peculiar, marcada por uma temporalidade regressiva, em que o passado se revela sob a luz do presente rememorante que, por seu turno, é lido retroativamente. O próprio Proust observa que também em Balzac o sentido total da obra surge como um acréscimo tardio, uma “iluminação retrospectiva”,<sup>86</sup> um tipo de pincelada final

---

<sup>86</sup> “O outro músico, o que me deslumbrava no momento, Wagner, tirando de suas gavetas um trecho delicioso para fazê-lo entrar como tema retrospectivamente necessário em uma obra na qual não pensava no momento em que a compusera e, depois, tendo composto uma primeira ópera mitológica, depois uma segunda, depois ainda outras, e de súbito percebendo que acabava de fazer uma Tetralogia, deve ter sentido um pouco da mesma embriaguez de

que não unifica os fragmentos, senão que os contorna, como faria uma moldura, sem jamais suprimir sua disparidade interna.

Ou seja, o todo é sempre futuro, possível; ele não antecede as partes, mas delas emerge, e ainda assim sem dissolver sua parcialidade. Seus fragmentos funcionam como as mônadas de Leibniz.<sup>87</sup> Como aponta Deleuze (2022, p. 151), “a *Recherche* é feita de fragmentos: caixas entreabertas, vasos fechados, pedaços justapostos, mas jamais totalizados. Nada falta a essas partes, justamente porque nelas já reside, de maneira contígua e irreduzível, a essência mesma da obra”. Contra a ilusão de uma unidade orgânica, Proust defende, ao comparar seu romance a uma catedral ou a um vestido,<sup>88</sup> não a harmonia total, mas o direito às *costuras*, aos remendos. Decerto, Proust minou a noção geral de uma espécie de túnica inconsútil ou totalidade das conexões necessárias para sustentar um encadeamento pré-determinado, desestabilizando a crença de que a narrativa devesse obedecer a uma ordem causal previamente fixada.

Ainda no flanco da questão, esse movimento se repete no plano das essências, que em vez de organizarem o mundo segundo significações ideais ou sistematizações possíveis, surgem como pontos de vista individuantes, paralelos ao fluxo da experiência. Elas não resultam da unidade, mas da singularidade: “como o dragão de Balbec ou a frase de Vinteuil, a unidade aparece, se aparece, como uma parte ao lado das outras, distinta, mas não superior, adjacente, e não dominante” (Deleuze, 2022, p. 152). Há, portanto, em Proust, uma recusa radical da totalidade como princípio: o sentido, se existe, só pode ser retroativo, lateral, ou ainda, se quisermos utilizar uma profícua metáfora musical: um *contracanto*. Ele *corre paralelamente ao texto*.

Não obstante, ao avançar seus comentários, o narrador confessa estar perturbado pela “habilidade vulcânica” que permeia a obra dos grandes artistas, como Wagner, obra essa que paradoxalmente carrega a ilusão de uma originalidade imbatível, irreduzível, quase como uma manifestação de uma realidade além do humano:

---

Balzac, quando este, lançando às suas obras um olhar a um tempo de um estranho e de um pai, achando neste romance a pureza de Rafael, neste outro a simplicidade do Evangelho, reparou bruscamente, ao lançar sobre eles uma iluminação retrospectiva, que ficariam mais belos reunidos num ciclo em que as mesmas personagens reaparecessem e acrescentou à sua obra, nesse ajustamento, uma pincelada, a derradeira e a mais sublime” (P, p. 126-127).

<sup>87</sup> Georges Poulet também realiza essa aproximação: “Se o mundo proustiano difere em muito do mundo de Bergson, assemelha-se, pelo contrário, a alguns outros onde a qualidade também domina, como o mundo de Leibniz” (Poulet, 1992, p. 42).

<sup>88</sup> “[...] pois, pregando aqui uma folha suplementar, eu construiria meu livro, não ousando dizer, ambiciosamente, como uma catedral, mas simplesmente como um vestido” (TR, p. 818).

Mas então, tanto quanto pela identidade que eu havia notado há pouco entre a frase de Vinteuil e a de Wagner, sentia-me perturbado por essa habilidade vulcânica. Seria essa habilidade que confere, nos grandes artistas, a ilusão de uma originalidade intrínseca, irreduzível, aparentemente um reflexo de uma realidade mais que humana, e de fato o produto de um labor industrioso? Se a arte não passa disto, não é mais real do que a vida, e eu não tinha que lastimar o fato de não ser artista (P, p. 127).

Contudo, é esse mesmo processo, intensamente laborioso e aparentemente sobre-humano, que o faz questionar o valor da arte: “Se a arte não passa disto, não é mais real do que a vida”, ele pondera, refletindo sobre o risco de que a genialidade dos artistas seja apenas o mero produto de um esforço meticuloso, e não algo de mais essencial. Proust faz com que o narrador desconfie da verdadeira natureza dessa “originalidade”, pois está ciente de que a Sonata de Vinteuil não é a obra-prima que ele almeja encontrar, mas apenas a prefiguração de algo muito maior. A Sonata *se aproxima* da perfeição, mas ainda está distante do ideal que ele busca, não sendo senão “mais que tímidos esboços, deliciosos, porém frágeis junto da obra-prima triunfal e completa” (P, p. 198). O narrador indica que a habilidade vulcânica de Wagner oferece um aparente reflexo de uma realidade mais que humana. Gumbrecht observa que uma das características mais surpreendentes do mundo da vida, tal qual ele o concebe, é a capacidade humana de imaginar operações mentais e intelectuais que a mente humana não é capaz de realizar: “faz parte do conteúdo do nosso mundo-da-vida imaginar – e desejar – capacidades que estão além das fronteiras do mundo-da-vida” (Gumbrecht, 2010, p. 153).

Por isso Proust não hesita em traçar o paralelo com Wagner: para o narrador, a obra que ele pretende realizar não pode ser ancorada em algo concreto ou já conhecido, como a Sonata (comparadas a Wagner); ela precisa se espelhar numa obra totalmente ficcional, fora do alcance daquilo que já existe, originalidade “mais que humana”. Pois somente assim será possível encarar a música como modelo definitivo para alcançar essa mensagem sobre-humana, cuja quiddidade se revela como metamorfose. O narrador, então, ultrapassa o estado da escuta e está em vias de se consorciar integralmente enquanto Narrador (isto é, descobrir a vocação), gesto fundamental para tornar-se demiurgo de seu próprio mundo, a própria *Recherche* – função de uma verdadeira plasmação:

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 *metamorfose*. 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).

## 6 O Septeto e os mundos revelados

*Pois não é sem asas  
que alguém pode alcançar o que lhe é próximo,  
de pronto,  
e chegar à outra margem.  
Mas aqui – aqui queremos habitar.  
Pois os rios tornam a terra fecunda.  
E quando as ervas despontam,  
e junto delas vêm, no verão,  
os animais beber;  
também os homens seguem esse caminho.*<sup>89</sup>

Friedrich Hölderlin

É desse impulso por uma arte nova, verdadeira e sem comparações que nasce, finalmente, a ideia do Septeto, uma obra inédita, ainda não conhecida de Vinteuil, mas que é revelada pela filha do compositor,<sup>90</sup> momento que aliás pode ser encarado sob a ótica de um caráter redentor, pois se opõe à cena de conspiração que o narrador testemunha em Monjouvain. Dessarte, a obra de Vinteuil, agora renovada e aperfeiçoada no Septeto se revela por derradeiro como a *forma final do modelo* de literatura que o narrador perseguirá. Ademais, a obra em questão devia constituir-se como uma peça de música pura, cujo conteúdo não se expressasse por meio de palavras; por isso, um trecho de ópera, à Wagner, teria sido inadequado (Nattiez, 1989).

A primeira audição do Septeto, portanto, apresenta-se como um ponto de virada em que as diversas possibilidades artísticas convergem e se transfiguram, não mais se esgotando na mera representação do real, mas aspirando a alcançar uma impressão inefável, realidade em essência, eflorescência fulgurante. A descrição é, em seu caso, constantemente meneada por uma consciência mais nítida das limitações humanas e terrenas em abarcar o inefável, em traduzi-lo em linguagem; a saber, em reunir, em um só gesto, múltiplos instantes temporais. É

---

<sup>89</sup> *Der Ister*. Trad. nossa. Cf. *Sämtliche Werke. Zweiter Band: Gedichte nach 1800*, herausgegeben von Friedrich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1965, p. 199.

<sup>90</sup> Esse momento pode ser encarado como uma espécie de redenção para srta. Vinteuil, que reúne os fragmentos da obra póstumas do pai – tratava-se do Septeto –, tornando seu conhecimento público. Assim, ela é referenciada como “a filha da Sonata”: “Como, é essa mulher de cabelos brancos? Mas ela não é tão feia assim. — Ouvindo falar da srta. Vinteuil, aliás ausente, mais de uma dizia: — Ah, a filha da Sonata? Mostrem-na” (P, p. 193).

assim que Proust nos narra o reencontro do narrador com a pequena frase da Sonata, agora no Septeto, em uma *soirée* na casa dos Verdurin:

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. 196-197, 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 impressão musical, que apesar de ser inefável, “individualiza e determina as matérias em que se encarna, como os objetos que enfeixa nos anéis do estilo: o avermelhado septeto e a branca sonata de Vinteuil” (Deleuze, 2022, p. 51).

Proust sentencia, desta mais vez com ainda maior acuidade, como o Septeto mostra ao narrador o caminho para “um mundo desconhecido”, impossível de ser traduzido em palavras.<sup>91</sup> Se, como vimos, a metaforização do Ser pela música já apontava para essa dimensão de inefabilidade, agora ela se intensifica, porquanto a música de fato o leva a outro mundo, o faz acessar o real em essência. E, novamente, o narrador reconhece que a verdadeira plasmação do real exige a mobilização de todas as funções que não implicam o concurso da razão, de tal sorte que esse momento, é preciso dizê-lo, fortalece o antegosto da impressão – já em direção a uma

---

<sup>91</sup> Convém salientar que evidentemente, em um plano mais amplo, a experiência do inefável é sempre a do leitor-espectador-ouvinte, como destacaremos mais adiante.

sobreimpressão, embora não esteja ainda, efetivamente, levada a seu termo final. O instante da escuta, em sua oscilação entre o sensível e o inteligível, anuncia, assim, o prelúdio de uma metamorfose: o pressentimento de uma verdade ainda não dita, mas já sensivelmente presente, tornada imanente ao tempo da experiência do protagonista.

Como em toda a narrativa de *A prisioneira*, a personagem de Albertine é central e aparece sempre à sombra da consciência do narrador de uma forma ou de outra. Após ter sentido uma impressão profunda com o Septeto, ele retorna a pensar em Albertine, cometendo o mesmo erro que Swann cometera em relação a Odette. Mas, com o tempo, é o próprio Septeto (lembremo-nos de que uma obra complexa exige tempo para ser compreendida ou mesmo acessada em sua profundidade) que lhe permitirá ultrapassar o estágio da dúvida e da decepção: “algo mais misterioso que o amor de Albertine parecia prometido no começo daquela obra, naqueles primeiros gritos de aurora” (P, p. 199).

Assim, o narrador comenta a individualidade do criador da “obra-prima triunfal”, expressão que ele mesmo emprega:

Aquele Vinteuil que eu conhecera tão tímido e tristonho, quando se tratava de escolher um timbre, uni-lo a outro, possuía audácias e, em todo o sentido da palavra, uma felicidade sobre a qual a audição de uma obra sua não permitia qualquer dúvida. A alegria que lhe haviam causado tais sonoridades, as forças multiplicadas que essa alegria lhe dera para descobrir outras, levavam ainda o ouvinte de achado em achado, ou melhor, era o próprio criador que o conduzia, bebendo nas cores que acabava de achar uma alegria desvairada, que lhe dava o poder de descobrir, de lançar-se às que elas pareciam chamar, extasiado, estremecendo como ao choque de uma centelha quando o *sublime* nascia por si mesmo do encontro dos cobres, ofegante, embriagado, louco, vertiginoso, enquanto ele pintava seu grande afresco musical, como Michelangelo amarrado à sua escada e lançando, de cabeça para baixo, tumultuosas pinceladas no teto da capela Sistina. Vinteuil morrera havia muitos anos; porém, no meio desses instrumentos que ele havia amado, fora-lhe concedido prosseguir, por um tempo sem limites, ao menos uma parte de sua vida. *De sua vida de homem, apenas? Se a arte não fosse de fato mais que um prolongamento da vida, valeria a pena sacrificar-lhe alguma coisa, não seria ela tão irreal como a própria vida? Para escutar melhor aquele septeto, eu não podia pensar assim* (P, p. 200, grifo nosso).

A menção ao *sublime* é digna de atenção, pois associa-se ao sentimento de “alegria” altissonante que “tais sonoridades” devem ter causado em Vinteuil ao produzi-las. Essa alegria, expressão de “forças multiplicadas para produzir outras”, parece transbordar da criação para o ouvinte, comunicando-lhe uma “alegria desvairada”. Há, portanto, um elo de transmissão entre o gesto criador e a escuta, uma espécie de comunhão ditosa que aprofunda e adensa a própria percepção estética. Tal concepção lembra a passagem em que Wagner esclarece que

A música, a partir de sua linguagem, dá vida ao conceito mais geral e em si obscuro de sentimento, em todas as modulações imagináveis e com a maior clareza e precisão, só pode ser julgada, em si e para si, segundo a categoria do *sublime*, pois, ao se apoderar de nós, desperta o supremo êxtase da consciência do ilimitado (Wagner, 2010, p. 22).<sup>92</sup>

Acrescentemos ainda um elemento, conferindo-lhe relevo, para assinalar a simetria, mesmo que eivada por um aparente entrechoque, entre a profundidade musical e o alcance infinito da música, testemunho de um estado de alma íntimo e de uma verdade em gestação – já sensível à consciência do ouvinte. A passagem faz eco com a posição do narrador, conforme evidenciamos no capítulo 3. Acredito que Proust tinha mesmo a mais acentuada convicção acerca do funcionamento da música, reveladora de “*uma profundidade que começa onde terminam as coisas finitas e todas as artes que têm como objeto coisas finitas*”, pois “*desperta o supremo êxtase da consciência do ilimitado*”. Como diz Nancy (1993, p. 133-134, trad. nossa), “poder-se-ia dizer que a música terá [...] significado a própria significância – e, mais do que a significância, o acesso sublime (digamos, em modo de teologia negativa) a uma pura apresentação de sentido”.

A passagem final, que grifamos, salienta a dúvida do narrador, que, ao escutar o Septeto, tendo experimentado dele essa impressão excelsa, hesita diante do valor da arte. A questão que o atravessa é a de saber se a arte teria algum sentido caso fosse apenas um prolongamento da vida – essa mesma vida da qual ele já se encontrava profundamente decepcionado, saturado pela banalidade das relações mundanas e pelo esvaziamento dos afetos. Há, portanto, nessa interrogação, um instante em que o narrador, pela escuta, se defronta com a possibilidade de uma experiência estética que não se confunde com a vida, mas a transcende, conduzindo-o a outro regime de realidade – a Arte, a escrita –, exterior às veleidades mundanas.

---

<sup>92</sup> Umberto Eco (2010, p. 294) sinaliza que “quem irá definir com maior precisão as diferenças e afinidades entre Belo e Sublime será Immanuel Kant na *Crítica da faculdade do juízo* (1790). Para Kant, as características do Belo são: prazer sem interesse, finalidade sem escopo, universalidade sem conceito e regularidade sem lei. Ele quer dizer que se goza da coisa bela sem querer com isso possuí-la [...] A experiência com o Sublime é diversa. [...] nos induz a postular um infinito que não somente os nossos sentidos não podem captar, mas nem a nossa imaginação consegue abraçar em uma única intuição”. Não deixa de ser elucidativo recordar que a experiência do sublime kantiano é estruturada por um desprazer inicial – nascido precisamente da incapacidade da imaginação de dar forma ao que a excede – e que, posteriormente, se reconverte em prazer, quando a razão reconhece nessa falha o sinal da própria superioridade de suas ideias. Nota-se, portanto, uma experiência que ultrapassa o nível do conceito e expõe a consciência a uma dimensão que a excede e, paradoxalmente, a eleva. De modo análogo, a irrupção da música na *Recherche* também se organiza segundo essa dinâmica: um primeiro movimento de não-entendimento diante da “obra-prima”, em que o ouvinte chega a perceber algo próximo da fealdade ou da confusa estranheza, seguido, apenas mais tarde, por uma reaparição que revela a verdadeira grandeza estética da peça – agora apreendida em sua força arrebatadora e triunfal. Assim como no sublime, o sentido não se dá de imediato; ele emerge da própria oscilação entre o excessivo e o inteligível, entre a resistência da forma e a sua súbita iluminação interior.

A força da música, tal como ele a percebe no Septeto, é algo tão singular, tão poderosamente imediato e penetrante, que o Narrador reconhece a impossibilidade de reduzi-la ao mesmo regime da existência cotidiana. A música o desloca do regime habitual de representação, reconduzindo-o a um plano de incidência onde a pregnância do sentido não se subordina à sequência dos instantes nem às exigências da razão discursiva. Diante dessa irrupção, já não lhe é possível conceber a arte como simples prolongamento da vida empírica: o que nela se dá é a própria presença, uma verdade que escapa tanto à cronologia quanto à lógica.

Nancy (1993, p. 5, trad. nossa) diz “Chega um momento em que só se pode sentir raiva, uma raiva absoluta, contra tantos discursos, tantos textos que não têm outro objetivo senão fazer um pouco mais de sentido, ou refazer ou aperfeiçoar delicadas obras de significação”, o que se afina com a intuição do protagonista. Novamente, condenando a inteligência ou a razão como meio para adentrar no universo revelado pelo compositor, o narrador enfatiza o acento do gênio na obra artística, concebida como novidade interna que está fora das possibilidades da linguagem humana.<sup>93</sup>

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, grifo nosso).

---

<sup>93</sup> A intuição do narrador se harmoniza com a visão de Rousseau: “Ao imitar as inflexões da voz, a *melodia* exprime piedade, gritos de dor e alegria, ameaças e gemidos. Todos os sinais vocais da paixão estão em seu domínio. Ela imita os tons das línguas e as torções produzidas em cada idioma por certos movimentos da alma. Não apenas imita, mas também fala. *E sua linguagem, embora inarticulada, é viva, ardente, apaixonada; possui cem vezes mais vigor que a própria fala*” (Rousseau, 1966, p. 57, trad. nossa, grifo nosso).



Se o narrador compreende a genialidade de Vinteuil dessa maneira, é porque já está *à escuta*, já aprendeu o mundo musicalmente. Ele compreende, enquanto percepção sensível, que aquilo que sai do instrumento é menos o significado de uma linguagem como expressão semântica, e mais a própria ressonância, livre das maneiras analíticas do raciocínio. A arte musical é valorizada por situar-se na esfera do encanto e do inefável – dimensão que, seguindo Schopenhauer, supõe uma transcendência em relação às realidades objetivas e apreensíveis pelo discurso.<sup>94</sup> Entretanto, seu valor não se limita a essa transcendência: ela também se afirma por oferecer formas expressivas próprias, distintos “recursos” de significação que, embora não superiores, estão ausentes em outras linguagens. Desse modo, o contágio oferecido pela música nasce de sua potência em expandir os modos de experiência e expressão do humano, ampliando de modo decisivo a própria condição antropológica. Se comparada à linguagem verbal, Jankélévitch observa que a música “alivia o peso do *logos*, desfaz a opressora hegemonia da palavra e impede que o humano se identifique exclusivamente com o falado” (Jankélévitch, 2018, p. 190). Essa conclusão revela de fato, uma afinidade de Proust com o platonismo – embora, claro, não se reduza a ele – para o qual a existência humana é igualmente capaz de abarcar experiências que escapam aos limites do discurso racional. Mas nem por isso a semiologia musical na *Recherche* pretende um objetivismo puro, à moda platônica, afinal “o objetivismo agudo, que foge da vida anímica no afã de se expressar, aproxima-se da região amelódica, amusical [...] que assim como o oceano, equivale ao universo do ruído amorfo” (Jankélévitch, 2018, p. 85).

O narrador procura sentir a “frequência” de um Vinteuil, o modo pelo qual ele “interrogava a si mesmo” e descobria, em tal gesto reflexivo, uma dimensão inédita de interioridade. É justamente por meio dessas interrogações que o músico encontra o “novo” dentro de si – não como mera modulação subjetiva, mas como aquilo que Deleuze (2022) denomina “ponto de vista superior”:<sup>95</sup> o lugar em que o espírito se eleva acima de si mesmo para apreender a própria geratriz de sua essência. Ao longo desse processo, o sujeito não se

---

<sup>94</sup> Kristeva corrobora essa ideia: “Fiel a Schopenhauer e a seus sucessores franceses, Proust sustenta [...] que os raciocínios não equivalem à ‘forma’ que a música imprime aos ‘encantos da tristeza íntima’, à sua ‘essência” (Kristeva, 1994, p. 242, trad. nossa).

<sup>95</sup> “Mas a essência, por sua vez, não é mais a essência estável, a idealidade vista, que reúne o mundo em um todo e nele introduz a justa medida. A essência, segundo Proust, como tentamos demonstrar, não é algo visto, mas uma espécie de ponto de vista superior. Ponto de vista irreduzível que significa tanto o nascimento do mundo quanto o caráter original de um mundo [...] Nisso reside precisamente a originalidade da reminiscência proustiana: ela vai de um estado d’alma, e de suas cadeias associativas, a um ponto de vista criador ou transcendente; e não mais, à maneira de Platão, de um estado do mundo a objetividades vistas” (Deleuze, 2022, p. 104-106).

limita a refletir o mundo; ele, ao contrário, o inaugura, tornando-se ao mesmo tempo origem e expressão do que é revelado. Essa operação implica um movimento duplo: o de interiorização e o de transcendência. Chamo, com certa liberdade, esse movimento díptico de *transdescendência*. Ao interrogar-se, o sujeito recolhe-se em si mesmo, mas apenas para, nesse mesmo movimento, projetar-se para fora, no horizonte em que a consciência se reconhece como algo que, em certo sentido, a ultrapassa. É nesse interstício, nessa oscilação entre o dentro e o fora, que o ato criador se efetiva, permitindo que a música, enquanto linguagem de investigação e revelação, seja o espaço em que o “novo” se manifesta como experiência viva do espírito e não como produto de uma intenção deliberada – ressoando, portanto, em certa frequência. Por isso, é tremeluzente como a escrita do Narrador almeja depurar o “diapasão-sujeito” que estridula através da obra do compositor, a despeito da encosta árida do *logos*:

Mas por mais que ela [a música] não consista em um estar-presente-aí, em um ser estável e posto, ela, entretanto, não está alhures nem ausente: ela estaria sobretudo nesse rebato do aí ou em sua oscilação, que faz dela, do lugar sonoro (“sonorizado”, seríamos tentados a dizer, conectado com o som), um lugar-a-si, um lugar como relação a si, como o ter-lugar de um si, um lugar vibrante como o diapasão de um sujeito, ou melhor, como um diapasão-sujeito. (O sujeito, um diapasão? Cada sujeito, um diapasão afinado de modo diferente? Afinado sobre si – mas sem frequência conhecida?) (Nancy, 2013, p. 169).

Tal como Proust a concebe, a linguagem musical não decorre do conceito, mas da sensação: uma dinâmica interior, pré-verbal, que o compositor converte em forma sonora. E essência sobre-humana é aquilo que Deleuze (2022, p. 45) define como “a qualidade última no âmago do sujeito, mas essa qualidade é mais profunda do que o sujeito”. Pois o mundo expresso não se identifica com o sujeito que o enuncia; ao contrário, dele se distingue, assim como a essência se distingue da existência, inclusive da existência daquele que a manifesta. Esse mundo não subsiste fora do sujeito que o exprime, mas se revela como essência, não do sujeito em si, mas do Ser – ou da esfera do Ser que se desvela ao sujeito.<sup>96</sup> Por isso, cada essência pode ser compreendida como uma pátria:

Assim, todo artista parece o cidadão de uma pátria ignorada, esquecida dele próprio, diversa daquela de onde virá outro grande artista em direção à terra. [...] Quando a visão do universo se modifica, depura-se, torna-se mais adequada à lembrança da

---

<sup>96</sup> Creio que a noção de “Ser” proustiana está mais harmonizada com a visão de Nancy, isto é, termo “Ser” não nomeia uma essência ou um fundamento último, mas indica o modo de comparecimento das singularidades enquanto coexistentes, segundo uma lógica de exposição, partilha e finitude. É claro que para o narrador este Ser pode até aparecer como um horizonte finito, mas num regime mais amplo, observando os conteúdos que a obra realiza, este “Ser” aparece sempre matizado e nunca realmente fechado, diferentemente, por exemplo, da concepção de Heidegger.

pátria interior, é perfeitamente natural que isso se traduza por uma alteração geral de sonoridades no músico (P, p. 202).

Ela não se reduz a um estado psicológico, tampouco a uma subjetividade individual ou mesmo a uma forma elevada de subjetividade. Como ressalta Deleuze (2022, p. 46-47):

Não é o sujeito que explica a essência, é, antes, essência que se implica, se envolve, se enrola no sujeito: Mais ainda: enrolando-se sobre si mesma ela constitui a subjetividade. Não são os indivíduos que constituem o mundo, mas os mundos envolvidos, as essências, que constituem os indivíduos [...] A essência não é apenas individual, é individualizante.

Com efeito, a originalidade do grande compositor reside justamente nessa potência de fundar, por meio do som, uma verdade que não existia antes da obra – uma criação que é, ao mesmo tempo, expressão e descoberta.

É ainda nessa passagem que se pode entrever um aspecto de importância capital. O narrador reitera incontáveis vezes a metáfora da profundidade, e estabelece que aquilo que se escuta não é possível de ser traduzido em linguagem humana. Como já salientei, a meditação sobre o inefável em Proust é extensa e sempre com muita frequência ligada à arte sonora, reforçando que a música possui um tipo específico de linguagem, diferente do logos conceitual, que servirá ao Narrador como modelo literário.

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. Por esse motivo, o sujeito da escuta

não é um sujeito filosófico, e, em definitivo, ele não é porventura nenhum sujeito, *a menos que este seja o lugar da ressonância, da tensão e de seus rebates infinitos*, a amplitude do desdobramento sonoro e a minúcia de seu simultâneo redobramento – pelo qual se modula uma voz que vibra ao retirar de si a singularidade de um grito, de um apelo ou de um canto (uma “voz”: é preciso compreender isso que soa desde uma garganta humana sem ser linguagem, isso que sai de um pescoço animal ou de não importa qual instrumento, e mesmo do vento nos galhos: o ruído para o qual estendemos as orelhas ou prestamos ouvidos) (Nancy, 2013, p. 172, grifo nosso).

Com mais razão, o narrador já *à escuta* é capaz de perceber “os rebates infinitos” de Vinteuil, assimilando-os; deles apreende essa “voz” que, embora não seja *stricto sensu* linguagem – entendida aqui enquanto *conceito* –, a transcende e a antecede. Os instrumentos

representam precisamente esse “aquém e além” da linguagem. Não voltaremos senão a isto: é essa a impressão que o narrador retrata em sua busca – busca de um personagem que não sabe ainda traduzir a impressão.

A consecução dessa busca, contudo, só se realiza na escrita. Por isso, a impressão, tal como se manifesta na frase, apenas se (re)conhece como ressonância; esta, por sua vez, remete a algo imaterial – ou, em termos proustianos, ao “equivalente espiritual” que o narrador almeja dominar. Mas ressonância é campo aberto em constante retorno – signo em expansão, que excede seus próprios limites. Se o narrador ainda não sabe traduzir o inefável da impressão, o Narrador, por sua vez, já o sabe: é ele quem a cristaliza na frase, enquanto forma, o procedimento que “precede e excede os signos em benefício da sensação. Escrever a impressão de uma *presença* da sensação, *aquém e além da linguagem*, pelo fraseado musical – presente tanto no estilo de Bergotte quanto nas variações de Vinteuil – inspira a própria sintaxe proustiana” (Kristeva, 1994, p. 355, trad. nossa). Poderíamos aproximar a estrutura da frase proustiana nos mesmos termos que Proust se utiliza para descrever a música de Chopin:

Aprendera, na juventude, a acariciar as frases de Chopin, de colo comprido, sinuoso e desmesurado, tão livres, tão flexíveis, tão táteis, que principiam por procurar e experimentar seu posto fora e bem longe da direção de sua partida, bem longe do ponto em que se poderia esperar que seu toque alcançasse, e que só se executam nesse afastamento da fantasia para *voltar mais deliberadamente* – num retorno mais premeditado, com maior precisão, como sobre um cristal que ressoaria até fazer gritar – a nos bater no coração (CS, p. 276-277, grifo nosso).

A música se torna, portanto, paradigma da linguagem enquanto ressonância, exatamente como num retorno de algo que se espraia para além do dizível, “bem longe da direção de sua partida”, mas, no entanto, retornando “como um cristal que ressoaria”. A música é o principal princípio genético da literatura proustiana pois ela é a

arte do além da significação. O limiar de tal “além” é o ponto crítico por excelência de toda abordagem do sentido: sempre se pode, novamente, passar a uma “*sobresignificação*” inefável (mas sonora, audível, vocal ou evocadora); pode-se também permanecer nesse limiar como na abertura insignificante do sentido (Nancy, 1993, p. 134, trad. nossa).<sup>97</sup>

A leitura de Nancy permite compreender com maior agudeza essa experiência proustiana do som como acontecimento de sentido. Quando o filósofo afirma que o sujeito da escuta “não é um sujeito filosófico”, mas “o lugar da ressonância”, desloca-se a centralidade da

---

<sup>97</sup> O termo utilizado por Nancy é “*sursignification*”. Optei pela tradução “sobresignificação”, entendendo que esse termo é o que melhor define uma significação em estrutura superponível.

consciência que interpreta para o espaço da escuta, onde o sentido não se formula de modo racional, mas é antes de tudo, *presença*. Essa “voz” que Nancy descreve encontra seu correlato na música de Vinteuil: um campo de tensão e desdobramentos no qual o som não comunica algo individual, mas comunica uma potência pela qual a atenção do protagonista se recolhe e se intensifica.

O narrador chega então à conclusão de que durante esse movimento em relação à tal pátria, não há “nenhum elemento intelectual de juízo. Adivinhava-se portanto tratar-se de uma *transposição*, na ordem sonora da *profundeza*” (P, p. 202, grifo nosso). A menção a uma pátria ignorada articulada a sua “transposição na ordem sonora da profundeza” já sinaliza que mais do que a música em si – arte para qual o narrador confere tanta primazia, não é, todavia, o mais importante. O essencial não reside na arte enquanto forma, mas na possibilidade de alcançar essa “profundeza”, de reconhecer a “pátria” evocada pelo compositor. É nesse ponto que recrudescer a dimensão da obra literária proustiana concebida como *tradução* ou mesmo “*transposição*”.

Como se pode perceber, a música deixa de ser mero objeto estético para converter-se (para o narrador) em conhecimento ontológico, espaço no qual o sentido se distribui através de uma rede de ressonâncias que ultrapassa a esfera do sujeito e se abre à experiência transubjetiva, comunicada pela escrita. Guattari (1988, p. 228) observa que “Toda sua análise [de Proust] o conduz à apreensão de maquinismos abstratos transobjetivos, de que ele nos fornece uma descrição rigorosa [...] de uma suprema elegância”. O efeito, muito claro, é sublinhar o peso do sentido, e também o prolongar.

Mais adiante, o narrador continua a falar dessa pátria: “cada um delira de júbilo quando canta conforme sua pátria” (P, p. 202), enfatizando “a composição íntima desses mundos a que chamamos indivíduos, e que sem a arte jamais conheceríamos” (P, p. 202). Para o narrador, quando o músico “canta” conforme sua pátria, ele exprime “o *inefável* que diferencia qualitativamente o que cada um sentiu e que é forçado a abandonar no limiar das frases, onde só pode comunicar-se com outrem limitando-se a pontos exteriores comuns a todos e sem interesse” (P, p. 202, grifo nosso). Não podemos ser levados a crer que essa reiteração do termo “inefável” seja gratuita. É preciso que avancemos no sentido de reconhecer que, para o narrador, a música possui, de fato, uma primazia sobre a literatura. Sua intenção, ao recorrer à obra-prima musical de Vinteuil, é extrair dela um modelo para sua própria escrita, na medida em que essa música revela, com singular intensidade, a profundidade com que se percebe a realidade e se

acessa o Ser, essência singularizada de uma pátria, como bem aponta Kristeva (1994, p. 314, trad. nossa): “universo de signos? Não. Plenitude recolhida de diferenças: a música é o Ser”. Cosmogonia encantada, transmogrificação do espírito, este Ser configura o espaço imaginário que se revela ao narrador, imantado em uma estrutura temporal superponível em que o acontecimento da própria escrita constitui sua condição de aparecimento.

Se, para Proust, uma grande obra realmente tem uma origem, ela certamente não está nas circunstâncias da vida do autor nem nas coincidências de estilo. Ela parece vir de algo invisível, *imaterial*, de um lugar que não pode ser plenamente explicado. Como a individualidade de um artista se revela na coerência de seu estilo, as obras de arte nos mostram muito mais sobre o mundo do que as viagens ou histórias de amor jamais conseguiriam. Por isso, a arte é superior à vida: cada obra nos oferece a experiência única de quem a criou. A música não apenas “antecipa” a literatura no sentido de que oferece o modelo<sup>98</sup> de uma arte que permaneça “[como a música], ambígua, indecifrável, graças ao choque das ideias e dos conteúdos” (Kristeva, 1994, p. 316, trad. nossa); ela permite enxergar através dos “olhos”, ou melhor seria dizer, da *frequência* que o gênio empresta a uma sensibilidade que reconhece daquele mundo particular as circunstâncias que vedavam sua ebulição, e em um movimento de metamorfose, se torna capaz de haurir seu esplendor:

A única viagem verdadeira, o único banho de Juvência, seria, não partir em busca de novas paragens, mas ter outros olhos, ver o universo com os olhos de outra pessoa, de cem outras, ver os cem universos que cada uma delas vê, que cada uma é; e isso podemos consegui-lo [...] com um Vinteuil; com seus pares verdadeiramente voamos de estrela em estrela (P, p. 203).

O narrador dá continuidade à reflexão:

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).

Chegamos a um ponto sem retorno. As dúvidas que atormentavam o narrador na passagem precedente, a reflexão sobre a obra de Wagner, estão prestes a se dissipar. Pois, que

---

<sup>98</sup> “[...] tratava-se de saber afinal se era verdadeiramente possível alcançar o que, sempre decepcionado como tinha sido em presença dos seres e dos lugares, julgara (conquanto uma vez a *peça para concerto de Vinteuil me parece dizer o contrário*) irrealizável” (TR, p. 697, grifo nosso).

se sublinhe novamente, passamos de uma obra real, na qual a identificação criativa ainda é perceptível, para uma obra ficcional que representa a obra pura, absoluta, que escapa a toda contingência (Nattiez, 1989). Aqui, observa-se como o narrador confere à arte uma superioridade em relação à vida, na medida em que a majestade da mensagem estética sobreleva a experiência vivida e oferece ao artista seu prolongamento na história. É o caso de dizer que, sendo a arte mais real (no sentido de essência) do que a própria vida, é na arte que a imortalidade da alma se revela, é nela que se toca a eternidade.

Em Proust, vislumbra-se, portanto, a acepção da arte como hábil a selar o tempo, esses efêmeros instantes, fresta por onde é possível entrever os insondáveis universos íntimos de cada ser, encontrando na música a quintessência desse euroaquilão memorante mediante a sua inscrição temporal, que permite ao artista, no ato criativo, retratar a autêntica realidade, e não apenas a sua mera aparência. O narrador dá continuidade a essa sequência:

Afinal o motivo jubiloso triunfou. Eu sabia que esse novo matiz da alegria, esse apelo a uma alegria *supraterrestre*, não o esqueceria jamais. Seria, porém, alguma vez realizável para mim? Essa pergunta me parecia tanto mais importante quanto aquela frase era o que melhor poderia caracterizar – como contraste com o resto da minha vida, com o mundo visível – essas impressões que a intervalos afastados eu encontrava em minha vida como os pontos de referência, os estímulos para a construção de uma *vida verdadeira: a impressão sentida ante os campanários de Martinville, ante uma fileira de árvores perto de Balbec* (P, p. 204-205, grifo nosso).

Aqui, o protagonista revisita o tema da relação entre a música e uma impressão sensível – aquela espécie de alegria supraterrestre que, como já enfatizamos, lhe serviu de impulso inicial para a escrita, abrindo-lhe o caminho da criação literária. Essa impressão, semelhante à provocada pelos campanários de Martinville ou pela fileira de árvores em Balbec, configura-se como um ponto de referência interior, um estímulo fundamental na construção de uma vida verdadeira através da arte. É, portanto, como assinala Nattiez (1989), o jogo das frases musicais que reconduz o narrador à sua questão fundamental, a de saber se será capaz de produzir uma obra literária de profundidade comparável.<sup>99</sup> A obra musical que é o Septeto, que para o narrador se tornou um modelo da obra literária ainda por ser escrita, é também aquela que lhe indica que é hora de começar. Guattari nos lembra que foi a impressão dos campanários

---

<sup>99</sup> “[...] era uma alegria inefável que parecia provir do Paraíso; uma alegria tão diferente da alegria da sonata quanto, de um anjo doce e grave de Bellini, tocando tiorba, poderia ser, vestido de escarlate, um arcanjo de Mantegna soprando uma trombeta. Eu sabia que esse novo matiz da alegria, esse apelo a uma alegria supraterrestre, não o esqueceria jamais. Seria, porém, alguma vez realizável para mim?” (P, p. 205).

que fecundou o espírito do narrador, apontando para o engendramento de uma literatura que supere a linguagem humana:

Desta realidade “em estado nascente” só pode afirmar uma coisa: é que não diz respeito unicamente a uma análise discursiva tal como a pode sustentar a linguagem humana. É a ela, ao contrário, que deveremos dirigir-nos, para enriquecer a linguagem, para fecundá-la e engendrar uma nova discursividade (Guattari, 1988, p. 227).

No tema jubiloso que ressoa tanto no início quanto no fim do Septeto, o narrador ouve um chamado à criação, um convite a lançar-se com firmeza em sua verdadeira vocação, se emancipando de vez sua conexão com Albertine e se diferenciando de Swann:

E eu, para quem, talvez menos no entanto que para Vinteuil, ela também fora causa – e acabava de sê-lo naquela mesma noite, despertando de novo em mim o ciúme por Albertine, e haveria de ser no futuro – de tantos sofrimentos, graças a ela, por compensação, tivera acesso ao estranho apelo que jamais cessaria de ouvir, como a promessa de *que existia outra coisa, sem dívida realizável pela arte, além do nada que eu havia encontrado em todos os prazeres e no próprio amor, e que, se minha vida me parecia tão vã, pelo menos ainda não tinha realizado tudo* (P, p. 206, grifo nosso).

Está claro, como já sublinhamos, que este algo realizável pela arte *não pode ser material*, pois não pertence ao universo mundano, tanto menos ao amoroso. E é precisamente essa promessa que a música – e só música, é importante precisar – lhe comunica: a de que ele deve realizar algo que ultrapasse o material em direção ao inefável. Árdua tarefa? Certamente. No campo das impossibilidades, o Narrador não parece temê-las, mas joga no terreno mesmo sobre o qual elas vacilam.

É certo que o narrador pressente esse mundo de natureza inefável, imaterial, o mundo das diferenças, do qual cada gênio canta conforme sua pátria. Mas como articular esse modelo em literatura? Se for realizada, o narrador nos dá a pista de que deverá ser somente através do Septeto enquanto princípio genético da composição textual:

Não existindo à superfície da terra, entre todos os países que a nossa percepção uniformiza, o mundo das diferenças, com mais forte razão também não existe no mundo elegante. Existirá aliás em alguma parte? O septeto de Vinteuil parecera me dizer que sim. Mas onde? (P, p. 217-218).

Proust introduz, em sequência, por meio da voz narrativa do narrador, uma reflexão sobre a temporalidade e a existência das coisas reais, acentuando que o instante, por sua própria natureza, se mostra efêmero e irre recuperável – ainda que o Narrador, em seu gesto de escrita, se encaminhe no sentido de cinzelar esses instantes, fiando-os no tear da escrita:



Minha atenção só poderia fixar-se diante do apelo de alguma realidade que se dirigisse à minha imaginação, como o teria podido fazer, naquela noite, uma visita de Veneza em que eu tanto havia pensado de tarde, ou algum elemento geral, comum a diversas aparências e mais verdadeiro que elas, que por si mesmo sempre despertava em mim um espírito interior e habitualmente sonolento, mas cuja subida à superfície da minha consciência dava-me uma grande alegria. [...] nesse translúcido alabastro de nossas lembranças, do qual somos incapazes de mostrar a cor que somente nós é que vemos, o que nos permite dizer veridicamente aos outros, quanto a essas coisas passadas, que eles não podem fazer ideia daquilo, que elas não se assemelham em nada ao que eles viram, e que não podemos considerá-las em nós mesmos sem uma certa emoção, imaginando que é da existência do nosso pensamento que depende a sobrevivência delas por algum tempo, o reflexo das lâmpadas que se apagaram e o aroma das alamedas ensombradas de árvores que não mais hão de florescer (P, p. 223-224).

A formulação “comum a diversas aparências e mais verdadeiro que elas”, somada à imagem de “nesse translúcido alabastro de nossas lembranças, do qual somos incapazes de mostrar a cor que somente nós é que vemos”, manifesta um gesto narrativo peremptório, no qual o narrador se encontra com o Narrador – o instante da impressão que se converte em *sobreimpressão*. Revela-se o momento em que a lembrança, transfigurada pela escrita, adquire uma verdade superior à própria experiência vivida. Proust demonstra que, enquanto o narrador ainda está imerso na reminiscência, ele reconhece que a verdade desse instante depende da demonstração da “cor que somente nós é que vemos”: uma cor interior, inapreensível, que já anuncia a passagem da sensação à sua formulação estética. Essa “cor” é a marca deixada por Vinteuil, uma inspiração musical que atua como mediação entre a verdade de uma sensação e sua produção como operação narrativa.

O gesto do narrador, nesse ponto, já não é apenas o de lembrar-se, mas o de compreender que é preciso escrever, isto é, inscrever no texto a imanência da “cor” do mundo que o artista expressa. A música de Vinteuil torna-se, portanto, o modelo de sua própria escrita: a ressonância enquanto tensão de uma sensação inefável, que se espraia no tempo e é reconduzida pelo entretempo narrativo. O narrador ainda não descobriu sua vocação – ela se encontra em processo de elaboração. Proust entretece, com rigor e vitalidade, a fusão dos tempos e das vozes narrativas, estruturando o tecido intrincado da narrativa. Essa fusão é o que franqueia a crisálida das formas circunscrita na obra.

De tal circunstância, decorre que sua escrita, como tradução literária dos conceitos musicais, precisa necessariamente articular o que é longínquo no tempo, unindo os fragmentos dispersos da experiência em uma tessitura rítmica e harmônica – à maneira de uma música que, mesmo exaurida, continua a ressoar no espaço interior do sujeito. Por essa razão a relação reúne os tempos. Diz Nancy:

Se a temporalidade é a dimensão do sujeito (desde Santo Agostinho, Kant, Husserl e Heidegger), isso é porque ela define o sujeito como isso que *se* separa, não apenas do outro ou do puro “aí”, mas também de si: porquanto ele *se* espera e *se* retém, porquanto ele (se) deseja e (se) esquece na medida em que retém, repetindo-a, sua própria unidade vazia e sua unicidade projetada, ou lançada. O lugar sonoro, [...] é um lugar que se torna um sujeito na medida em que o som aí ressoa (Nancy, 2013, p. 169).

Torna-se irrefragável o projeto proustiano, tendo como âncora a ressonância do som: os múltiplos “Eus” que emergem na narrativa só se percebem na medida em que se estendem no tempo, tendo como condição essa dilatação e perplicação que lhes confere uma intensidade subjetiva ampliada. Uma voz narrativa se revela usufrutuária da outra, como se cada subjetividade se alimentasse da presença e do eco das demais. É o milagre da gravidade dessa espessa sebe de acontecimentos que mantém vivas e interligadas todas as suas manifestações na narrativa. Cada “Eu”, ao se prolongar e se refletir, contribui para o plexo dessa experiência transubjetiva, de modo que a multiplicidade se articula com a integração temporal no texto, prodigalizando a reverberação de um signo que se prolonga no tempo. *Ele ressoa.*

## 7 Transmissão do inefável

*O olho mal consegue distingui-los  
Da sombra fria em que se abrigam,  
Até que o vento agite cauda e crina;  
Então um deles corta a relva e se move  
– O outro parecendo apenas observar –  
E volta a ficar anônimo*

*E no entanto, quinze anos atrás, talvez,  
Duas dúzias de distâncias bastavam  
Para fabulá-los: tênues tardes  
De Copas, Prêmios e Handicaps,  
Por meio dos quais seus nomes eram forjados  
Para incrustar junhos de antanho.<sup>100</sup>*

Philip Larkin

Na última audição musical propriamente dita do romance, o narrador já se encontra cansado da companhia de Albertine, desejando livrar-se dela. Sentindo seu espírito abatido, pede que sua companheira lhe toque um pouco de música; a escolha, no entanto, por Vinteuil não se dá ao acaso. Nesse momento da narrativa, o narrador já havia se desprendido do ciúme que sentia por Albertine, tendo-a dissociado da música cujas acres memórias ainda carregava consigo. Isto é, como a música se presta a diversas associações, inclusive afetivas, a obra de Vinteuil estava ainda ligada ao ciúme por Léa.<sup>101</sup> Agora, já tendo o ciúme – e junto, o amor – arrefecido, o narrador se sente novamente à vontade para ouvir Vinteuil. Essa passagem é esclarecedora pois, em retrospectiva, faz com que o protagonista se aprofunde em sua reflexão sobre o Septeto ouvido anteriormente, no salão dos Verdurin, ao mesmo tempo em que dá ensejo a uma nova compreensão da melodia.

Em Proust, como já observei, a primeira vez é sempre a da inexperiência; e, longe de reforçar um caráter iterativo infecundo, a repetição musical se converte em continuação do semelfactivo.<sup>102</sup> É a memória que se encarrega de recompor e reler a experiência musical em

---

<sup>100</sup> *At grass*. Trad. nossa. Cf. *The Complete Poems*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012, p. 45.

<sup>101</sup> Cego de ciúme, o narrador desconfia que Albertine tenha mantido relações sáficas com Léa, uma atriz, prima de Bloch e de “má reputação”. Assim, ele temia que ela reencontrasse a atriz durante suas apresentações no Trocadéro. Cf. P, p. 275.

<sup>102</sup> Em oposição à estéril repetição, o semelfactivo designa a singularidade inefável de um eco, a preciosidade daquilo que na repetição, se prolonga (Jankélévitch, 2018).

retrospectiva, por meio de um “trabalho de modelagem de uma nebulosa ainda informe” (P, p. 292). Quando enfim compreende a obra musical, quando decifra o seu sentido, o narrador não atinge uma formulação meramente vaniloqua, mas extrai dela um equivalente profundo – fruto da inteligência “nefasta” e da depuração do que fora antes apreendido em espírito. A “verdade” proustiana configura-se, portanto, como uma forma de conhecimento relacional, instaurada no entrelaçamento de uma percepção sensível e de uma elaboração reflexiva:

[Eu] sabia que, no momento em que o trabalho da minha inteligência chegasse a dissipar o mistério de uma obra, era bem raro que, em compensação, no decurso de sua tarefa nefasta, não tivesse atingido essa ou aquela reflexão proveitosa. a em que Albertine dizia: — Eis aqui um rolo que vamos dar a Françoise para que ela mande trocá-lo por outro – muitas vezes existia para mim, sem dúvida, um trecho de música a menos no mundo, porém *uma verdade a mais* (P, p. 293, grifo nosso).

O narrador prossegue a reflexão, afirmando que as frases musicais antes despercebidas, “larvas obscuras”, indistintas, transformavam-se em “arquiteturas deslumbrantes”, acentuando o contraste entre uma percepção inicial e o subsequente trabalho de recomposição, que, interiormente, aprimora e aprofunda a impressão. Por isso, diremos que o sentido é decifrado – o “conhecimento” da música só é alcançado como uma “verdadeira transmutação”.<sup>103</sup> A ideia de transmutação,<sup>104</sup> nesse contexto, reforça a direção do processo interpretativo e aprofunda o entrelaçamento das vozes narrativas, orientando-se para o conhecimento da impressão sensível enquanto qualidade estética de um mundo em formação. Enleando o protagonista na trama musical, a passagem sugere, como apanágio do caráter personativo da música, que é ela quem desvela o pico interior da criatura, tornando sensível o segredo de seu mundo íntimo:

Por outro lado, a frase que me parecera tão pouco melódica, tão mecanicamente ritmada, da alegria titubeante dos sinos do meio-dia, era desta que eu mais gostava agora, ou porque me tivesse habituado à sua feiura, ou porque houvesse descoberto a sua beleza. Esta reação contra a decepção causada a princípio pelas obras-primas, é possível com efeito atribuí-la a um enfraquecimento da impressão inicial, ou ao esforço necessário para distinguir *a verdade*. Duas hipóteses que se apresentam para

---

<sup>103</sup> “Dessa música ouvida na casa da sra. Verdurin, frases despercebidas, larvas obscuras, então indistintas, tornavam-se arquiteturas deslumbrantes; e algumas delas faziam-se amigas, algumas que a princípio eu teria pensado que fossem como essas pessoas antipáticas no começo que sós e revelam como são quando as conhecemos bem. Entre os dois estados havia uma verdadeira transmutação” (P, p. 293).

<sup>104</sup> É importante assinalar como a ideia de uma transmutação em sua relação com a memória e seu antagonismo à inteligência já havia aparecido em *Jean Santeuil*: “O acaso põe em seu caminho uma sensação que encerra um passado e que permite à sua imaginação conhecer o passado que ela não havia vivido, que não havia caído sob seu olhar e que a inteligência, o esforço, o desejo, nada poderia fazê-la conhecer. Era necessário o recurso à memória, não exatamente à memória em si, mas à transmutação da memória em uma realidade imediatamente sentida” (JS, p. 399, trad. nossa).

todas as questões importantes, as questões relativas à realidade da Arte, e à realidade da Eternidade da alma: é preciso fazer uma escolha entre ambas. E, quanto à música de Vinteuil, essa escolha se apresentava a todo momento sob muitas formas. Por exemplo: *essa música me parecia algo de mais verdadeiro que todos os livros conhecidos*. Por alguns instantes, eu pensava que isso tinha a ver com o que sentimos na vida, *não o sendo sob a forma de ideias, sua tradução literária*, quer dizer, intelectual, que, ao expô-lo, explica-o, analisa-o, mas não o recompõe feito a música, onde os sons parecem assumir a inflexão da criatura, reproduzir esse pico interno e extremo das sensações que é a parte que nos dá essa embriaguez específica (P, p. 294, grifo nosso).

O narrador aproxima a realidade da Arte à realidade da eternidade da alma, indicando que aquilo que o Septeto de Vinteuil lhe revela é uma *imagem de eternidade*, um vislumbre que sua obra, se for realizada, deverá de algum modo tornar perene. Em seguida, ele evidencia que esse vislumbre de eternidade lhe parece mais verdadeiro, mais absoluto do que todos os livros conhecidos. Pode-se concluir que ao dizer “todos os livros conhecidos”, o narrador (e diríamos, Proust) se refere à literatura já feita até então, mas não à sua, que em não possuindo caráter realista, mira estabelecer o contato entre dois instantes separados pelo transcurso do tempo. Beckett foi quem bem atestou essa operação:

Pois somente no esplendor da arte poderá ser decifrado o êxtase perplexo que ele conheceu perante as superfícies inescrutáveis de uma nuvem [...] E ele compreende o significado da definição que dava Baudelaire da realidade como “união apropriada entre sujeito e objeto” e mais claramente do que nunca a grotesca falácia de uma arte realista – “a mísera exposição da linha e da superfície” – e a vulgaridade barata de uma literatura de apontamentos (Beckett, 2024, p. 71).

Como vimos, para Proust, a verdadeira realidade é interior, imaterial, espiritual. Para compreender a raiz de tal equivalente, é preciso entendê-lo como fenômeno em direção à essência – àquela “harmonia oculta” que já sublinhamos no capítulo 3. Pois embora haja relevantes diferenças entre a concepção proustiana de essência e a platônica, o protagonista da *Recherche* é, em última análise, alguém que guarda afinidades com as ideias kantianas, platônicas e, em certa medida, schopenhauerianas, radicado na busca de alcançar a “essência das coisas”, para além da mera aparência.<sup>105</sup> Nesse sentido, a essência pressentida na impressão se manifesta num instante em que a razão ainda não intervém para ordenar, conjugar ou dar forma ao que foi sentido. Por isso, a “verdade” proustiana não poderia advir de uma arte visual,

---

<sup>105</sup> Essa busca pelo sentido profundo remete também ao movimento da redução eidética em Husserl, que consiste em suspender as crenças naturais e empíricas (hábito) para que o objeto se revele em sua essência, tal como se dá à consciência. Segundo o fenomenólogo, era preciso *voltar às coisas mesmas*. O conhecimento, diferentemente do reconhecimento, exige esse gesto redutor: não se trata de abstrair a aparência, mas de colocá-la entre parênteses, a fim de alcançar o sentido essencial que nela se anuncia. No entanto, para Husserl, a redução eidética era calcada na experiência racional, ao passo que para Proust, como vimos, a inteligência, mobilização da razão, vem sempre depois da impressão.

ligada ao espaço e à extensão, mas do som, pois é apenas na música, onde não há tempo físico,<sup>106</sup> que o sentido se revela:

Assim, na música de Vinteuil existiam dessas visões que é *impossível exprimir* e quase proibido contemplar, pois quando, no instante de adormecer, recebemos a carícia e seu encantamento irreal, nesse mesmo instante, quando *a razão já nos abandonou*, os olhos se fecham e, antes mesmo de termos tido tempo de conhecer não apenas o *inefável* mas o *invisível*, adormecemos (P, p. 294, grifo nosso).

Toda essa passagem supracitada, em sua inteireza, onde o narrador reflete sobre a música de Vinteuil enquanto Albertine toca a pianola, é fundamental pois evidencia que há para o narrador, assim como havia para Schopenhauer, uma superioridade da música em relação à literatura. A intuição musical – mais imediata e sensível – toca o fundo da experiência antes que ela se converta em representação.<sup>107</sup> Em termos schopenhauerianos – consubstanciados por Proust –, a música não representa a Vontade: ela é a Vontade, expressa em sons, *anterior* a qualquer forma conceitual. Nesse sentido, quando o narrador se refestela com a música, ele se aproxima de uma via de acesso ao real que é mais direta e ontologicamente profunda do que a palavra – embora, a obra real (a do Narrador) dribles essa dinâmica, como veremos. É o caso de afirmar que para o protagonista, a música diz, sem mediações, aquilo que a literatura apenas tenta cercar. Aqui também Proust encontra Jankélévitch (2018), para quem a música seria a arte do *quase-nada*,<sup>108</sup> do que se insinua e se esvai, do inexpressável por excelência. E, no entanto, é essa “fala” sem conteúdos semânticos que mais o comove, porque o atinge em um nível anterior à palavra – nível onde, para Schopenhauer, habitaria a Vontade.

Além disso, reaparece aqui a ideia de que uma obra densa e complexa como a de Vinteuil exige tempo para ser absorvida em sua profundidade, demandando o “esforço necessário para distinguir a verdade”. Como previamente apontado, essa verdade não se encarna senão no mundo da arte: o mundo da eternidade absoluta, em sua plenitude, do qual a música oferece o vislumbre.

---

<sup>106</sup> Retomo essa discussão no capítulo 8.

<sup>107</sup> Convém precisar que afirmar a primazia da presença na experiência musical não implica negar a possibilidade de efeitos representacionais. A música pode, de fato, suscitar imagens, narrativas ou esquemas simbólicos; contudo, tais formações não se dão de maneira imediata nem constitutiva, mas como *efeitos secundários* de uma experiência inicialmente fundada na presença sensível e temporal do som. Antes de remeter a algo, a música se dá como acontecimento incorporado, modulando a percepção, a afetividade e a consciência do tempo.

<sup>108</sup> O conceito de “quase-nada” em Jankélévitch diz respeito ao domínio do inefável, do pressentimento, daquilo que escapa à linguagem e à definição conceitual, mas que, no entanto, confere sentido à existência. Na música, por exemplo, ele se manifesta na leveza de um timbre, no silêncio entre duas notas, na pureza de uma emoção que não se deixa apreender racionalmente. Assim, o “quase-nada” é a cifra da delicadeza ontológica que sustenta o pensamento do musicólogo: *presença* que se anuncia no limiar do desaparecimento.

Dessarte, a experiência do narrador com a Sonata e mais adiante com o Septeto evidencia o processo de aprendizado da arte enquanto tradução, de tal modo que, ao nos atentarmos para as descrições das audições musicais, Proust parece sempre indicar que a música leva o ouvinte “além”. Delimitar esse “além” revela-se tarefa árdua, justamente porque Proust elege a escuta como uma das atividades centrais da *Recherche*. Caso esse além pudesse ser plenamente vertido em construções verbais claras, toda a arquitetura do vínculo proustiano com a música perderia sua razão de ser. Desse modo, ao examinar o modo como a escuta opera na narrativa, apercebemo-nos de um paradoxo: quanto mais transparente for a tradução verbal, mais se anulam as próprias concepções proustianas acerca da música. A experiência da escuta, frêmito liminar da irrupção do inefável musical, inclui em si mesma o fracasso de uma tradução perfeita em palavras. A linguagem literária, nesse sentido, não diz o que a música diz, mas reproduz a condição mesma da escuta, o espaço por onde ressoa aquilo que jamais se fixa e que, por isso mesmo, é metamorfose. Tem início, portanto, a transmissão da música para a literatura:

Apenas, ao passo que, na lembrança, esse vago pode ser, se não aprofundado, ao menos tornado mais nítido graças a um ajuste de circunstâncias que explicam por que um determinado sabor despertou-nos sensações luminosas, as vagas sensações dadas por Vinteuil, pois que vindas não de uma lembrança mas de uma impressão (como a dos campanários de Martinville), exigiriam que se encontrasse, para a fragrância de gerânio de sua música, *não uma explicação material*, mas o equivalente profundo, a festa ignorada e colorida (de que as suas obras pareciam os fragmentos dispersos, os estilhaços de escarlates fraturas), a maneira conforme a qual ele “ouvira” e lançava para fora de si o universo. Essa qualidade desconhecida de um mundo único, e que nenhum outro músico jamais nos fizera ver, talvez nisso resida, dizia eu a Albertine, a prova mais autêntica do gênio, bem mais que no conteúdo da própria obra. — Mesmo na literatura? — perguntava Albertine. — *Mesmo na literatura*. — E, repensando na monotonia das obras de Vinteuil, expliquei a Albertine que os grandes literatos nunca fizeram mais que uma única obra, ou melhor, refrataram através dos mais diferentes meios uma mesma beleza que trazem ao mundo. — Se não fosse tão tarde, minha pequena — dizia-lhe —, eu lhe mostraria isso em todos os escritores que você lê enquanto estou dormindo, mostrar-lhe-ia a mesma identidade que existe em Vinteuil (P, p. 294-295, grifo nosso).

Nesse trecho, Proust formula uma das intuições mais profundas da *Recherche*: a de que a essência da obra de arte não reside em seu conteúdo explícito, mas na qualidade sensível, virtualmente inexprimível, pela qual ela nos abre a um mundo. Em verdade, abre-nos, assim, a um novo olhar – não sobre o mundo de que fala, mas sobre o nosso, que, desde então, já não podemos representar da mesma maneira do que antes.

O narrador descreve a música de Vinteuil como “a festa ignorada e colorida”, estilhaços de uma realidade irrepetível, justamente porque a Arte não representa um objeto

exterior,<sup>109</sup> mas cria um espaço interior de *ressonância*, de *reenvio*; “a maneira conforme a qual ele ‘ouvira’ e lançava para fora de si o universo” é figurada por esse *acesso a si*, conforme Nancy o define. O modo pelo qual Vinteuil se reenvia é o que confere singularidade a sua criação. Daí o Narrador afirmar que é nessa “qualidade desconhecida de um mundo único”, e não no conteúdo da obra – enfatizando o “modo que [Vinteuil] ouvira e lançava para fora de si o universo” –, a maneira pela qual se reconhece o gênio. Esse movimento só se realiza sob a égide de uma escuta cultivada pelo narrador, que decifra essa qualidade inefável enquanto eco, buscando verter em palavras não o mundo de Vinteuil, mas *o modo como ele faz sentido*, “a fragrância de gerânio de sua música”. Por isso

Estar à escuta será sempre, portanto, estar em ou tendido para um acesso a si [...] Acesso a si: nem a um si próprio (eu), nem ao si de um outro, mas sim à forma ou à estrutura do si enquanto tal, ou seja, à forma, à estrutura e ao movimento de um *reenvio infinito* na medida em que ele reenvia a este (ele) que fora do reenvio não é nada. Quando estamos à escuta estamos à espreita [*aux aguets*] de um sujeito, este (ele) que se identifica ao ressoar de si a si, em si e para si, logo, fora de si, a um só tempo o mesmo e outro de si, um enquanto eco do outro, *e esse eco como o próprio som de seu sentido*. E o som do sentido é o *modo* como ele se reenvia ou como ele se envia ou se endereça, e portanto o modo como ele faz sentido (Nancy, 2013, p. 165, grifo nosso).

O que o narrador busca apreender não é um significado fechado da música de Vinteuil, mas o modo como ele faz sentido, a maneira pela qual se reenvia, se envia a si mesmo, mais do que a obtenção de um êxito pleno ou a contenção do sentido nas palavras. É nesse horizonte que se pode pensar a estrutura temporal da *Recherche*, bem como a função de seus signos: temporalmente encerrados, eles não contêm o conteúdo de maneira explícita, mas funcionam como ressonância, como modulação de um sentido que se desdobra na abertura do signo. É necessário frisar: abertura, pois o que o signo proustiano evoca, em última instância, é a abertura do próprio tempo – passado, presente e futuro –, a experiência temporal do passado ressuscitada pela presente; a experiência daquele que se lembra, que de fato a ressuscita e nos narra; e a experiência daquele que escreve já tendo descoberto a vocação.

A *Recherche* se configura, portanto, como um tipo de escrita que, à exemplo do que realizou Vinteuil, faz com que os leitores do livro sejam capazes de ler a si mesmos através da palavra. “Proust diz a mesma coisa quando nos aconselha, não a ler sua obra, mas a nos

---

<sup>109</sup> “Não há sequer uma hora da minha vida que não tenha servido para me ensinar que somente a percepção grosseira e errônea coloca tudo no objeto quando, ao contrário, tudo está no espírito” (TR, p. 725).



servirmos dela para lermos nós mesmos [...] é a própria *Recherche* uma sonata, um septeto” (Deleuze, 2022, p. 138). Daí o Narrador (já consciente de sua vocação) elaborar que:

Todo leitor, quando lê, é o leitor de si mesmo. A obra do escritor não passa de uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor a fim de permitir que este distinga aquilo que, sem o livro, talvez não pudesse ver em si mesmo. O reconhecimento em si mesmo, pelo leitor, do que diz o livro, é a prova da verdade deste, e vice-versa, ao menos em certa medida, podendo a diferença entre ambos os textos ser várias vezes imputada não ao autor, mas ao leitor (TR, p. 724).

Além disso, o narrador reitera que os efeitos da música de Vinteuil não vêm de uma lembrança, mas de uma impressão, fazendo a música se assemelhar às impressões sentidas nos campanários de Martinville ou nas árvores perto de Balbec. Só que diferentemente do que acontece com as memórias involuntárias ou com as impressões da imaginação que ele tem, esse momento musical, como procuramos evidenciar, nem o faz permanecer no presente, nem o remete somente para o passado; mas produz, em acréscimo, uma antecipação: remete-o para o futuro, para a descoberta da vocação. Pois foi a impressão dos campanários que lhe infundiu a ideia de escrever um pequeno trecho, provindo-lhe a sensação de uma libertação quanto às limitações espaciais, enfatizando seu desejo de se tornar artista.

Na alegria que explode no tema de abertura e de encerramento do Septeto, o narrador escuta (sente) não apenas a beleza da obra, mas um *chamado à criação*, um imperativo íntimo que o impulsiona a iniciar, enfim, sua grande obra literária. De tal modo que podemos elencar esse procedimento da seguinte maneira: a escuta se converte em chamado, e o chamado em abertura de um mundo a ser criado, elaborado. Esse mundo que a música abre, com suas cores, suas tensões e seus retornos, aponta diretamente para a tarefa da literatura – que será, também ela, uma forma de dar voz àquilo que ressoa através das lacunas temporais, veículos de verdade.

Essa verdade, que vai do mais poético ao puramente psicológico, precisaria ser expressa por meio das coisas – a linguagem, os personagens, as ações – que fossem, de algum modo, inteiramente escolhidas e criadas por ela, de forma a lhe assemelhar-se por completo, sem que nenhuma palavra alheia pudesse desnaturá-la (Nattiez, 1989). Como afirma o narrador, se algum dia ele se tornar escritor, desejaria utilizar como matéria apenas aquilo em sua vida que lhe proporcionara a sensação de realidade, e não de mentira, seria preciso ler as aparências observáveis “pelo avesso”, decifrá-las.<sup>110</sup> Para tal tarefa o narrador enfatiza, como dissemos,

---

<sup>110</sup> “Este trabalho do artista, de procurar vislumbrar sob a matéria, sob a experiência, sob as palavras, algo diferente, é exatamente o trabalho em sentido inverso do que, a cada minuto, quando vivemos desviados de nós mesmos, realizam em nós o amor-próprio, a paixão, a inteligência e o hábito, quando amontoam sobre nossas verdadeiras

que não busca uma “explicação material”, mas um “equivalente profundo”, único critério de verdade, reiterando o aspecto inefável que sua literatura busca sobrepujar – confirmando a sujeição da razão em benefício do primado da impressão:

As ideias formadas pela inteligência pura só possuem uma verdade lógica, uma verdade possível, sua escolha é arbitrária. O livro de caracteres figurados, não traçados por nós, é o nosso único livro. Não que essas ideias que formamos não possam ser logicamente corretas, mas não sabemos se são verdadeiras. Só a impressão, por mais débil que lhe pareça a matéria, ou inapreensíveis os traços, é um critério de verdade, e devido a isto merece exclusivamente ser apreendida pelo espírito, sendo, se ele lhe souber extrair essa verdade, a única em condições de fazê-lo atingir a maior perfeição, dando-lhe uma genuína alegria (TR, p. 700).

Mas, no entanto, após uma extensa discussão com Albertine sobre literatura, incluindo um trecho ensaístico bastante extenso sobre Dostoiévski,<sup>111</sup> o narrador segue ainda sem ter a confirmação daquilo que apenas pressente – indicativo de que a passagem da música para a literatura ainda não tomou sua forma final:

Mas, enquanto ela me falava, e como eu estivesse pensando em Vinteuil, era por sua vez a outra hipótese, a hipótese materialista, a do nada, que se apresentava a mim. Então, punha-me a duvidar, dizia comigo que, afinal de contas, bem podia ser que se as frases de Vinteuil pareciam a expressão de certos estados da alma – *análogos ao que eu experimentara ao provar a madeleine mergulhada na xícara de chá* –, nada me garantia que a vagueza de tais estados fosse um sinal de sua profundidade, mas apenas do fato de ainda não termos sabido analisá-los; que portanto, não haveria nada que fosse mais real neles que em outros. Contudo, aquela felicidade, aquele sentimento de certeza na felicidade, enquanto bebia a taça de chá, quando respirava nos Champs-Élysées um cheiro de madeira velha, *não era nenhuma ilusão*. De qualquer maneira, dizia-me o espírito da dúvida, ainda que tais estados sejam na vida mais profundos que outros, e por isso mesmo não analisáveis, visto que põem em jogo forças demasiadamente numerosas de que ainda não nos apercebemos, *o encanto de certas frases de Vinteuil fez pensar neles por também ser não analisável*. Porém, isto não prova que possua a mesma profundidade. A beleza de uma frase de música pura parece facilmente a imagem, ou pelo menos aparenta-a, de uma impressão inintelectual que tenhamos tido, mas unicamente porque é inintelectual. E por que então julgamos particularmente profundas essas frases misteriosas que frequentam certos quartetos e aquele “concerto” de Vinteuil? (P, p. 300, grifo nosso).

---

impressões, mas para ocultá-las de todo, as nomenclaturas, os objetivos práticos, a que falsamente chamamos vida. Em suma, esta arte tão complicada é justamente a única arte viva. Só ela expressa para os outros e nos faz ver a nós mesmos a nossa própria vida, esta vida que não pode ser ‘observada’, cujas aparências observáveis precisam ser traduzidas e, muitas vezes, lidas pelo avesso e penosamente decifradas. Esse trabalho feito pelo nosso amor-próprio, nossa paixão, nosso espírito de imitação, nossa inteligência abstrata, nossos hábitos, é o trabalho que a arte irá desfazer, é a marcha em sentido contrário, o retorno que nos obrigará a fazer às profundezas onde o que de fato existiu jaz ignorado de nós” (TR, p. 712).

<sup>111</sup> Há nesse trecho a formulação do gênio como criador de um mundo único: “Em Dostoiévski encontro poços extremamente profundos, mas em alguns pontos isolados da alma humana. Mas trata-se de um grande criador. Primeiro o mundo que ele retrará tem verdadeiramente o aspecto de ter sido criado por ele” (P, p. 298).

A resolução final só acontecerá, como se sabe, em *O tempo recuperado*, onde o narrador parece se dar conta de que sua vida tinha e não tinha sido a história de uma “vocação”.<sup>112</sup> Afinal, a literatura não havia exercido papel predominante em toda a sua vida até aquele momento e, no entanto, era a própria vida do narrador – assinalada através de suas lembranças e impressões sensíveis – de onde ele retiraria a matéria-prima para elaborar sua arquitetura literária. O narrador ainda se indaga sobre o porquê de julgar a profundidade de uma obra musical como superior, conquanto sublinhe que a impressão é definitivamente inintelectual. Tal formulação que indica que, propriamente falando, sua natureza é excogitada pelo modo como ela se manifesta. O narrador enfatiza, assim, que o encanto de certas frases de Vinteuil deriva do fato de que essa arte não é analisável. Mais uma vez, é à música que se recorre como paradigma para pensar a literatura, pois ela ainda permanece como a linguagem mais íntima do Ser, aquela capaz de revelar as camadas profundas da sensibilidade e de tornar perceptível a essência enquanto diferença e gênese de um mundo particular. Quem bem expôs essa relação foi Nattiez, que observou que na obra de Proust

a verdade da música expõe a literatura como uma mentira ou, ao menos, enfatiza seu aspecto utópico. Para ele, a música era particularmente apropriada a esse papel. Não há dúvida de que Proust expressava em seu romance uma convicção pessoal profunda a respeito do estatuto metafísico e semiológico da música (Nattiez, 1989, p. 85, trad. nossa).

Ao nos confrontarmos com o caráter semiológico da música, torna-se evidente que ela é, para o narrador, a via pela qual se desvelam os segredos do “além”, entendido como “pátria”;<sup>113</sup> sua voz é capaz de recordar ao homem o mistério que o habita e que, em última instância, o inaugura. Como, então, compreender o encanto que ela busca comunicar? Em que medida seria possível depurar uma semiologia musical a partir da escuta atenta das intenções que animaram o compositor em sua criação?

A música, para Proust, como bem aponta Nattiez, não seria “veículo de conceitos, mas de ideias musicais. É uma linguagem desencarnada que fala sem especificar, uma linguagem

---

<sup>112</sup> “Assim, a minha vida até este dia poderia e não poderia resumir-se neste título: Uma vocação. Não o poderia porque a literatura não desempenhara nenhum papel em minha vida; e o poderia porque essa vida, com as lembranças de suas tristezas e alegrias, formava uma reserva semelhante ao albúmen do óvulo das plantas e no qual este encontra alimento para se transmutar em semente, nesta época em que ainda se ignora como se desenvolve o embrião de uma planta, o qual todavia é palco de fenômenos químicos e respiratórios secretos, porém muito ativos. Assim a minha vida se relacionava com o que determinaria a sua maturação. E os que dela depois se nutririam, ignorariam, como os que se alimentam de grãos nutritivos, que as ricas substâncias que estes contêm foram feitas para alimentá-los e tinham antes nutrido a semente e permitido o seu amadurecimento” (TR, p. 712).

<sup>113</sup> Conforme enfatizei no capítulo 6.

capaz de expressar o inexprimível; ela se desenrola no tempo, ao mesmo tempo em que escapa dele; é uma essência em estado puro” (Nattiez, 1989, p. 75, trad. nossa); A música não expressa palavra por palavra, não significa ponto por ponto, mas sugere em linhas gerais (Jankélévitch, 2018).<sup>114</sup>

Distinta, portanto, da linguagem enquanto sistema de raciocínios, arranjo predicativo de signos, a música – e, com ela, o estilo literário que aspira a partilhar de suas virtudes – pertence a outra lógica (Kristeva, 1994). Acrescentemos ainda uma outra questão: como o ouvinte (narrador) deve se posicionar diante dos sentimentos que deram origem à obra musical? O que se pode dizer, afinal, da relação entre quem escuta e aquele que deu forma ao som? Gabriel Marcel, grande leitor de Proust, nos dá uma pista:

É preciso admitir que o sentimento, em vez de permanecer “estacionado” na zona da experiência propriamente dita, se transportou de algum modo para o plano da criação – plano que é, ele mesmo, uma forma de vida, mas uma vida superior, decantada, por assim dizer, e reduzida à sua *essência*. Esse termo, “essência”, adquire aqui um valor central. Da minha parte, penso que o grande músico é aquele que revela essências. E, sem dúvida, uma essência aparece ao mesmo tempo como uma estrutura, mas não se reduz a esse aspecto estrutural. Pode-se mesmo dizer que ela só é verdadeiramente essência na medida em que pode ser experimentada; que ela apela, por assim dizer, àquilo que talvez devamos chamar de imaginação simpática do ouvinte, para que este a experimente por ela mesma (Marcel, 2005, p. 101, trad. nossa).

Como já se encontra à *escuta*, o narrador consegue depreender essa essência revelada por um grande músico como Vinteuil. É o caso de dizer que essas essências são supralógicas, no sentido de que não se referem, como já apontamos, ao *logos*, mas, ao contrário, o refratam. Elas só se manifestam plenamente na medida em que apelam à imaginação simpática do ouvinte,<sup>115</sup> exigindo dele uma participação sensível, uma abertura que permita experimentar a essência por si mesma, sem mediadores conceituais ou reduções intelectuais. Sua lógica entra pelos sentidos, onde adquire sua posição de verdade, e por isso é tão importante. Ora, “Ela é a última palavra do aprendizado ou a revelação final. [...] é pela música, e sobretudo pelo problema da literatura, que o herói da *Recherche* atinge essa revelação das essências” (Deleuze, 2022, p. 41).

---

<sup>114</sup> Jankélévitch sublinha ainda mais esse princípio semiológico da música: “Portanto, a música não é nem uma ‘linguagem’, nem um instrumento para comunicar conceitos, nem um meio de expressão utilitário (pois nunca somos obrigados a cantar), no entanto, a música não é pura e simplesmente inexpressiva” (Jankélévitch, 2018, p. 110).

<sup>115</sup> “Dar ouvido, como se diz, é evidentemente estendê-lo; *tendre l’oreille*, ‘escutar’, significa literalmente ‘esticar a orelha’. Trata-se, de certo modo, de mimar interiormente a mobilidade externa desse órgão em certas espécies animais. É, mesmo permanecendo imóvel, voltar nossa atenção para aquilo que convoca a nossa escuta” (Szendy, 2008, p. 13, trad. nossa).

Com efeito, a significação musical da melodia é inseparável dos sons que a conduzem: antes que a tenhamos ouvido, nenhuma análise permite-nos adivinhá-la; uma vez terminada a execução, só se pode, “em nossas análises [...] da música, reportar-nos ao momento da experiência; durante a execução, os sons não são apenas os ‘signos’ da música, mas ela está ali através deles, ela *irrompe* neles” (Merleau-Ponty, 1999, p. 248). Por isso as essências se manifestam como este *algo a mais* que irrompe no signo, e em verdade, o devora. É nesse ponto que o tempo reencontrado, consciência rememorante enquanto *tempo da escrita* se manifesta nos limites da relação entre a impressão advinda da música e o que é narrado, convertendo-se, portanto, em uma hipertrofia dos próprios signos, um espessamento sensível em que os limites da significação cedem lugar ao avultamento das sensações; tal hipertrofia “roça o deslumbramento das sensações fugidias ou excessivas, insuportáveis, para atingir a memória muda das células que sofrem e gozam” (Kristeva, 1994, p. 242, trad. nossa).

A música se incrusta no espírito do narrador como horizonte desses signos imateriais hipertrofiados que remetem antes de mais nada à própria *presença*. As razões fundamentais da inefabilidade de uma obra musical residem, de um lado, na ausência de significados semânticos fixos, o que lhe confere uma abertura ilimitada de possibilidades expressivas; e, de outro, em sua própria natureza temporal, que faz com que cada execução revele uma nova dimensão, sempre descoberta *a posteriori*, mas já virtualmente contida em sua indeterminação fecunda.<sup>116</sup> É a temporalidade da música que assegura a perenidade do prazer e a constante renovação da emoção diante do fascínio exercido por uma mesma composição musical. Para o narrador, o prazer inicial residia no esforço de moldar e ordenar no tempo uma matéria musical ainda informe e indistinta, indicando que a música se prolonga no tempo, modulando e reenviando continuamente a impressão sensível, e não se esgota na percepção imediata.

O inefável da música, convertido pelo Narrador em um estado de *presença* da palavra, só será conhecido como ressonância. Afinal, a significação musical *resiste ao nome*. Tornam-se, por conseguinte, decisivas as fronteiras entre o dizível e o indizível, a possibilidade

---

<sup>116</sup> Do ponto de vista fenomenológico (Ingarden, 1965), a indeterminação própria da experiência musical não pode ser assimilada àquela que caracteriza a linguagem. Nesta, a indeterminação decorre do jogo diferencial dos signos e de sua abertura interpretativa, permanecendo, ainda assim, referida a unidades semânticas – ainda que instáveis ou levadas ao limite da inefabilidade. Na música, ao contrário, a indeterminação é constitutiva do próprio modo de doação do fenômeno. Ela não se resolve a posteriori pela interpretação de signos, mas se efetua temporalmente como processo, segundo uma dinâmica de antecipações e retenções em que o sentido não se fixa, mas se perfaz no curso mesmo da escuta. Não se trata, portanto, de um adiamento indefinido da presença no interior de uma economia da escritura, mas de uma condição positiva segundo a qual o fenômeno musical se oferece à consciência: um regime de doação temporal que não se deixa reduzir às categorias da linguagem.

aparentemente paradoxal na linguagem de alargar o pensamento a partir daquilo que é dito inefável, e ainda sim diz:

Para quem medita sobre o inefável, é útil observar que a linguagem pode perfeitamente nomear aquilo de que não pode falar. Por saber disso, a filosofia antiga distinguia cuidadosamente o plano do nome (*onoma*) do plano do discurso (*logos*) [...] segundo essa concepção, é indizível não aquilo que de modo nenhum está atestado na linguagem, mas sim aquilo que, na linguagem, apenas pode ser nomeado; o dizível, pelo contrário, é aquilo de que se pode falar num discurso definitivo, ainda que, eventualmente, não tenha nome próprio. [...] *O pensamento não para no limiar do nome*, e não conhece, para lá dele, outros nomes mais secretos: no nome, ele persegue a *ideia*. Porque, como acontece na lenda judaica do golem, o nome com o qual se invocou o informe para lhe dar vida é o da *verdade* (Agamben, 2012, p. 102-103, grifo nosso).

Quando Proust nomeia, ele não se limita a designar aquilo que pode ser plenamente apreendido pela linguagem; ao contrário, ao escolher palavras, estabelece precisamente aquilo que a elas escapa (num rebate que só se “resolve” temporalmente, para além da estrutura do significante). O nome, nesse sentido, não encerra o sentido, senão que se constitui na duração. Não se trata *apenas* de um atraso hermenêutico, mas de uma constituição fenomenológica de sentido. Como observa Agamben, o pensamento não se detém no nome, mas o persegue, reenvia-se e rebate-se, revelando que aquilo que nomeamos só se conhece por sua relação com o tempo e com a própria experiência que o antecede e o sucede. Em Proust, o ato de nomear é, sem embargo, sempre um gesto que aponta para o que permanece inefável, preservando a abertura do sentido que a linguagem não consegue circunscrever plenamente.<sup>117</sup>

É nesse movimento temporal que a imaginação suscitada pela impressão se converte em sobreimpressão, permitindo que a memória e a atenção do narrador atualizem a ressonância do sentido. O que resiste ao nome – aquilo que permanece além do alcance da palavra – não deixa de ser apreendido: ele se revela justamente como o eco do sentido, como reenvio contínuo que só pode ser conhecido ao longo da duração. É essa hipertrofia dos signos, a expansão do significado para além do nome, que permite a Proust conferir densidade à experiência sensível, transformando o inefável em presença literária sem jamais aprisioná-lo. Nancy chama atenção para o fato de que

a música (senão o som em geral) não é exatamente um fenômeno, isto é, não faz parte de uma lógica da manifestação. Ela faz parte de uma outra lógica, uma lógica da evocação, seria preciso dizer, mas nesse sentido específico: enquanto a manifestação

---

<sup>117</sup> Em *Figures I*, Gérard Genette menciona uma carta de Proust a Lucien Daudet, datada de 1913, em que ele fala de suas frases maravilhosas “onde se realizou o milagre supremo, a transubstanciação das qualidades irracionais da matéria e da vida em palavras humanas”. Cf. Genette, 1976, p. 4.

traz à luz a presença, a evocação chama (convoca, invoca) a presença a si-mesma. Ela não estabelece nada, assim como ela não se supõe estabelecida. Ela antecipa sua vinda e retém sua partida, permanecendo suspensa e estendida entre as duas: tempo e sonoridade, *sonoridade como tempo e como sentido*. Evocação: apelo e, no apelo, sopro, exalação, inspiração e expiração. Em *appellare* não há a princípio a ideia de “nomear”, mas a de um empuxo, de uma impulsão (Nancy, 2013, p. 171, grifo nosso).

Como observa Merleau-Ponty (1999), o sentido de uma obra literária é menos feito pelo sentido comum das palavras do que contribui para modificá-lo: “Há, tanto naquele que escuta ou lê como naquele que fala e escreve, um pensamento na fala que o intelectualismo não suspeita” (Merleau Ponty, 1999, p. 244). Essa impulsão – esse *empuxo* primordial que anima o movimento da música segundo o fragmento citado – é, em Proust, o gesto mesmo da escrita. Como diz Machado (2022, p. 193), “à percepção atual é preciso acrescentar a memória do passado. O que implica no caso da literatura, a criação de uma linguagem que vá da percepção à memória, da memória à percepção”. Nesse gesto, que poderíamos definir como circular, composto de um constante reenvio, conforma-se a estrutura da obra.

Do ponto de vista da urdidura da frase, em que os tempos se reúnem e ressoam uns nos outros, o empuxo da escrita realiza, portanto, o que cunhamos como *ressonância do sentido*. A palavra se faz música, dissolvendo a racionalidade do *logos* em favor do *eco*, isto é, da melodia interior que Proust reconhece como a verdadeira realidade do Ser. Sua escrita se realiza por uma cinzelar numa frase a hipesteresia dessa pátria encantada e essencial que todo artista conforme ela canta.

Vimos como o narrador, ao se encontrar à escuta, aprende o mundo musicalmente e, por essa via, acede à realidade do próprio Ser. Em seguida, essa realidade, intuída no domínio da escuta, precisaria ser transposta em linguagem, isto é, encontrar uma forma de expressão que lhe correspondesse inteiramente. Novamente, Proust recorre à música como modelo e inspiração: os “anéis” da frase, suas retomadas e recorrências, funcionam como temas musicais que estruturam a própria sintaxe proustiana, instaurando uma lógica de ressonância mais do que de progressão lógica. No decorrer desse movimento, que vai da experiência sensível da escuta à construção da frase literária e reflete, ao mesmo tempo, o percurso da consciência do narrador rumo à essência, revela-se uma correspondência profunda entre o extratemporal da música e o extratemporal da literatura.

Teríamos, então, o sentido do secreto, do intraduzível secreto? Pois o intraduzível, em Proust, é justamente – e paradoxalmente – a condição mesma da transposição, o que permite à arte converter o inefável em vinda à presença, uma experiência de exposição anterior à

linguagem, onde o ser se dá sem se deter, em co-presença com aquilo que o acolhe. Observo, assim, um movimento de homologia pelo qual o tempo da arte literária proustiana (temporal, circular, não cronológica) espelha o tempo da própria música. Linguagem, som e sentido, enfim, se reconhecem e se reconciliam como expressões de uma estrutura de tempos superpostos, expandidos e intrincados, tal como a própria música.

É o esforço de fazer durar, no domínio da linguagem, o instante fugitivo da revelação sonora que permite à *Recherche* engendrar uma escrita que ressoe – uma escrita que se articule como eco de uma profundidade, capaz de transpor, na tessitura do texto, aquilo que na música apenas se deixa entrever: um vislumbre. Resta ainda compreender *de que modo* o extratemporal da música se converte em princípio formal da literatura proustiana do ponto de vista fenomenológico, sustentando a passagem da escuta à escrita. Do tempo da música ao tempo da literatura.



## 8 O tempo da música e o tempo da literatura

*Talvez o conceito puro e rigoroso da arte só possa emanar da música, ao passo que a grande poesia ou a grande pintura – a grande, justamente – implica necessariamente um elemento próprio ao material que transcende o círculo mágico da arte e não se resolve na autonomia da forma.*

Theodor W. Adorno

Proust foi um moderno. À sua maneira, ele responde à mesma inquietação que Baudelaire havia formulado ao definir a modernidade como a arte de “tirar o eterno do transitório”, como aquilo que é “o fugitivo, o contingente, a metade da arte, da qual a outra metade é o eterno, o imutável” (Baudelaire, 1983, p. 550; 553, trad. nossa).<sup>118</sup> Ora, não é justamente essa a questão da literatura proustiana? Como reter, fixar o instante, dar duração ao efêmero? Como inscrever, na linguagem, o brilho fugaz da experiência sensível, de modo que ela permaneça? O projeto estético presente da *Recherche* nasce dessa tensão entre o perecível e o perene, entre o instante e a eternidade – uma tensão que encontra na memória involuntária e nas impressões sensíveis o seu campo de manifestação mais autêntico. Se há ecos, em Proust, de uma tradição renascentista que se prolonga até pelo menos Edward Young (1759), eles se fazem ouvir na figura do gênio como criador e transgressor, aquele que transforma o mundo pela força de sua visão estética. Mas Proust, como moderno, desloca essa concepção de maneira bastante sofisticada: o gênio, em sua obra, não cria *ex nihilo*, mas traduz – ainda que traduza movimentos dele mesmo “desconhecidos”. Traduz o inefável em escrita, a sensação em signo aberto, a impressão em sobreimpressão.

A literatura, em Proust, não é o espaço da invenção impermista, mas o lugar da metamorfose, a transmutação de uma impressão em expressão, a passagem de um estado sensível a um “equivalente espiritual”. Nesse sentido, a noção de essência, “enrolada no sujeito”, tal como formula Deleuze (2022), ilumina essa dialética entre o eterno e o transitório. A essência é aquilo que se conserva, o núcleo imaterial que se desprende da contingência do

---

<sup>118</sup> Em *A gravidade e a graça*, Simone Weil formulará: “O Belo encerra, entre outras unidades de contrários, a unidade do instantâneo e a do eterno” (2023, p. 164).

tempo vivido, mas que só se revela por meio dele. A questão proustiana é, portanto, como fazer durar o transitório, como elevar a percepção do fugaz ao plano da eternidade:

Desse modo, o que acabava de desfrutar a criatura três ou quatro vezes despertada em mim talvez fossem mesmo fragmentos de existência subtraídos ao tempo; mas essa contemplação, embora de eternidade, era fugaz. E, contudo, eu sentia que o prazer que ela proporcionava à minha vida, em raros intervalos, era o único fecundo e verdadeiro (TR, p. 696).

A um tal problema, se alguma forma de resolução lhe é possível, ela se manifesta tão somente pela Arte. É por isso que Machado (2022, p. 185) afirma que só a arte “é capaz de dar essa verdadeira alegria de forma duradoura, indelével. Só a arte é capaz de expressar a impressão de modo que ela se conserve”. Essa retenção do transitório é suscitada, antes de tudo, pela escuta – pela apreensão do som, pelo modo como a música torna sensível a passagem do tempo. Como diz o herói dos *Dezembristas* de Tolstói ao ouvir os sinos de Moscou, “Nada ressuscita o passado de modo tão vivido quanto os sons”.<sup>119</sup> Desse modo, a impressão musical torna-se em Proust o princípio decifrador da permanência: é pela música que o instante se condensa; pois a música, *correndo paralelamente ao texto*, instaura um entretempo polifônico cujas múltiplas vozes modelam o próprio pulso da escrita.<sup>120</sup> As essências recebidas sob a pequena frase de Vinteuil são imateriais, condição mesma que autoriza a frase musical a adquirir existência real, “independente dos instrumentos e dos sons que a reproduzem ou encarnam mais do que a compõem” (Deleuze, 2022, p. 45). A música, diremos, espiritualiza a matéria:

A música traduz para a nossa escala sensorial, através das vibrações perceptíveis e organizáveis das camadas [...] mensagens sutis sobre a intimidade anímica da matéria. E dizendo intimidade anímica da matéria, dizemos também espiritualidade da matéria. A música encarna uma espécie de infraestrutura rítmica dos fenômenos (Wisnik, 2017, p. 31).

Com isto, é preciso compreender a ultrapassagem da realidade física da obra musical e reconhecer que há, nesta, um elemento que não pode ser reduzido nem ao que está escrito, nem às vibrações sonoras (Marcel, 1975), afinal o som “está *dentro e fora*, [ele] não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com enorme precisão” (Wisnik, 2017, p. 30, grifo nosso). Por isso, é razoável admitir que a impressão experimentada pelo narrador não se esgote no tempo

---

<sup>119</sup> Os *Dezembristas* é o romance que Tolstói havia planejado como continuação de *Guerra e Paz*. No entanto, o autor escreveu apenas fragmentos – três capítulos –, e a obra permaneceu inacabada.

<sup>120</sup> Diz Wisnik (2017, p. 117): “A linguagem musical contracanta, à maneira polifônica, com aquilo que se costuma entender em eu sentido mais amplo, por modernidade”.

cronológico das notas, mas se desloque para além do que os sons, em sua dimensão de fenômenos físicos,<sup>121</sup> seriam capazes de realizar, instaurando uma abertura de sentido que transborda a matéria:

A subtração do presente sonoro à pontualidade negativa e cronométrica do presente puro e simples (tempo não dobrado, não pulsante, não modulado) deve-se ao fato de que esse tempo da adição sucessiva de presentes é aí, ao mesmo tempo, retomada de um presente (já) passado e relançamento de um presente (ainda) por vir. É nesse sentido que se pode dizer, por exemplo: “Em música não há tempo físico” (Nancy, 2013, p. 170).

Com efeito, a obra musical não se encerra na partitura, que é apenas o esboço visual de um pensamento sonoro, tampouco nas vibrações acústicas da execução, que se extinguem tão logo cumpram sua função de transmissão: “Como se os instrumentistas muito menos tocassem a pequena frase do que executavam os ritos exigidos por ela para que aparecesse, [...] para obter e prolongar alguns instantes o prodígio de sua evocação” (CS, p. 289).<sup>122</sup> É certo que a pequena frase de Vinteuil advém do piano e do violino, podendo, claro, ser decomposta em termos materiais: cinco notas muito unidas, e duas se repetindo, mas:

O piano aparece apenas como a imagem espacial de um teclado de natureza diferente, as notas surgindo como a “aparência sonora” de uma entidade espiritual. [...] Desse ponto de vista, a própria impressão da pequena frase musical é *sine materia* (Deleuze, 2022, p. 43).<sup>123</sup>

Dessa maneira, a essência da música enquanto virtualidade suspensa do tempo real tem uma vocação não-verbalizável, algo de invisível e impalpável, para além de sua execução pelos instrumentos. Uma nota só adquire sentido melódico à medida que se inscreve num tecido relacional com as que a antecedem e a seguem, compondo assim uma totalidade que ultrapassa a sucessão linear. Enquanto cada nota se desenrola temporalmente, ocupando seu instante, a

---

<sup>121</sup> Sublinho os comentários de Rousseau sobre ao assunto, que vão ao encontro da intuição retratada por Proust: “[...] quão longe da compreensão do poder de sua arte estão aqueles muitos músicos que consideram a potência dos sons apenas em termos de pressão do ar e vibração das cordas. Quanto mais a assimilam a impressões puramente físicas, mais se afastam de sua fonte e mais a privam de sua energia primitiva” (Rousseau, 1966, p. 65, trad. nossa).

<sup>122</sup> Merleau-Ponty também enfatiza a defasagem entre o que se vê na partitura e a emergência do som para além da dimensão de superfície: “Entre a *essência* musical da peça, tal como ela está indicada na partitura, e a música que efetivamente ressoa em torno do órgão, estabelece-se uma relação tão direta que o corpo do organista e o instrumento são apenas, o *lugar de passagem dessa relação*. Doravante a música existe por si e é por ela que todo o resto existe” (Merleau-Ponty, 1999, p. 526, grifo nosso).

<sup>123</sup> Deleuze alude à experiência de Swann ao ouvir a Sonata de Vinteuil, como já enfatizamos: “Talvez porque não conhecia a música, é que pudera experimentar uma impressão tão confusa, uma dessas impressões que no entanto talvez sejam as únicas puramente musicais, não extensas, inteiramente originais, irredutíveis a todo gênero diverso de impressões. Uma impressão desse tipo, durante um momento, é por assim dizer *sine materia*” (CS, p. 182).

melodia se estrutura num plano mais amplo e simultâneo, onde todas as notas se implicam mutuamente.

Tal como se dá em *A prisioneira*, a percepção musical constitui um campo fértil de experimentação para se explorar como o domínio do audível permite abordar questões literárias quando nos debruçamos sobre o ato de escutar, tanto na forma como é vivido pelo narrador quanto a partir das formulações mais conceituais que o próprio texto oferece.

Falei da música como arte temporal por excelência no capítulo 2, observando que a literatura, nas formulações de Ingarden, não pode carregar esse predicativo. Entretanto, como procurei evidenciar, a *Recherche*, tendo como base ou modelo a música, busca subverter essa visão, justamente porque, assim como a música, ela só se dá a conhecer em retrospectiva: passagens anteriores informam a sobreimpressão cinzelada na frase, que, no fundo, promana da impressão voltada a um “fora do tempo”, concebido como eternidade ao mesmo tempo em que se inscreve no próprio tempo. Como observa Merleau-Ponty (1999, p. 526) “cada presente que se produz crava-se no tempo como uma cunha e pretende a eternidade. A eternidade não é uma outra ordem para além do tempo, ela é a atmosfera do tempo”. É nessa confluência de tempos que se reconhece a característica única do estilo de Proust:

O estilo começa com dois objetos diferentes, distantes, mesmo quando são contíguos; pode ser que esses dois objetos se pareçam objetivamente, sejam do mesmo gênero [...] O essencial é quando a frase atinge um ponto de vista próprio a cada um dos dois objetos [...] sendo dados dois objetos, ele produz objetos parciais (os produz como objetos parciais inseridos um no outro), produz *efeitos de ressonância*, produz movimentos forçados. Esta é a imagem, o produto do estilo. Produção em estado puro, que é encontrada na arte – pintura, literatura ou música, *sobretudo na música*. (Deleuze, 2022, p. 15, grifo nosso).

É esse fenômeno, em última instância, que desejo tornar patente ao pensar a sobreposição de instantes – isto é, das vozes narrativas *no Tempo* –, por vezes inscritas na mesma frase ou até no interior de um *único signo*. A estrutura narrativa expressa este “extratemporal” porque faz fundir os “Eus” ou vozes narrativas separados pelo tempo, aglutinados sob a heterogênese de um “tempo entrecruzado”.<sup>124</sup> A escrita proustiana parece operar segundo esse princípio de sobreposição e de efeitos de ressonância, no qual cada frase, cada signo, abriga mais de uma temporalidade, mais de uma vibração de sentido. O estilo, como diria Deleuze, não é uma simples forma de expressão, mas uma operação de produção, de

---

<sup>124</sup> Walter Benjamin (2012, p. 46) afirma: “A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim da de um tempo entrecruzado”.

diferenciação interna, pela qual dois objetos – duas percepções, duas lembranças, dois tempos – entram em fricção e se transformam mutuamente. Assim, a frase proustiana não é apenas a expressão de um relato, mas o espaço onde os instantes se interpenetram e se deslocam, onde o passado, o presente e o futuro coexistem em tensão harmônica. Essa estrutura, que poderíamos chamar de musical, é o que permite à *Recherche* converter a sucessão em simultaneidade, o contíguo em ressonância de movimentos.

Lido nessa cifra, toma-se o tempo como fundamental na construção do protagonista, isto é, seu aprendizado, manifestado fundamentalmente através da compreensão da música. É por outro lado, uma relação complexa, já que as vozes narrativas apesar de se demonstrarem por vezes dissonantes, uma vez compostas de “Eus” distantes, de tempos diferentes, também se recobrem completamente, se surpreendem mutuamente, justamente pela fusão própria da narrativa, seu elemento de *signo aberto* sem o qual não se pode estabelecer termo de comparação.

Segue-se a seguinte estrutura narrativa, nos limites da relação entre a narrativa enunciada e a diegese, às expensas dos aspectos temporais da própria enunciação: temos o “Eu” do presente-passado, que se refere, por exemplo a um “sr. Swann”<sup>125</sup> rememorado pela voz narrativa da enunciação. Esta voz, este “Eu” é o narrador, aquele do presente-presentificado através da lembrança ou da sensação. Este sente a impressão, mas ainda não sabe transmutá-la “em uma bela frase”.<sup>126</sup> Este narrador, voz que se dirige ao leitor, é quem que nos narra a história até quase o final, pois permanece frustrado com sua incapacidade para a literatura e ainda não descobriu a vocação. Há ainda o Narrador, voz narrativa do “Eu” que já descerrou o sentido da impressão. A esse respeito, seríamos tentados a dizer que se trata de um percurso de consciência que se desdobra no tempo, de sorte que essas instâncias temporais, como tanto enfatizamos, coexistem, muitas vezes, numa mesma frase. Característica basilar de sua pluralidade temporal narrativa.

Para reunir esses tempos, o “Eu” do presente-passado e o narrador do presente-presentificado é necessário que se estabeleça uma relação. É a *relação*, portanto, mais

---

<sup>125</sup> “Mamãe perguntava a meu pai se gostara da lagosta e se o sr. Swann havia repetido o sorvete de café e o de pistache. ‘Não o achei grande coisa’, disse mamãe, ‘creio que da próxima vez será preciso experimentar outra essência’. — ‘Nem imagina como Swann mudou’, acrescentou minha tia-avó, ‘parece um velho!’” (CS, p. 46, grifo nosso).

<sup>126</sup> “Sem dizer a mim mesmo que aquilo que se ocultava detrás das torres de Martinville devia ser algo semelhante a uma *bela frase*, pois que era principalmente sob a forma de palavras que me davam prazer, pedi lápis e papel ao doutor e, apesar dos ressaltos do carro, escrevi” (CS, p. 156, grifo nosso).

fundamental do que os termos do passado ou do presente da impressão, dando o caráter de verdade – em oposição à mentira da literatura realista<sup>127</sup> – que Proust busca retratar:

[...] a verdade só começará quando o escritor toma 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 do estilo* [...] a fim de libertá-las das contingências do tempo (TR, p. 707, grifo nosso).

Ocorre que quem nos diz isso não é, todavia, nem o “Eu” do presente-passado, nem o “Eu” do presente-presentificado. Neste momento da narrativa o leitor se dará conta da voz narrativa do “Eu” que já sabe o sentido da impressão e de fato escreve. Nos apercebemos de que este é o Narrador, aquele que já descobriu a vocação. Por isso, Kristeva (1994) aponta que os termos da frase proustiana se organizam dando primazia à relação, pois é ela que é essencial. A relação mira estabelecer o contato entre dois instantes separados pelo transcurso do tempo, mas não só; ela faz emergir o porvir, a saber, o acontecimento da própria escrita,<sup>128</sup> a consciência rememorante da qual falamos no capítulo 3. Blanchot (2018, p. 21) põe em relevo esse aspecto:

O acontecimento que ele descreve não é apenas acontecimento que ocorre no tempo da narrativa [...] que só tem a verdade da ficção, mas acontecimento e advento da própria narrativa, e realização, na narrativa, do tempo narrativo original cuja estrutura fascinante ele cristaliza, do poder que faz coincidir, num mesmo momento fabuloso, o presente, o passado e até, embora Proust pareça negligenciá-lo, o *futuro*, porque nesse ponto todo o futuro da obra está presente, *está dado com a literatura*.

Donde, precisamente, esta conclusão: a essência, ou a verdade da narrativa está dada com o futuro, está cinzelada na frase. É por isso que Blanchot (2018) irá caracterizar a *Recherche* como portadora de um tempo esférico. A própria *relação* em que os dois presentes, o passado e o presentificado, se entrecrocaram e antecipam seu porvir. Isto equivale dizer que mais importante do que os termos, é a *relação* que é fundante. E essa sinuosa dinâmica começa a se desenhar para o *n(N)arrador* como modelo da realidade que será impressa em sua literatura,

---

<sup>127</sup> “Eis aí (mesmo que estivesse em Paris) o que eu via e não o que estava a meu redor. Mesmo de um ponto de vista realista, as terras que desejamos compreendem a cada momento muito mais espaço, na nossa vida verdadeira, que a terra em que de fato nos encontramos. [...] Aquelas imagens irrealis, fixas, sempre semelhantes, a encher meus dias e minhas noites, diferenciaram essa época da minha vida daquelas que a tinham precedido (e que teriam podido confundir-se com elas aos olhos de um observador que só vê as coisas do lado de fora, ou seja, não vê coisa alguma)” (CS, p. 321); “Assim, já chegara à conclusão de que de maneira alguma somos livres diante da obra de arte, que não a fazemos à nossa vontade, mas que, sendo preexistente a nós, devemos, porque é necessária e oculta, [devemos] descobri-la. [...] Convencia-me disso justamente devido à falsidade da arte pretensamente realista, e que não seria tão mentirosa se não houvéssemos na vida criado o hábito de atribuir ao que sentimos uma expressão que diferente bastante dela e que, após algum tempo, tomamos pela própria realidade” (TR, p. 700-701).

<sup>128</sup> Superando Schopenhauer, Proust (Narrador) dirá ao final de *O tempo recuperado* que “a vida verdadeira, a vida afinal descoberta e tornada clara, por conseguinte a única vida plenamente vivida é a literatura” (TR, p. 712).

fundamentalmente a partir da música. Pois se nos atentarmos bem, ao descobrir a vocação, ele decide que irá começar a escrever. E qual será esse livro? Ora, é o livro que acabamos de ler. É por esse motivo que a estrutura da narrativa é a de um tempo esférico, não linear e se dá a conhecer em retrospectiva. Ademais, é também nesse sentido que se pode estabelecer um paralelo mais direto entre a estrutura da *Recherche* e a estrutura de uma melodia.

A música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, de condensar e descolar aqueles acentos que acompanham todas as percepções. Existe nela uma “gesticulação fantasmática, que está como que modelando objetos interiores” (Wisnik, 2017, p. 31). Ainda que se organize de forma sucessiva e linear, a música remete-nos a um tempo virtual, não cronológico, instaurando um contraste entre o tempo vivido pela consciência e a suspensão temporal própria do inconsciente (Wisnik, 2017). A última nota já se encontra virtualmente na primeira, e esta já contém a promessa da última – antes mesmo de serem ouvidas. A melodia, nesse sentido, não pertence inteiramente ao tempo cronológico, mas a uma dimensão supratemporal, onde existe como forma completa e indivisa.

O tempo musical é capaz de estender-se para além dos limites de um único “agora”, desdobrando-se, portanto, em tempos outros. Isso, todavia, não exclui que, em certas ocasiões, ela possa também se conter em um único “agora” musical. Desse modo, se a frase musical deve ser verdadeiramente ouvida – e apenas nesse caso ela se apresenta ao ouvinte como uma totalidade constituinte da obra –, isso ocorre sob a condição de que a percepção abarque o passado mais próximo e o uma ao presente em um só todo. Esse ato de alcançar o passado consiste, antes, em manter o que acaba de se extinguir em certa atualidade, de modo que ele permaneça presente, ainda que já tenha passado ou esteja em vias de passar.

Em *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*, Husserl (2017) chamou essa “manutenção” da atualidade recém passada de “retenção”. No caso de frases musicais ou de produtos construídos a partir de uma série de frases e que se estendem ao longo de um determinado período de tempo musical – cujo aspecto sonoro abrange diversos momentos e se realiza neles – requer-se, na percepção, não apenas a retenção, mas também uma certa expectativa palpável e específica daquilo que está prestes a ocorrer, o que Husserl correlativamente chamou de “protensão” (Ingarden, 1986).

Chamo atenção para o fato de que, nas obras musicais, é frequente que se manifeste um “pressentimento” do que ainda está por vir, inscrito precisamente naquilo que, no instante presente, realiza os momentos do tempo musical. Tal pressentimento configura um correlato

objetivo dos aspectos sonoros em progressão, acompanhados de uma expectativa sensível – isto é, uma protensão. Esse correlato se dá subjetivamente com a adição de retenção e pretensão à percepção atual, e objetivamente com a extensão de um único aspecto auditivo sobre toda a sequência de instantes do tempo musical. Assim, ocorre, dentro dos limites de uma obra musical, a construção de partes musicais maiores que, no interior daquilo que um único aspecto auditivo mantém unido, se conformam.<sup>129</sup> A música não é, afinal, uma sucessão linear e progressiva de tempos, mas:

A oscilação de diferentes valores de tempo em torno de um centro que se afirma pela repetição regular e que se desloca pela sobreposição assimétrica dos pulsos e pela interferência de irregularidades, um centro que se manifesta e se ausenta como se estivesse *fora do tempo* – um tempo virtual, um tempo outro (Wisnik, 2017, p. 70, grifo nosso).<sup>130</sup>

Como observou Merleau-Ponty (1999), em uma melodia ocorre uma influência recíproca entre a primeira e a última nota, e devemos dizer que a primeira nota só é possível por causa da última, e vice-versa. Como a escuta é sempre um processo de avançar e retroceder ao mesmo tempo (retenção e protensão), reinterpretando os eventos sonoros à luz do que vem depois, a música está totalmente ancorada na temporalidade, a qual ela expande na mesma medida em que a complica. O tempo da música é, portanto, de outra dimensão, é estilização de um tempo amorfo (Jankélévitch, 2018). Desse modo, a experiência musical pode ser vista como prototípica da experiência da escrita proustiana, pois o passado é revivido não como passado, mas como um evento recriado à luz das experiências que intervieram desde que fora vivenciado pela primeira vez, afirmando o caráter esférico da circunvolução narrativa.

Mesmo sendo a música “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. 145). Como nos esclarece Kristeva (1994, p. 263, trad. nossa), a (*sobre*)impressão sensível proustiana “é uma sensação reencontrada, tal como o tempo. Ela só advém *depois*, através das palavras e, em sentido retrógrado, toca as sensações antigas, aqui e agora renovadas, portanto recriadas”.<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> “[...] plenitude de uma música de fato repleta de tantas músicas, cada uma das quais é um ser” (P, p. 125).

<sup>130</sup> “O ritmo não é uma sucessão linear e progressiva de tempos tônicos e átonos, mas o giro e a oscilação de dois diferentes valores em torno de um centro fora do tempo” (Schneider, 1970, p. 141, trad. nossa).

<sup>131</sup> Em consonância com essa perceptiva, Blanchot salienta que “A metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela pode ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida onde o ‘presente’ recomeça o ‘passado’, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo. É verdade que a revelação ocorre agora, aqui, pela primeira vez, mas a imagem que se nos



O Narrador nos diz: “[eu] deveria executar as partes sucessivas com material de certo modo *diferente*, [...] material sempre novo, distinto, de uma transparência e sonoridade especiais” (TR, p. 693). Se o sentido da música se presta unicamente a profecias em retrospectiva – a significação musical só se dá no futuro composto do modo subjuntivo (*quando a obra estiver concluída*) (Jankélévitch, 2018, p. 110) – também dessa maneira se constrói a literatura proustiana, embevecida de palavras sibilinas, superpostas temporalmente. Cumpre, ainda, salientar que como a frase proustiana abarca os três tempos (passado, presente e futuro), ela não se reduz a “fazer sentido”, ao menos como utilizamos esta expressão na linguagem comum.<sup>132</sup> Pois fazer sentido não corresponde à exortação adejante que recobre o signo. Como diz Nancy (2013), é preciso compreender o que o som procura no sentido, princípio para o qual Proust orienta a narrativa, transformando-a em uma espécie de câmara de ressonância onde o eco sobrevive sub-repticiamente a um leitor absorto. Nesses termos, o tempo não cronológico que a música sugere faz coro com o tempo da escrita proustiana, na mesma medida em que as reminiscências são análogas à retenção, e as virtualidades análogas à protensão, fazendo com que o porvir musical convirja para o tempo mesmo da escrita. Por isso sua estrutura é esférica e toda a *Recherche* só se dá a conhecer quando a obra estiver concluída, isto é, em retrospectiva:

Proust, mesmo a contragosto, permaneceu dócil à verdade de sua experiência, que não apenas o desliga do tempo comum, mas o introduz num tempo outro, o tempo “puro” em que a duração nunca pode ser linear, nem se reduz aos acontecimentos [...] Desse modo, certos episódios – os jogos nos Champs-Élysées – parecem ser vividos, ao mesmo tempo, em idades muito diversas, vividos e revividos na simultaneidade intermitente de toda uma vida, não como puros momentos, mas na densidade móvel deste tempo esférico (Blanchot, 2018, p. 31-32).

---

apresenta aqui pela primeira vez é presença de um ‘já numa outra vez’, e ela nos revela o que ‘agora’ é ‘outrora’, e aqui, ainda outro lugar, um lugar sempre outro onde aquele que acredita poder assistir de fora a essa transformação só pode transformá-la em poder se deixar que ela o tire fora de si, e o arraste no movimento em que uma parte dele mesmo, e primeiramente a mão que escreve, torna-se como que imaginária” (Blanchot, 2018, p. 23).

<sup>132</sup> Evidentemente, nenhuma frase se reduz apenas a “fazer sentido”; mas diferentemente de abordagens que concebem a abertura do sentido sobretudo como efeito de um adiamento estrutural da significação – tal como formulado pela desconstrução derridiana –, uma leitura informada por Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy e Hans Ulrich Gumbrecht permite pensar a experiência musical, em Proust, como produtora de sentido incorporado e situado, anterior à fixação representacional do signo linguístico, sem que isso implique a postulação de um fundamento metafísico. Não se trata, portanto, de atribuir à obra proustiana a tarefa de “fundamentar” a literatura ou de salvar a arte por vias estéticas, mas de observar como, para além de um regime estritamente hermenêutico ou poético, o sentido opera por meio de uma enunciação temporalmente estratificada. Nesse contexto, o signo proustiano não remete a um significado diferido apenas no plano da linguagem, mas condensa múltiplas camadas temporais da experiência, reativadas retrospectivamente. A abertura do sentido decorre, assim, *também* da própria estrutura temporal da vivência narrada: o signo intensifica seu significado quando reencontrado por outra temporalidade que o reinscreve na consciência rememorante.

Com justa razão, conclui-se: quem experimenta a música enquanto expressão máxima “inefável” da realidade ou da essência das coisas é o narrador, e não o Narrador. Naturalmente, o narrador irá conceber, de fato, a música como uma estrutura supraindividual, associando ao que Deleuze (2022) denomina como “ponto de vista superior” da Essência. O que também corresponde à formulação de Ingarden:

A obra musical, em muitos de seus detalhes artisticamente significativos, ultrapassa as qualidades dos sons concretos. No entanto, ela jamais atinge o status de sons concretos, pois esses sons são objetos individualizados no espaço e no tempo, enquanto a obra musical é uma estrutura supraindividual e supratemporal, cuja individualidade é puramente qualitativa (Ingarden, 1986, p. 120).

Além disso, o tempo da música também não corresponde ao instante do tempo filosófico-científico, que é um ponto sem dimensão, mas sim a uma outra dimensão, que não é a simples sucessão do tempo matemático (Nancy, 2013). Afinal, o tempo da sonoridade difere e não pode ser explicado só pela ciência do tempo normal: o acontecimento musical tem lugar

segundo toda uma outra dimensão, que também não é aquela da sucessão simples (corolário do instante negativo). É um presente que vaga, [...] um tempo que se abre, que se retrai e que se alarga ou se ramifica, que envolve e que separa, [...] que se estira ou se contrai (Nancy, 2013, p. 167).

É verdade que se, para o narrador, a música diz, sem mediações, aquilo que a literatura apenas tenta cercar, Proust parece ter uma consciência paradoxal daquilo que o norteia. Tentar dizer o que a música “diz” seria traí-la, pois ela fala justamente daquilo que ladeia as paragens do dizível. Entretanto, tal constatação não se afigura como impeditivo da escrita proustiana, mas, antes, princípio que harmoniza e dá unidade ao espírito da obra, cuja estrutura é a do inacabamento, tanto no sentido de que Proust não a tenha de fato terminado,<sup>133</sup> mas também porque sua grandeza se mede não por uma vontade de totalização, mas pela fidelidade a esse movimento incessante que prolonga indefinidamente a busca e se dá a conhecer, como dissemos, em retrospectiva. Daí o paradoxo de uma operação que se esteia na própria experiência que ela subverte. Esse paradoxo se vive narrativamente: se o narrador busca vigorosamente traduzir em palavras a força inefável da música de Vinteuil, essa força só será conhecida como ressonância de um sentido, mais do que como um sentido propriamente dito.

---

<sup>133</sup> Blanchot (2018, p. 33) observa que a “a obra de Proust é uma obra acabada-inacabada”. Embora tenha encerrado a obra ao pôr “Fim.” na última página de *O tempo recuperado*, Proust não finalizou sua obra totalmente. Isso se nota claramente pela aparição de personagens que já estavam mortos em determinado volume, reaparecendo ainda vivos em volumes posteriores; ou ainda por fragmentos de períodos notadamente incompletos e sem resolução. O que indica que Proust ainda teria “polido” a estrutura da obra mais detidamente, tivesse ele *tempo*.

A “embriaguez específica” que a música reproduz, iridescência desse pico interno da criatura, é justamente a experiência que o Narrador busca nos indicar. Mais do que totalizar, o horizonte de sentido dissolve a anfractuosidade da fixidez.<sup>134</sup>

Outrossim, Kristeva (1994) salienta que a frase proustiana integra múltiplas subordinações<sup>135</sup> que retardam o fechamento da totalidade lógica e sintática, seja ao remontar a temas e elementos anteriores, seja ao ampliar os temas e elementos atuais. Com efeito, a frase proustiana compreende encaixes indefinidos que tornam o sentido ambíguo, o que coincide com o funcionamento da estrutura temporal própria da música. Afinal, como Jankélévitch (2018, p. 122) destaca, “a música não é mais obrigada a optar entre sentimentos contraditórios e, indiferente à lógica da alternativa, compõe com eles um estado de alma único, um estado de alma ambivalente e para sempre indefinível”. Também Wisnik (2017, p. 159) aponta que a música carrega “essa consciência ambígua de uma afirmação que se faz, com os materiais mais vigorosamente asseverativos, sobre o campo minado de uma linguagem que se interroga sobre o centro onde se estabilizaria”.

Pode-se considerar o retardamento e a ambiguidade sintáticos como o equivalente, no plano dos processos secundários, dessa abertura em direção ao que Proust chama de uma “impressão”, que precede e excede os signos em benefício da sensação. Escrever a impressão de uma *presença* da sensação, *aquém e além da linguagem*, pelo fraseado musical – presente tanto no estilo de Bergotte quanto nas variações de Vinteuil – inspira a própria sintaxe proustiana (Kristeva, 1994). Não é inoportuno lembrar que Barthes (1980) chama a sintaxe de Proust de sintaxe metafórica no sentido de que, à diferença de uma acepção comum do termo, em Proust a enunciação vai de um termo a outro circular e infinitamente.<sup>136</sup>

Com mais razão, a música comunica não por exprimir esse ou aquele sentido, ela comunica por fazer o ouvinte acessar a presença por sua profundidade, ou melhor seria dizer, acompanhando Nancy, e eco dessa que essa profundidade produz como ressonância. Trata-se

---

<sup>134</sup> “Em vez de dizer ‘o impossível para além do significado’, ou, de algum modo, em lugar desse próprio ‘dizer’, a música [...] seria o saber em ato do sentido ‘para além’, como jogo da pronúncia sem som e sem nome a pronunciar; a pronúncia, não de um ‘indizível’, mas daquilo que de fato não se pronuncia de modo algum” (Nancy, 1993, p. 137, trad. nossa).

<sup>135</sup> Como em Proust, “a música expõe um trajeto energético, um gestuário pulsional que sonda as curvas e pontas do ritmo, e os mais recônditos desvios melódicos (em desenhos e floreios que parecem às vezes ultrapassar as próprias articulações da escala)” (Wisnik, 2017, p. 160).

<sup>136</sup> Barthes ainda acrescenta: “Compreende-se então por que o ethos da inversão proustiana é a surpresa: é o encantamento de um retorno, de uma junção, de uma reunião (e de uma redução): enunciar os contrários é, finalmente, reuni-los na própria unidade do texto, da viagem da escrita” (Barthes, 1980, p. 38, trad. nossa).

de uma desobediência que, paradoxalmente, funda uma forma de conhecimento, pois o sensível, quando não subordinado à razão, revela um parentesco com aquilo que é essencial e inesgotável; isto se confirmará na experiência estética proustiana, em que o tempo absoluto, tempo da Arte transborda as fronteiras do tempo cronológico.

Se o narrador procura sentir a “frequência” de um Vinteuil, seu próprio mundo conformado através de suas “eternas investigações”, é razoável admitir que sua escrita busque justamente majorar este tipo de afinação que dá forma ao “diapasão-sujeito” enquanto vetor de um mundo particular. Quando do momento em que o narrador escuta a pequena frase de Vinteuil, sua percepção antes de ir em direção ao que ele escuta, é como que mobilizada *antes mesmo* que desse movimento ele tenha consciência. Este é o movimento que define o protagonista da *Recherche*: ao se colocar à escuta, ele se constitui precisamente nesse gesto de reenvio, constituindo sua individualidade através do modo como apreende os mundos possíveis. É a escuta que mobiliza, tensiona, portanto, a forma como ele irá acessar tais mundos, o que vai ao encontro do texto de Nancy:

[A fenomenologia clássica] não estende a orelha à ressonância musical, porém de antemão a converte em objeto de uma visada que a configura. O som (e/ou o sentido) seria isso que a princípio não é visado. Ele não seria a princípio ‘intencionado’: era ele, ao contrário, que colocava em tensão, ou, ainda, sob tensão, o seu sujeito, que não tinha sido precedido por uma visada (Nancy, 2013, p. 171).

É porque seu protagonista tanto constitui quanto é constituído pelo ato de escutar que, em todos esses sentidos coalescentes – no movimento da escuta, na antecipação da descoberta da vocação e, sobejamente, na própria estrutura fenomenológica da obra – se pode afirmar que Proust tematiza a música como modelo de literatura.

Com mais forte razão, a *Recherche* e a música compõem uma relação de homologia profunda: ambas as artes se calcam em ressonâncias que ocorrem em momentos separados pelo tempo, seja em termos cronológicos, seja em extensão textual. A tais momentos, miríficos pela profusão de vozes narrativas multiplicadas pelo transcurso do tempo, registra-se a singularidade do universo proustiano, esse importante princípio formador, e sem cujo concurso a narrativa perderia sua força de plasmação. Isto torna perceptível a enorme extensão no tempo que os signos, essas unidades minúsculas, como mônadas, acabam adquirindo em circunstâncias narrativas dessa natureza. Se o signo é aberto, é natural que os fios de seu encadeamento temporal confluam e se embalem para construir uma nova usina de sentidos, dinâmica e hiante, transmutando, pela imaginação, aquilo que a linguagem não é propriamente capaz de articular.

Fundamentalmente, o objetivo de Proust é fazer com que os leitores se apropriem da forma como ele vê o mundo, em suas cores, seus arabescos frondosos, excelsos pela galáxia de suas formas, e tomem conhecimento dessa tal mensagem sobre-humana que sobrepuja as fronteiras do dizível, fazendo vacilar o próprio conceito de *inefável*.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda Franca. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- ATTALI, Jacques. *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.
- BARTHES, Roland. *Recherche de Proust*. Paris: Seuil, 1980.
- BARTHES, Roland. *The responsibility of forms*. Hill and Wang: Nova York, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles. *L'art romantique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENOIST-MÉCHIN, Jacques. *Retour à Marcel Proust*. Paris: Amiot, 1957.
- BERGSON, Henri. *Les Données immédiates de la conscience*. Paris: Félix Alcan, 1923.

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BISHOP, Elizabeth. *The Complete Poems: 1927–1979*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BORGES, Jorge Luis. *História da eternidade*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CHARLES, Daniel. *Le temps de la voix*. Paris: Jean-Pierre Delarge, 1978.
- CRITON, Pascale. *Les univers microtempérés*. Champigny-sur-Marne: Ensemble 2e2m, 1999.
- DA SILVA, Vicente Ferreira. *Dialética das consciências*. São Paulo: É Realizações, 2009.
- DE LA MARE, Walter. *The sunken garden, and other poems*. Ulan Press, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz. B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2021.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Editora 34, 2022.
- DICKINSON, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Heraklion: Heraklion Press, 2013.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.
- FICHTE, Johann Gottlieb. *Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre*. Berlin : Edição de I. H. Fichte, 1845.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Seuil, 1976.

- GUATTARI, Felix. *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise*. Trad. Constança Marcondes César, Lucy Moreira César. Campinas: Papirus Editora, 1988.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: pintura e música*. Trad. Álvaro Ribeiro. Guimarães: Guimarães Editores, 1974.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 2015.
- HENRICH, Dieter. *Hölderlin über Urteil und Sein*. Hölderlin-Jahrbuch, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), v. 14, p. 65-93, 1965/1966.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Zweiter Band: *Gedichte nach 1800*. Herausgegeben von Friedrich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1965.
- HUSSERL, Edmund. *Lições para uma consciência interna do tempo*. Trad. Pedro M. S. Alves. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1965.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- INGARDEN, Roman. *The work of music and the problem of its identity*. London: University of California Press, 1986.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. Trad. Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir; BERLOWITZ, Béatrice. *Quelque part dans l'inachevé*. Paris: Gallimard, 1978.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir. *Bergson*. Paris: Félix Alcan, 1931.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.



- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Música ficta*. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira e Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- LANGER, Susanne. *Philosophy in a New Key: a study in the symbolism of reason, rite, and art*. New York: Harper & Row, 1942.
- LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- LARKIN, Philip. *The Complete Poems*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MACHADO, Roberto. *Proust e as artes*. São Paulo: Todavia, 2022.
- MARCEL, Gabriel. *Music and philosophy*. Milwaukee: Marquette University Press, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. A outra travessia, Santa Catarina, n. 15, p. 159-172, out. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p159/25525>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- NANCY, Jean-Luc. *Le sens du monde*. Paris: Éditions Galilée, 1993.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Proust as musician*. Nova York: Cambridge University Press, 1989.
- NOVALIS. *Pollen and Fragments: Selected Poetry and Prose of Novalis Works*. Selections. English. 1989.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust*. In: Obras completas. Tomo II. Madrid: Revista de Occidente, 1963.
- PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do Romantismo à Vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- PROUST, Marcel. *À la Recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1987.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1971.
- PROUST, Marcel. *Correspondence de Marcel Proust*. Org. de Philip Kolb. Paris: Plon, 1970.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*, v. I, II, III. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- PROUST, Marcel. *Jean Santeuil*. Paris: Gallimard, 1971.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macelo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, v. 2. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas – SP: Papyrus, 1994.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *On the Origin of Language*. London: Allen & Unwin, 1966.
- SCHELLING, F. W. J. *Sobre a relação das artes plásticas com a natureza*. Trad. Fernando de Moraes Barros. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- SCHNEIDER, Marius. *Il significato della musica*. Milano: Rusconi, 1970.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- STEVENS, Wallace. *Collected Poetry & Prose*. Edited by Frank Kermode & Joan Richardson. New York: Library of America, 1997.
- SZENDY, Peter. *A history of our ears*. Nova York: Fordham University Press, 2007.
- TOLSTÓI, Liev. *The Decembrists*. Londres: Fontana, 1977.

- VALÉRY, Paul. *Cahiers II*. Ed. Judith Robinson-Valéry. Paris: Gallimard, 1974.
- WAGNER, Richard. *Beethoven*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*. Trad. Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2023.
- WEIL, Simone. *Awaiting God*. Fresh Wind Press, 2013.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.
- YOSHIKAWA, Kazuyoshi. *Vinteuil ou la genese du septuor*. In: *Cahiers Marcel Proust*. Paris: Gallimard, 1979.
- YOUNG, Edward. *Conjectures on Original Composition: In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*. London: A. Millar; and R. and J. Dodsley, 1759.