

UM QUADRO DE FRANS HALS NO ROMANCE PROUSTIANO

Nancy Maria Mendes
UFMG

RÉSUMÉ

Une analyse de deux évocations, dans *A la recherche du temps perdu*, de la toile de Frans Hals *Les régentes de l'hôpital*, en la mettant en rapport avec des idéalizations faites par le héros et par la duchesse de Guermantes et avec des annonces de la mort qu'on trouve dans le roman proustien.

Dentre as numerosas referências à pintura encontradas no romance de Marcel Proust está o quadro de Frans Hals, "As regentes do hospital" (fig. 1), que é evocado em dois episódios: um em "O caminho de Swann" e outro em "O caminho de Guermantes". A arte do pintor e as imagens terríveis das cinco velhas por ele retratadas, além de serem evocadas de forma interessante, ultrapassam os episódios em que são mencionadas.

Na primeira referência, Frans Hals fica em segundo plano, pois o centro de interesse é um pintor contemporâneo recentemente falecido, cuja exposição Elstir acabara de visitar. Contudo, as circunstâncias que a cercam já colocam a tela em evidência. Ela aparece ao lado de "A ronda noturna" de Rembrandt, como termo de comparação para o trabalho executado pelo pintor que não é nomeado. Essa aproximação dos dois pintores holandeses e de suas telas é sumamente significativa já que, no romance proustiano, Rembrandt ocupa lugar de honra como um dos grandes modelos estéticos do herói. Além disso, essa evocação se encontra num diálogo entre Swann e Elstir, personagens que podem ser consideradas verdadeiras conhecedoras de pintura. Embora eles se encontrem num salão mundano (o da Sra. Verdurin), onde as conversas se caracterizam



Fig. 1. Frans Hals, As regentes do hospital. Haarlem, Museu Frans Hals

geralmente pela superficialidade, iniciam um diálogo de especialistas, comparando trabalhos de pintores de épocas diferentes. O ambiente não é favorável ao desenvolvimento da discussão. A fala de Elstir, artista então conhecido como Biche, (o apelido lhe fora dado pela Sra. Verdurin, de cujo mecenato dependia), é, a um só tempo, a de um connoisseur e a de um mundano. O diálogo, logo interrompido prematuramente, constitui a única ocasião em que as duas personagens, o pintor e o crítico de arte trocam idéias sobre pintura. Essa particularidade, sem dúvida, é outro fator de valorização da presença do nome de Frans Hals no romance.

A segunda evocação de "As regentes" tem alguns pontos comuns com a primeira. O nome de Frans Hals volta a um salão mundano (o dos duques de Guermantes) ainda como termo de comparação para outro pintor contemporâneo, agora o próprio Elstir. Assim, a personagem que antes o



Fig. 2. Frans Hals, As regentes do hospital. Haarlem, Museu Frans Hals (detalhe)

Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>
evocara, provoca, involuntariamente, seu retorno à cena. Observa-se, porém, que o quadro holandês, neste segundo episódio, passa imediatamente ao primeiro plano, conduzindo o leitor a refletir sobre duas questões: a da idealização da pintura e a do retrato enquanto anúncio da morte. Antes de abordá-las, uma palavra sobre a tela.

Os críticos de Frans Hals têm opiniões divergentes quanto à habilidade do pintor em “As regentes”. Fromentin diz que não está mais aí sua mão de pintor: “Ele espalha a tinta em vez de pintar; não executa o trabalho, ele o induz”¹. Essa visão do declínio de Frans Hals é mais tarde contestada por H. P. Baard que chama atenção para o “branco da pupila de um olho no ponto exato para obter o resultado desejado”². Para ele, essa precisão é uma prova incontestável de que o pintor tinha ainda habilidade e a mão firme. Em sua opinião, o julgamento desfavorável de alguns críticos — e Fromentin é citado nominalmente — resulta de uma incompreensão do expressionismo das últimas obras do artista. R. Genaille, por sua vez, reconhece que a mão do artista, mais trêmula, revela sua velhice no desenho e na modelagem sumária de algumas partes da tela, a seguir, porém, nota que sua pintura ganha então um valor novo:

Frans Hals, liberado de toda convenção de gênero e de escola, e mais que nunca admirável mestre dos valores, da pincelada em hachuras, precipitada, nervosa, descobre, pelos vigorosos efeitos de luz, um claro-escuro fantástico e, construindo sua tela à exceção das figuras, no irreal, como um poema, como uma transfiguração da verdade, impõe à pintura de seu tempo um extraordinário expressionismo.³

São as mãos das regentes que recebem as pinceladas mais fortes e se mostram ao espectador “nodosas, ossificadas, mas implacáveis e justiceiras”, como as descreve J. Leymarie⁴. Segundo A. Malraux, essas “mãos constituem talvez as primeiras marcas agressivamente modernas da pintura”⁵.

A aproximação desse quadro de “A ronda noturna”, que Proust faz em “No caminho de Swann” é, sem dúvida, pertinente. Na citação de Genaille, feita acima, há algumas observações aplicáveis ao quadro de

1. FROMENTIN, 1972. p. 187. Citação traduzida pela autora, como as que aparecerão posteriormente.

2. BAARD, 1981. p. 154.

3. GENAILLE, 1956. p. 50. Texto sublinhado pela autora.

4. LEMAYRE, 1956. p. 98.

5. Apud CHATELET, 1976. p. 10.

Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>

Rembrandt. Entretanto, penso que, em outras obras do mestre de “A ronda”, a pincelada forte e nervosa à Frans Hals é mais evidente. Isso ocorre, por exemplo, no “Retrato de Jan Six” (fig. 3) sobretudo na luva e na mão direitas e em “A mulher se banhando no riacho”. Esses dois quadros foram pintados em 1654, doze anos após “A ronda”. O crítico de arte E. van Wetering observa que Rembrandt passou pouco a pouco da “maneira fina à maneira bruta de pintar”⁶. Essa “maneira bruta” que, segundo o crítico, é herdada de Ticiano, prevalece nas obras tardias, marcando seus últimos auto-retratos. Esse seu traço comum com o Frans Hals de “As regentes” pode, em minha opinião, ser considerado um mesmo sinal de persistência de artistas que, afrontando condições adversas impostas pela velhice, produzem ainda obras admiráveis.



Fig. 3. Rembrandt, Jan Six. 1654. Amsterdam, Fundação Six (detalhe)

Idealização da arte e da duquesa

A Sra. de Guermites é responsável pela segunda aparição do quadro de Frans Hals no romance. Ela o evoca em referência à pintura de Elstir:

6. BROWN et alii, 1985. p. 16-22.

Parece que o imperador Guillaume é muito inteligente, mas não gosta da pintura de Elstir, aliás, não digo isso contra ele — respondeu a duquesa — pois compartilho de seu modo de ver. Embora Elstir tenha feito um belo retrato meu. Ah ! não o conhecem ? Não está parecido, mas é curioso. Ele é interessante durante as poses. Fez-me uma espécie de velhinha. O quadro imita As regentes do hospital, de Hals. Penso que o senhor conhece aquelas sublimidades, para usar uma expressão cara a meu sobrinho — disse para mim a duquesa, que agitava levemente o seu leque de plumas negras. (CG, p. 449)

Essa evocação do pintor é acompanhada de algumas observações interessantes que, mais adiante, serão devidamente apreciadas.

No mesmo episódio (trata-se da soirée dos Guermantes em cuja casa o herói comparece pela primeira vez), Oriane de Guermantes, provocada pela princesa de Parme, já falara do quadro para o qual servira de modelo:

— Ele [Elstir] não tinha começado um retrato seu, Oriane ? — perguntou a princesa de Parme.

— Sim, em vermelho lagosta, respondeu a sra. de Guermantes, mas não é aquilo que há de fazer passar o seu nome à posteridade. É um horror. Basin queria destruí-lo. (ibidem. p 449)

Testemunha do diálogo, o narrador tece um comentário que traz a marca de sua malícia: a duquesa tem dois julgamentos para seu retrato; um é sempre destinado a quem o conhece e o outro, àqueles a quem ela deseja falar dele. Neste caso, repete sempre que, embora a pintura de Elstir não lhe agrade, ela tem um bonito retrato feito por ele. São observações, segundo conclui o narrador, inspiradas pela faceirice e pela vaidade.

A ambigüidade, acentuada pela ironia, encontra-se na passagem que citei em primeiro lugar. A duquesa se refere a seu “belo retrato”, que não se parece com ela, mas que “é curioso” porque o pintor imitou “As regentes” de Frans Hals. O único dado mais objetivo que temos do quadro pintado por Elstir é o de que é em “vermelho lagosta”, o que pode sugerir ao leitor um quadro à maneira expressionista. Esse dado o afastaria da tela sombria do pintor holandês, em que o preto e o cinza escuro predominam, em contraste com o branco das golas, dos toucados e punhos das senhoras, se não fossem as manchas vermelhas que tingem doentamente suas faces amareladas. Com efeito, a idéia de imitação de Frans Hals expressa pela personagem deve ser relacionada sobretudo à feiúra das figuras (qualidade reconhecida mais de uma vez pelo herói no rosto da duquesa). Ninguém pode negar essa característica das cinco velhas representadas na tela, que J.

Peladan vê como “uns gnomos: a feiúra delas se transmite de umas às outras. Gnomos macabros. A rigidez é maior que sob um hábito e não há traço de bonomia: a morte nunca teve máscara tão odiosa.”⁷

A evocação de Hals pode ser interpretada como o desejo da personagem de valorizar seu retrato. Se inicialmente a ironia da Sra. de Guermantes, provocada pela lembrança de seu retrato, visava a Elstir, em seguida ela parece esquecê-lo, dirigindo-a, então, ao pintor holandês. O efeito irônico do substantivo sublimidades é acentuado pela circunstância de ser essa expressão freqüentemente empregada por Saint-Loup, o sobrinho, que, nessa ocasião, ela andava ridicularizando. Essa mesma atitude irônica será retomada pela personagem, pouco depois, quando ela informa ao protagonista ter herdado um quadro de Frans Hals que, segundo alguns, é o mais belo de sua obra. Essa tela lhe veio da Alemanha, tendo pertencido a um primo. Vejamos uma parte dessa passagem:

Infelizmente acontece que [o quadro de Hals] está enfeudado ao castelo; não conhecia essa expressão? nem eu tampouco — acrescentou pelo gosto que tinha de fazer gracejos (com o que se julgava moderna) à custa dos costumes antigos, mas aos quais estava inconsciente e ferozmente ligada. Alegro-me de que tenha visto os meus Elstir, mas confesso que ficaria mais satisfeita se lhe pudesse fazer as honras do meu Hals, desse quadro enfeudado. (Ibid. p. 471).

A própria personagem chama atenção para a palavra “enfeudado” (fieffé) com nítida intenção humorística. Isso é assinalado pelo narrador. O fato de ele relacioná-la ao apego da duquesa aos costumes antigos (no caso, ao regime feudal) mostra estar-se limitando a considerá-la um arcaísmo semântico, a partir mesmo de sua etimologia. Entretanto, há uma repetição maliciosa do significante fieffé, que assume a função adjetiva — tableau fieffé — o que permite ao leitor tomar a palavra no sentido de abominável, sua acepção moderna. Assim, pode-se dizer que, utilizando-se da ambigüidade, a personagem se refere, depreciativamente, a uma obra prima de sua pinacoteca. Nenhuma informação específica sobre o quadro é oferecida ao herói, nem mesmo no que diz respeito a seu gênero ou a seu tema.

Proust, cuja crítica, não raro ferina, se volta tanto para a burguesia quanto para a aristocracia, me parece mais cruel com a duquesa, neste episódio, que com a Sra. Verdurin, na passagem em que esta, de maneira ridiculamente hiperbólica, declara sua preferência absoluta por “A ronda

7. PELADAN, 1912. p. 31.

noturna” de Rembrandt, intransigente em seu gosto artístico e autoritária em relação aos frequentadores de seu salão, a quem ela chama “fiéis”. Nos dois casos, a pintura holandesa é mencionada em conversa sobre pintores contemporâneos e Elstir está presente, embora de maneiras diferentes. Essas passagens têm a mesma função: assinalar a inconsequência ou a leviandade com que as personagens do romance se referem à arte.

A Sra. de Guermantes quer, no primeiro momento, alardear seus conhecimentos, seja do museu de Haarlem, seja do valor da pintura de Frans Hals. O romancista a torna ridícula quando a faz criticar o herói por ter ido a Haia e a Amsterdam e não ter tido um quarto de hora, tempo suficiente para visitar, em Haarlem, o museu Frans Hals, cujas obras são “uma coisa extraordinária a se ver”. Falta-lhe a percepção ou o respeito pelo bom senso do jovem que, consciente da necessidade de assimilar a beleza e o sentido das obras de arte, não visita museus para proclamar depois o que viu superficialmente. O pior está na estranha idéia da duquesa sobre uma maneira de se verem as telas do pintor de Haarlem: “Diria que alguém que só pudesse vê-los do alto do segundo andar de um bonde em movimento, se estivessem expostos fora, deveria abrir bem os olhos.” (Ibidem. p. 469).

É interessante observar o contraste entre a reação às palavras da dama por parte do herói e por parte do Sr. de Guermantes: este se encanta com o que choca o primeiro. O duque que, havia pouco, dera ao jovem uma resposta desastrada ao ser indagado sobre “A vista de Delft” de Vermeer, ao ouvir sua mulher falar de Frans Hals, mostra-se orgulhoso de sua competência. Nesse momento, o narrador não resiste à tentação da onisciência e revela, em estilo direto, o que pensava o nobre: “Ele olhava o célebre à vontade da esposa, escutava o que ela dizia de Frans Hals”, pensando: “Ela sabe de tudo”. E imaginava a boa impressão que ela estaria causando ao espírito do jovem convidado que compreenderia ter diante de si “uma grande dama de outrora na mais ampla acepção da palavra e como hoje não existe igual” (ibidem.).

O leitor é levado ainda a fazer um segundo confronto: de um lado, nota-se o pretenso conhecimento da dama aristocrata; de outro, o verdadeiro desejo de conhecer a arte do moço burguês. O disparate da duquesa decepciona o herói. Quebra-se a magia do nome Guermantes, que, desde a infância, despertara-lhe o amor por ela e que o conduzira a seu salão aquela noite. Ele percebe (é a segunda vez que isso acontece) não ser a grande dama de seus sonhos diferente de outras mulheres conhecidas, dentre as quais, a Sra. Verdurin seja, talvez, a mais importante.

Ouso afirmar que Frans Hals, retratista famoso, oferece ao herói, nesse momento, dois séculos após sua morte, um belo retrato da duquesa. É um retrato em que, do ponto de vista cultural, ela tem a feiúra de suas regentes; é um retrato cujo realismo sombrio e inesperado choca o jovem que tinha entrado no salão dos Guermantes com o sonho romântico de aproximar-se da mais extraordinária das mulheres. Não se trata, porém, de uma experiência nova. De fato, seus devaneios com os Guermantes e, principalmente, com a duquesa, motivados sobretudo por este “nome de sílabas douradas” – como o definirá em “Tempo reencontrado” – já tinham sido postos em dúvida. Alguns anos antes dessa soirée, na igreja de Combray, a duquesa o chocou pela primeira vez, por causa de seu aspecto físico:

Nunca me ocorrera que pudesse ter umas faces vermelhas, uma gravata malva como a sra. Sazerat; e o oval do rosto me fez recordar tantas pessoas que eu vira em nossa casa, que me aflorou a suspeita, aliás imediatamente dissipada, de que aquela dama, em seu princípio gerador e em todas as suas moléculas, talvez não fosse substancialmente a duquesa de Guermantes, mas que seu corpo, ignorante do nome que lhe davam, pertencia a certo tipo feminino que abrangia igualmente a mulheres de médicos e de comerciantes. (CS, p. 171-172).

O rosto vermelho da duquesa, visto pelo menino na igreja de Combray, prefigura, naturalmente, o retrato feito por Elstir; e há uma correspondência entre a decepção do herói por seu aspecto e a rejeição do retrato pela duquesa. As raízes desses sentimentos estão na fantasia das duas personagens e no gosto artístico da segunda. Analisemos cada situação.

Para o menino, a duquesa consiste numa abstração: ela é o nome Guermantes, ligado à história da França, às imagens da Geneviève de Brabant de sua lanterna mágica, àquelas que se viam nas tapeçarias e nos vitrais da igreja de Combray: a da condessa de Guermantes e a de Gilbert le Mauvais, respectivamente. Aquele nome é como o eco de sua primeira infância, de uma velha canção, “Glória à marquesa de Guermantes”, entoada por sua ama para niná-lo. Se, para Rimbaud, cada vogal tem uma cor, para ele, o nome inteiro é dourado, é o “caminho de Guermantes ensolarado” e misterioso dos passeios dos dias bonitos. O castelo escondido, jamais atingido ou mesmo visto, era de tal forma abstrato e ideal que o conhecimento de sua localização geográfica o surpreende, embora o menino soubesse que os duques de Guermantes habitavam lá, “que eram personagens reais e vivos”. A palavra *personnages* está aí para mostrar que sua fantasia persiste, que o conhecimento do caráter real da família de

Guermantes não a destruiu. A duquesa é, para ele, um fantasma amarelo como seu nome, concebido como uma figura numa obra de arte. É verdade que lhe fora mostrada uma revista com sua fotografia; nesta, ela aparecia fantasiada. Seria dado então o primeiro passo em direção à realidade, não fora ser duplamente irreal essa primeira visão da dama, pois trata-se apenas de uma foto, e a duquesa aí aparece usando um disfarce.

A duquesa real, com seu rosto vermelho, uma mulher, em quem “a espinha que se inflamava na asa do nariz certificava sua sujeição às leis da vida” (CS, p.172), parecia-se com as outras mulheres da cidade. Desfeito ali, na igreja de Combray, seu sonho de cor tão bela, substituído o alaranjado, o ouro, que ele vira em seu nome, pelo vermelho incompatível com sua natureza idealizada, o menino não pode admitir estar diante daquela que seria substancialmente a Sra. de Guermantes. Sua decepção tem a mesma dimensão de seu sonho, da expectativa de prazer com a visão de uma mulher tão linda quanto a sonoridade de seu nome. Daí a exclamação muda, expressa em seu olhar estupefato: “É isto. Mas é só isto a Sra. de Guermantes!” — Esse mesmo sentimento e mais ou menos a mesma reação terá o protagonista quando, mais tarde, assiste pela primeira vez à Fedra — com Berma, uma famosa atriz. Neste caso não foi o nome, em seu aspecto fonético, mas o renome da atriz que criara em sua mente uma expectativa de performance ou talvez de um deleite, não atingidos na realidade.

Mas voltemos ainda ao episódio em que se quebra o encantamento do menino pela duquesa. Devo fazer inicialmente uma consideração sobre o nome desta personagem — Oriane. Observa-se que as consoantes de sua primeira sílaba coincidem com a palavra francesa or (ouro). Sabendo-se que a escolha dos nomes, por Proust, como em tantos outros romancistas, não é gratuita, não se pode deixar de pensar em sua intenção de sugerir o dourado, que ele faz seu herói ver no sobrenome Guermantes. Mas observemos que, neste episódio, aqueles dois fonemas estão presentes no início de uma outra palavra (francesa naturalmente): “Mas esta [a duquesa] eu ainda a vejo principalmente quando desfilavam pela sacristia iluminada pelo sol intermitente e morno de um dia de ventoso e carregado.” (ibidem. p. 174); em francês, a frase termina com estas palavras: *le soleil intermittent et chaud d'un jour de vent et d'orage*. Essa lembrança nítida que o narrador tem da meteorologia pode levar o leitor a considerá-la simbólica. O sol e a tempestade metaforizam os sentimentos opostos do herói menino, que não se apagaram da memória do narrador. Da mesma forma que, no sol, está a luminosidade dourada vista no

sobrenome da loura duquesa, na palavra *orage*, encontra-se o or de seu nome.

A figura vermelha, que o menino viu na igreja de Combray, e o retrato em vermelho lagosta que a duquesa vê na tela de Elstir provocam o mesmo desprazer e o mesmo desprezo. A realidade ameaça a fantasia de uma personagem, como a obra de arte fere o narcisismo da outra. Seria impossível a esta ver-se vermelha como a criança a viu e o pintor a representou. O desprazer das duas personagens resulta em reações diferentes.

Ele tenta recuperar seu sonho a partir da evocação do poder dos Guermantes, “o direito de vida e morte sobre seus vassalos” (como se eles ainda tivessem vassalos); fixa seu olhar exclusivamente sobre os cabelos louros e sobre os olhos azuis da duquesa (como se ninguém mais tivesse cabelos louros e olhos azuis). O narrador lembra a última etapa desse esforço para recuperar a imagem perdida: “Como é linda! Quanta nobreza! Logo se vê que é uma altiva Guermantes, descendente de Geneviève de Brabant, que tenho aqui diante de mim!” (CS, p. 173). Trata-se de uma atitude de rejeição da realidade, de uma denegação da decepção, através do retorno ao sonho que se vai alimentar de novos elementos. Aquilo que, até então, não era mais que um jogo infantil, assume um aspecto um tanto perigoso, torna-se uma espécie de refúgio voluntário, de escudo contra uma realidade desagradável. Tecendo essa consideração, não se pode deixar de lembrar o que se lê em Freud: “Quando as fantasias se tornam exageradamente profusas e poderosas, estão assentes as condições para o desencadeamento da neurose ou da psicose.”⁸ Essas palavras se encontram precisamente em “Escritores criativos e devaneio”, onde o psicanalista compara o criador literário ao devaneador e a criação poética ao devaneio. Nesse texto, Freud sugere que os sonhos diurnos, que substituem os jogos infantis, poderiam dar origem à criação literária. Assim sendo, o estudo da fantasia teria possibilidade de explicar a escolha da matéria literária.

Ora, é curioso que o romancista leve seu herói a pensar, pela primeira vez, em ser escritor justamente naquele momento de intensos devaneios. Trata-se do anúncio de um projeto impreciso de criação literária, um projeto angustiante, porque ele supunha não ter capacidade para isso, não ser dotado de gênio, ou que este estava sendo impedido de eclodir em virtude de alguma doença cerebral. Mas é por entre os sonhos com o amor da duquesa que o menino descobre que “aquilo que estava oculto atrás

8. FREUD, 1976. p. 154.

das torres de Martinville devia ser algo assim como uma bela frase, pois que aparecera sob a forma de palavras que me causavam prazer” (CS, 177-178). Na página sobre os campanários de Martinville a personagem se anuncia como escritor. Mas, no nível da enunciação do narrador, a recordação de todos esses devaneios infantis já está transformada em criação literária, através de um processo que Freud se diz incapaz de explicar.

Que se considerem essas últimas observações como parênteses que devo fechar antes que se tornem excessivamente longas.

Segundo o narrador, a duquesa falava de seu retrato ora com faceirice, ora com vaidade. Lembremos, porém, que, ao compará-lo com o quadro de Frans Hals, sua atitude agressiva contra Elstir transfere-se para a pintura holandesa. Ao pintor-personagem, ela dirige um elogio vago de irônica complacência: “Ele é interessante durante as poses.” Essa ironia abre caminho a uma série de zombarias que atingem o grotesco (ser espirituosa é uma das características da Sra. de Guermantes). A indicação da semelhança entre seu retrato e “As regentes” de Hals é um passo indispensável para o deslocamento de sua agressividade. É importante insistir em que seu rosto vermelho, no retrato, não corresponde apenas à coloração do rosto das regentes, mas também a uma realidade que não agrada nem à duquesa nem ao protagonista. Provavelmente, ela não conseguia se ver assim. O menino, em Combray, além de ter notado o vermelhidão de sua pele, percebera também um sinal de sua sujeição às leis da natureza (a acne no nariz); com amargor, ela se vê representada no retrato com outro sinal dessa sujeição — a velhice. Dirigindo suas zombarias à pintura de Frans Hals, busca distanciar-se desse retrato e, talvez, de seu próprio rosto. Assim, ela esconde a lembrança penosa de sua imagem no quadro e vinga-se do pintor. Seu jogo é perigoso: para ridicularizar um pintor renomado, para tomar uma obra-prima como alvo de zombaria, é preciso ter audácia. O romancista faz a duquesa de Guermantes audaciosa, mas freqüentemente a torna vítima da própria ousadia.

O herói, porta-voz de seu gosto artístico, choca-se com suas idéias esdrúxulas e não se diverte com suas galhofas, que leva a sério. Sua adorável duquesa o decepciona pela segunda vez e o salão aristocrático, onde sonhara entrar, também não lhe oferece o encantamento esperado. Entretanto, como na infância, o jovem tenta recompor a aristocracia idealizada. Imediatamente, se culpa por tudo aquilo que viu e ouviu, imaginando que sua presença profana impedira aquela gente de “celebrar os mistérios para cuja celebração se haviam reunido, pois não era evidentemente para

falar de Frans Hals ou da avareza e falarem à maneira da burguesia” (CG, 486). Ele reagiu contra a idéia, fruto de verificação ou de simples suspeita, considerada absurda, de haver participado de um jantar como todos os outros, nos salões fechados da aristocracia. Sobre essa idéia, o narrador observa: “se eu a tivesse acolhido, que teria restado do nome de Guermantes, já tão degradado depois de Combray?” (Ibidem. p.487). Nessas palavras, parece-me ouvir em uníssono a voz do autor e a do narrador. Os dois se divertem com os esforços do rapazinho, que não existe mais, para negar uma realidade patente, salvando, mais uma vez, suas fantasias. Mas o narrador acaba por encontrar desculpas para essas exaltações juvenis:

Por trás das lentes de aumento, até mesmo as assertivas da sra. de Guermantes que me haviam parecido tolas (por exemplo, sobre Frans Hals que se deveria ver de um bonde) assumiam uma vida, uma profundidade extraordinárias. E devo dizer que essa exaltação, se tombou depressa, não era absolutamente insensata. (...)O que me disse a sra. de Guermantes sobre os quadros, que seria interessante ver, mesmo de um bonde, era falso, mas continha uma parte de verdade que me foi posteriormente preciosa. (ibidem. p. 491)

O que constatamos é que a personagem tem medo de perder uma criação de seu espírito; em conseqüência, refuta aquilo que sua inteligência lhe mostra, como, no passado, recusara aquilo que seus olhos lhe mostravam. Negando-se a abandonar o espaço dominado pelo princípio do prazer, o herói recua diante da realidade.

Se ele, durante sua infância, idealizou a figura da Sra. de Guermantes, esperando vê-la “com as cores de uma tapeçaria ou de um vitral em um outro século, e feita de matéria muito diversa que a do restante dos mortais” (CS, 171), ela não só se idealiza, acreditando-se bela ou desejando ver-se embelezada no retrato, mas também idealiza a pintura. Não lhe é possível, pois, admirar “As regentes do hospital, “essas sublimidades” de Hals. As figuras feias da tela não são reconhecidas senão dessa forma. A duquesa representa, aí, aqueles que só apreciam quadros que mostram figuras, cenas e ambientes agradáveis, que são atraídos pelos quadros bonitos, não pela arte do pintor. Ela fala da importância de ver os Hals no mesmo tom que usa para dizer que “Olympia”, a tela, ainda polêmica, “é, sem dúvida, de alguém”. Ao dizer isso, a duquesa faz eco ao crescente número de vezes de aceitação à entrada, no Louvre, do quadro de Manet.

A pintura é um assunto obrigatório num salão aristocrático, e

Oriane de Guermantes não poderia deixar de abordá-lo. Quem conhece menos ainda dessa arte que ela, como a princesa de Parme, ou quem não tem o brilho de seu espírito, como seu marido, admira seus “conhecimentos”. Nesse episódio do jantar em casa dos Guermantes, a duquesa é apresentada como uma caricatura de grande dama culta, uma espécie de *femme savante* de Molière. Sua maneira ostensiva e irreverente de falar de pintura não poderia causar boa impressão no jovem, que está procurando se iniciar no verdadeiro conhecimento dessa arte. As duas personagens são contrastantes, embora ambas tenham um procedimento comum, o da idealização, e até mesmo chegue a haver coincidência no objeto dessa idealização, a própria duquesa.

A morte anunciada na tela e no romance

Que teria motivado Proust a escolha de “As regentes do hospital” para figurar em dois episódios de seu romance?

Essa tela foi a última encomenda recebida por Frans Hals, que contava então oitenta anos e se encontrava num asilo de velhos, acolhido por caridade. A maior parte dos críticos considera que, no quadro, está projetada sua própria velhice e a prefiguração de sua morte. Fromentin, por exemplo, chama a atenção para a coincidência entre as figuras representadas e a idade do artista. Para ele, embora a tela prove a perda da habilidade manual do pintor, evidenciando que não é mais nem uma sombra de si mesmo, “revela que sua virtuosidade ainda não desapareceu”⁹. E um crítico contemporâneo de Proust, J. Peladan, observa que “pela primeira vez, Hals tinge sua obra com seu sentimento, ele vai morrer e põe um reflexo fúnebre nas cinco velhas lívidas.”¹⁰ Mais tarde, Paul Claudel fala das figuras de “Os regentes” e de “As regentes do Hospital” (lembramos que Proust viu os dois quadros, lado a lado, no museu de Haarlem), como “manequins mediatórios colocados ali a serviço de algum explorador do Aqueronte. Nem em Goya, nem em El Greco há coisa assim tão magistral e tão terrificante, porque, para nós, o próprio inferno é menos terrível que a zona intermediária.”¹¹ De fato, parece-me que a impressão de morte não pode deixar de vir, de imediato, à mente de quem contempla a tela.

9. FROMENTIN, 1972. p. 198.

10. PELADAN, 1912. p. 31.

11. CLAUDEL, 1965. p. 188.

Há, em sua composição, um detalhe importante que acentua tal idéia: um quadro que se encontra na parede sombria, atrás das regentes. Ele mostra uma paisagem crepuscular, em que mal se distinguem os contornos dos montes e a silhueta das árvores, por causa da luminosidade reduzida e amarelada, proveniente de uma pequena porção do céu quase inteiramente nublado. Entre os montes, a partir do primeiro plano, vê-se, de forma pouco nítida, um curso d’água ou um pequeno lago (provavelmente o que sugeriu a Paul Claudel a imagem do Aqueronte). Sobre o monte, à esquerda da tela, são mais nítidas cinco das árvores (precisamente cinco) que descem como sombras fantasmagóricas. Esse quadro do fundo funciona verdadeiramente como “mise en abyme”: a paisagem que apresenta é tão lúgubre quanto as cinco mulheres.

Creio ser pertinente estabelecer uma relação entre essa tela evocada no romance e o anúncio de algumas mortes que Proust nele dissemina. O herói tem oportunidade de vê-lo inscrito no rosto de pessoas de sua convivência, deformadas pela doença ou pela velhice. A tia Léonie, a avó, Bergotte e Swann são algumas delas, para não falarmos do grande e lúgubre espetáculo que representou para ele o salão da princesa de Guermantes, na última reunião aristocrática, descrita no romance, em que as pessoas, irreconhecíveis por causa da velhice, parecem-lhe disfarçadas num baile de máscaras.

O anúncio da morte, impresso na figura da velha parenta, e sua concretização estavam de tal forma integrados à mente do menino de Combray, que a notícia do falecimento da tia Léonie é recebida por ele sem espanto, como um acontecimento tardio: “Ela estava morta enfim” (I, CS, p. 151), suspira o narrador. Conheceu essa tia isolada em seus dois quartos, entre objetos de devoção e de tratamento. A vida instalada lá fora lhe vinha pela visão da rua através da janela, e pelas notícias trazidas por Françoise e uns poucos visitantes, satisfazendo-lhe a curiosidade malsã. O enclausuramento e a janela de seu quarto, a religiosidade e a doença são sinais que compõem o ambiente de uma zona intermediária entre a vida e a morte. Na rápida descrição da tia, pode-se identificar uma feiúra que não está distante da das regentes pintadas por Frans Hals:

Oferecia a meus lábios sua fronte pálida e fria, sobre a qual àquela hora matutina, ainda não tinha arranjado a cabeleira postíça e onde transpareciam os ossos como as pontas de uma coroa de espinhos ou as contas de um rosário. (CS, p. 56)¹².

12. Na tradução o acréscimo da conjunção e, que grifei, altera o sentido do texto original, onde a oração adjetiva se refere à cabeleira.

O que mais chama a atenção nesse trecho é a referência à estranha peruca, descrita através de imagens ligadas à devoção católica da personagem – “coroa de espinho” e “contas de rosário”. Assim, se o uso de peruca é um sinal de vaidade, a da tia Léonie sugere também penitência. O fato de ter ela interesse pela vida que se desenrolava no exterior é mais facilmente compreensível que a preocupação com a própria aparência. Essa penitente, já na antecâmara da morte, conserva um resto de vaidade. Contudo, as duas atitudes se complementam: são maneiras de afirmar-se viva que acabam contribuindo para enfeitar sua velhice. Também ela, como as regentes do quadro, continua a deter o poder sobre a casa e os que a cercam (Françoise, então sua criada, bem o sabe). Seu retrato não me parece menos terrificante que o das cinco holandesas.

As primeiras manifestações da doença que matou a avó, ocorridas durante as férias em Balbec, escaparam à observação do protagonista. Assim, ele foi incapaz de perceber o verdadeiro sentido de querer a velha senhora preparar-se com esmero para ser fotografada naquela ocasião. O desejo de fixar sua melhor imagem, antes de desaparecer, foi visto por ele como uma faceirice inadmissível numa pessoa sóbria e inteligente, atitude chocante e ridícula. Só alguns meses depois, ao retornar de uma pequena viagem, descobre a verdade. Ao entrar em casa, reconhece nela o fantasma cuja voz ouvira pelo telefone, dias antes, em Doncières, e de cuja lembrança queria se livrar.

Avistei no canapé, congestionada, pesada e vulgar, doente, cismando, a passear em cima de um livro uns olhos, um olhar um pouco extraviado, a velha consumida que eu não conhecia. (CS, p. 127).

Até aquele momento ele jamais tinha visto a avó como uma velha. É muito interessante o fato de o narrador usar, para traduzir a percepção dessa realidade que não lhe fora revelada em Balbec, a imagem da fotografia. É um instantâneo tomado pelo neto que, substituindo seu amigo Saint-Loup, que a fotografara de fato, desempenha o papel metafórico de fotógrafo. Tendo guardado na memória a impressão de ter, naquele momento, assistido à sua própria ausência, o narrador afirma:

Não havia ali mais que a testemunha, o observador, de chapéu e capa de viagem, o estranho que não é de casa, o fotógrafo que vem tirar uma chapa dos lugares que nunca mais tornará a ver. (ibidem. p.126).

Ele se sente um estranho e a vê como uma mulher desconhecida. Naquele momento da morte visivelmente anunciada, um não se podia

revelar ao outro, e os dois estavam distantes de si mesmos. É bom lembrar que essa pequena descrição objetiva, fotografia instantânea da avó, é precedida de uma análise do processo psíquico da passagem da visão subjetiva e afetiva que se tem dos seres amados, à visão nova de uma realidade insuportável.

Esse episódio e as reflexões que ele sugere ao narrador compõem uma das passagens mais dolorosas de *Em busca do tempo perdido*.

Bergotte e Swann, embora não fossem ainda muito idosos, mostraram-se também ao herói transformados, um em virtude de uma espécie de esgotamento, e o outro por causa do câncer que o acometeu. O narrador lembra a imagem do escritor por ocasião de suas visitas silenciosas, no transcurso da agonia da avó. Não chegava a ser uma presença tocante para o rapaz : “As visitas que agora nos fazia chegavam para mim alguns anos demasiado tarde, pois eu já não o admirava tanto” (CG, 294). A morte se anunciava, naquela época, para o escritor e para o homem, isto é, Bergotte estava esgotado física e intelectualmente:

Já a maior parte de seu pensamento lhe havia passado do cérebro para as suas obras. Estava consumido como se o tivessem operado das mesmas. Seu instinto de reprodução não mais o induzia à atividade, agora que já havia tirado para o exterior quase tudo o que pensava. Levava a vida vegetativa de um convalescente, de uma parturiente. seus belos olhos permaneciam imóveis, vagamente deslumbrados, como os olhos de um homem deitado à beira-mar, que numa vaga cisma, fita apenas cada pequenina onda. (ibidem. p. 296).

O que mais impressiona, nesse trecho, não são os sinais de decadência física, mas, insisto, o esgotamento do escritor que a determina. Ele sofre de uma moléstia intelectual, de uma impotência, ou melhor, de uma esterilidade criativa. O narrador parece não compreender sua presença inexpressiva (nenhuma palavra de pesar, nenhum sinal de sentimento em seu rosto), enquanto sua mãe a interpretava como manifestação da amizade de Bergotte, o que a sensibilizava. Pode-se, entretanto, ver nessa presença um sentido diferente daquele suposto pela mãe do herói. Não representaria ela uma homenagem muda, mas expressiva, à amante dos livros, à leitora de Mme de Sévigné? Nos seus últimos momentos de vida, ela tinha, em sua casa, um escritor, alguém que representava a intelectualidade. Mas esse escritor também agoniza, tornando-se, pois, naquele momento, uma espécie de duplo da avó. É verdade que o protagonista não tem por ele nenhuma compaixão, mas pode-se saber o que sentia o rapaz em relação à agonizante? O narrador se distancia tanto dos fatos e é tão minucioso na

descrição daqueles dias, que não deixa o leitor entrever nenhum sentimento da parte do neto que fora. A impressão é de que ele estava ali como observador atento, registrando o movimento da casa, as atitudes das pessoas. Talvez alheio a si mesmo, mais uma vez fotógrafo, ou agora filmador, a armazenar em sua memória o material depois utilizado na reportagem do narrador.

Se a figura decrépita de Bergotte apareceu em harmonia com o ambiente, o mesmo não se dá em relação a Swann, quando sua morte é anunciada. Tal anúncio se faz em dois tempos. Primeiro quando, em casa dos duques de Guermantes, o herói observa mudanças em sua fisionomia. São ainda marcas bem discretas:

Eu não via Swann desde muito e indaguei um instante comigo se ele outrora não raspava o bigode ou não usava o cabelo a escovinha, pois lhe achava alguma coisa de mudado; era unicamente que estava com efeito muito mudado, porque se achava muito doente e a doença produz na face modificações tão profundas como deixar crescer a barba ou variar a repartição do cabelo. (CG, p. 517).

Swann, ao partir, revela aos amigos estar com os dias contados. Morreria inevitavelmente dentro de alguns meses. Ele o faz como quem deixa, em breves palavras, escapar um segredo que não pode mais conter. Ao casal de Guermantes, que está saindo apressadamente para um jantar, ameaçado já pela eventualidade da morte de um primo, a notícia dada por Swann não pode interessar. Aquele não era o momento de ouvir “jeremiadas”, segundo o duque. Swann estava sendo tão importuno quanto o primo com sua agonia. O episódio deixa bem claro para o leitor que, no espírito dos mundanos, a atração pelos prazeres dos salões e a futilidade estão em correspondência perfeita com a indiferença deles pelo sofrimento do outro, mesmo que lhes seja bem próximo. Há outros elementos, no episódio, através dos quais o romancista acentua esse caráter pouco nobre do casal, principalmente do duque. Parece-me muito significativo que se feche assim “O caminho de Guermantes”.

O segundo momento da anúncio da morte de Swann se dá num ambiente ainda menos adequado: no transcurso de uma soirée, em casa dos príncipes de Guermantes. Sua fisionomia chama a atenção de todos que estavam no salão, porque

a doença cavara aquelas faces de tal forma, como uma lua minguante, que, salvo de certo ângulo, aquele do qual com certeza Swann se contemplava, rodavam como um cenário inconsciente, a que só uma

ilusão de óptica pode emprestar a aparência de espessura. Ou devido à ausência das faces, que ali não mais estavam para diminuí-lo ou porque a arteriosclerose, que é também uma intoxicação, o avermelhasse como o alcoolismo ou deformasse como a morfina, o nariz de Polichinelo de Swann, por muito tempo absorvido num rosto agradável, parecia agora enorme, tumefato, avermelhado, antes o nariz de um velho hebreu que o de um curioso Valois. (SG, p. 94).

Proust não tinha ainda oferecido aos leitores o retrato da personagem. Até esse momento Swann não passava da silhueta elegante de um membro do Jockey Club. No primeiro trecho citado (o de “O caminho de Guermantes”), só há uma impressão vaga de uma mudança desagradável em sua fisionomia. Já neste último, é oferecido ao leitor esse retrato de uma figura terrificante. Seu efeito sobre os mundanos não podia ser diferente do que as regentes pintadas por Frans Hals provocam na Sra. de Guermantes. Swann está diante deles como uma aparição fantasmagórica, ou como o elemento principal de um quadro de vanitas que lhes é oferecido à contemplação, no transcurso da festa. É exatamente isso que o narrador sugere quando lembra uma expressão de Lucrécio e as palavras rituais da cerimônia de Quarta-feira de Cinzas, imediatamente antes da descrição acima transcrita:

E era com uma estupefação quase grosseira, curiosidade indiscreta, uma visita ao mesmo tempo calma e preocupada consigo mesmo (mescla a um tempo de suave *mari magno* e *memento quia pulvis*, como diria Robert) que todos os olhares se prenderam àquele rosto (ibidem. p. 94. — Grifado pelo Autor).

A ironia não está ausente do comentário entre parênteses. Cada um haveria de ter visto, no terrível espelho – Swann, sua imagem futura – *memento quia pulvis*. Ocorre, entretanto, que esse mal, presentemente, só pertence a ele: aqueles que o fitam podem ter ainda a cruel consolação lucreciana. O narrador traduz os sentimentos expressos pelos olhares. Sabe que todos são capazes de ler, consciente ou inconscientemente, no rosto de Swann, não apenas o anúncio de sua morte, mas também da morte deles próprios. É, sem dúvida, esse o sentido da visão que a tela de Hals oferece à duquesa.

Embora a morte de Albertine seja também, em dado momento, anunciada, não cabe incluir aqui esse episódio, pois ela é prefigurada na inércia e na rigidez de seu corpo adormecido, sem qualquer deformação de seu semblante. Ela é vista como morta e não como alguém prestes a morrer. Surpreendendo-a em seu sono, o herói lembra o aspecto de

Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>
 mocinha recuperado por sua avó morta. Plagiando Paul Claudel, poder-se-ia dizer que a zona intermediária é pior que a morte.

Enfim, retorno à localização das duas referências à tela holandesa, “As regentes do hospital”. Parece-me interessante que ocorram tão adequadamente em “O caminho de Swann”, livro em que é descrita a velha tia e noticiada sua morte, e em “O caminho de Guermantes”, onde há uma espécie de concentração da morte. Como se viu, nesse livro, morre a avó, o primo dos duques agoniza, anuncia-se a morte de Swann e mostra-se a agonia intelectual de Bergotte. Se, por um lado, não seria razoável pensar que Proust atentou para essa adequação, também não se pode falar numa simples coincidência. Não teria atuado sobre a mente do romancista a força inconsciente das associações de imagens?

É interessante observar que o herói contemplava a morte, no rosto daqueles que o cercavam, da mesma maneira que a duquesa parecia pressenti-la no próprio rosto e na tela holandesa. A ironia e a blague seriam suas armas contra essa visão ameaçadora, do mesmo modo que a figuração da morte, no quadro, poderia ser, para Frans Hals, mais um meio de exorcizá-la que de vingar-se das guardiãs de seu asilo, como querem alguns críticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAARD, H. P. *Frans Hals*. Paris: Cercle d'art, New York: Harry N. Abrams, 1981.
 CHATELET, d'Albert. *TOUT L'ŒUVRE PEINT DE FRANS HALS*. Docum. d'E. C. Montigni. Trad. Simone Darses. Paris: Flammarion, 1976.
 FREUD, Sigmund. *Gradiva de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro, Imago, 1976. “Escritores criativos e devaneio”
 FROMENTIN, Eugène. *Les Maîtres d'autrefois*. Texte établi, introduit et noté par Pierre Moisy. Paris: Garnier, 1972.
 GENAILLE, Robert. *La Peinture hollandaise*.- Pierre Tisné, 1956.
 LEYMARIE, J. *La Peinture hollandaise*. Skira, 1956. (“Frans Hals et le portrait”, p. 85-100).
 PELADAN, Joséphin. *Frans Hals*. Paris: Goupil, 1912.
 PROUST, Marcel. *À la Recherche du temps perdu*. Edition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 1987 à 1989.

RASTROS E RESTOS

Maria Angélica Melendi
 UFMG

RESUMEN

La ficción proustiana es un ejemplo claro de narrativa pos-fotográfica, no sólo por sus imágenes detalladas y nítidas, sus closes cerrados, si no también por el uso repetido de metáforas y comparaciones con el fotógrafo o la fotografía.

La intención de este trabajo es tratar de analizar cómo la fotografía, una técnica relativamente nueva en el tiempo de Proust, es percibida por el autor a través del habla de los personajes y del propio narrador. En esta reflexión preténdese abordar algunos de los usos sociales de la fotografía en el final del XIX: la fotografía como arte, la reproducción fotográfica de obras de arte, el retrato, la fotografía de paisajes, y el carácter específico de la imagen fotográfica como generadora de reminiscencias.