

# A FANTÁSTICA ENCENAÇÃO DA DANÇA MACABRA MEDIEVAL EM *LE TEMPS RETROUVÉ*

NOGUEIRA, Luciana Persice<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo propõe abordar a cena do *bal de têtes*, momento apoteótico do romance *Le Temps Retrouvé*, de Marcel Proust, como um enclave do gênero fantástico na prosa proustiana. Artífice expressionista do autor para veicular o sentimento de estranhamento diante da passagem do tempo, a recorrência ao fantástico permite impregnar o texto literário de uma estética que mescla elementos da arquitetura gótica, de tendências contemporâneas vanguardistas, e do universo do teatro. Será observada a preparação, por meio de “umbrais” ao longo do tomo, para a cena, e a sequência de personagens secundários que a habitam, e desfilam diante dos olhos do narrador como atroz ciranda de vultos caquéticos, declinados em múltiplas formas de decrepitude. Seu comentário permite evidenciar a construção de uma sucessão de camadas de interpretações de atos e fatos, materializada na velhice de cada qual. Das linhas do *excipit* do livro depreende-se, circularmente, a inspiração inicial que orientou o projeto de escritura do romance: os estudos medievalistas que informaram o trabalho da tradução de títulos de John Ruskin, e que remetem ao estudo sobre a dança macabra feito por Emile Mâle.

**PALAVRAS-CHAVE:** Marcel Proust, *bal de têtes*, fantástico, tempo, velhice

## LA FANTASTIQUE MISE EN SCÈNE DE LA DANSE MACABRE MÉDIÉVALE DANS *LE TEMPS RETROUVÉ*

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta do Setor de Francês do Instituto de Letras da UERJ. Doutorado e Pós-Doutorado pela UFRJ. Contato: luciana.persice@yahoo.com.br

**RÉSUMÉ :** Cet article propose d’approcher la scène du bal de têtes, moment apothéotique du roman *Le Temps Retrouvé*, de Marcel Proust, en tant qu’enclave du genre fantastique dans la prose proustienne. Artifice expressionniste de l’auteur pour véhiculer le sentiment d’étrangeté face au passage du temps, le recours au fantastique permet d’imprégner le texte littéraire d’une esthétique qui mélange des éléments de l’architecture gothique, de tendances contemporaines d’avant-garde et de l’univers du théâtre. On va observer la préparation, par moyens de « seuils » le long du tome, à la scène et la séquence de personnages secondaires qui l’habitent et défilent sous les yeux du narrateur comme une atroce parade de spectres cachectiques déclinés en multiples formes de décrépitude. Son commentaire permet de mettre en évidence la construction d’une succession de couches d’interprétations d’actes et de faits, matérialisée dans la vieillesse de chacun. Dans les lignes de l’*excipit* du roman, l’on comprend, circulairement, l’inspiration initiale qui a orienté le projet de l’écriture du roman : les études médiévalistes qui informent le travail de la traduction de titres de John Ruskin et qui renvoient à l’étude sur la danse macabre faite par Emilie Mâle.

**MOTS-CLEFS :** Marcel Proust, *bal de têtes*, fantastique, temps, vieillesse

Marcel Proust (1871-1922) escreveu as primeiras e as últimas páginas de *A la Recherche du Temps Perdu* (1913-1927) num só traço. Repetiu essa informação várias vezes ao longo de sua correspondência ao se justificar contra críticas à alegada falta de unidade de sua obra. O autor defendeu ferrenhamente a existência de um padrão norteador na sua escritura, comparando-a, alternadamente, a um templo druida, uma igreja, uma catedral e um vestido – distintos modelos de construção. Apesar dos reiterados argumentos do autor, a ideia de construção premeditada e a existência de uma articulação entre as diversas partes de sua estrutura revelam-se apenas retrospectivamente, ao se ler o último dos sete tomos da obra, *Le Temps Retrouvé*.

No volumoso entre-dois enxertado entre o princípio e o fim do romance, Proust, prolífico e prolixo, concatena ficção, autobiografia, ensaio e registro histórico, numa inextricável malha que dificulta (aliás, invalida) qualquer tentativa de se demarcarem fronteiras entre os distintos gêneros que coabitam no texto.

Em outra oportunidade (XXX, 2014, entre outros), defendi a tese de que as duas traduções feitas por Proust de títulos do esteta e pensador britânico John Ruskin (1819-1900) foram fundamentais na reorientação de seu projeto escritural: *La Bible d’Amiens* (1904) e *Sésame et les Lys* (1906) constituíram, nesse sentido, um longo e extremado esforço de erudição, que teve duas consequências objetivas: Proust adquiriu

estatura de ensaísta respeitável entre seus pares, e superou (ao menos parcialmente, nesse momento) o fracasso da publicação de seu primeiro livro (*Les Plaisirs et les Jours*, 1896, coletânea poética considerada medíocre pela crítica da época), pois o prefácio da segunda tradução (seu famoso ensaio “Sur la lecture”) contém o germe da prosa poética que se reconhece e se louva, sete anos depois, em “Combray”. Acredito, também, que foi com Ruskin que Proust aprendeu a estratégia da compreensão retrospectiva do texto – e da escritura que elabora, progressivamente, a revelação final da unidade da obra.

Foi para comentar sua tradução do texto de Ruskin sobre as catedrais góticas francesas que Proust realizou rebuscadas pesquisas sobre a Idade Média e suas construções monumentais, o que deu nova dimensão ao seu interesse pelas catedrais e pelo gótico. Para esse estudo, Proust recorreu, sobretudo (mas não só), ao trabalho do medievalista francês Emile Mâle (1862-1954, particularmente sua tese de doutorado “L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration”, de 1899), que descreve e analisa, entre outros elementos pictóricos e decorativos, as danças macabras das igrejas góticas.

A dança macabra, ou dança da morte, é um tema da arte medieval, observável notadamente entre os séculos XIV e XVI, em poemas (geralmente para fins de recitação em representações teatrais), afrescos ou esculturas. Ela retrata o destino comum a todos os homens, ricos e pobres, de caminhar inexoravelmente rumo à morte. Pictoricamente, esse caminho é representado como cortejo, e adorna igrejas e cemitérios, levando o fiel a refletir sobre a vida e a morte, o efêmero e o eterno, a imprevisibilidade e o destino, a linha do tempo e sua ruptura, e a vaidade das distinções sociais. Via de regra, sucedem-se, em sequência, seguindo um esqueleto: um papa, um bispo, um monge, um rei, um senhor, um soldado, um camponês (em distintas composições de personagens, mas em fila, e identificados por indumentária característica). No século XIX, em que se revisita a Idade Média, Strindberg, por exemplo, evoca a dança macabra no teatro, e Baudelaire e Henri Cazalis, na poesia; o poema de Cazalis é musicado

por Saint-Saëns (composição que, em seguida, Liszt arranja para o piano). Tema, portanto, no “ar do tempo” quando da redação de *A la Recherche du Temps Perdu* (1913-1927).<sup>2</sup>

Acredito que a identificação, feita por Proust, da materialização da dança macabra na sociedade contemporânea seja o estopim do início da concretização da reorientação de seu projeto escritural, que germinava desde os estudos medievalistas desse escritor-ensaísta-tradutor. Isso parece ocorrer em dois momentos específicos de sua experiência social em saraus e salões, experiência, portanto, intimamente ligada às artes.

Primeiramente, em 1907, lê-se, em sua correspondência ao amigo e músico Reynaldo Hahn, após elogios à sua suite para instrumentos de sopro, um comentário sobre os convivas, em que Proust expressa seu estupor diante do envelhecimento de quase todos: “Como todas essas pessoas que eu conhecia envelhecera (...) algumas velhas divindades rudimentares e ferozes (...) São retratos de monstros do tempo em que não se sabia desenhar” (KOLB 1980, p. 139).<sup>3</sup> Quase um ano depois, Proust comenta, em carta a uma amiga, a “festa maravilhosa na qual tantos rostos cômicos formavam uma frisa de figuras grotescas incomparáveis”.<sup>4</sup>

Esses dois episódios seguidos dessas descrições sobre o aspecto “monstruoso” ou “grotesco” das pessoas envelhecidas podem revelar a inspiração fundadora do início da recomposição do projeto ficcional de Proust: depois de abandonar *Jean Santeuil* (que esboçou entre 1895 e 1899) e de dar por encerrada a sua “era das traduções” (1900-1906), o autor dera início à redação de *Contre Sainte-Beuve* (1907-1909)

---

<sup>2</sup> Para maiores detalhes, vale consultar o interessante verbete, inclusive por suas imagens, de *Danse macabre*. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Danse\\_macabre](https://fr.wikipedia.org/wiki/Danse_macabre)

<sup>3</sup> O texto, sem supressões, é “Que tous ces gens que j’ai connus ont vieilli. Seule la Polignac atteint enfin la jeunesse à laquelle elle joint la douceur de la maturité. Et aussi quelques vieilles divinités rudimentaires et féroces, dans leur dessin sommaire n’ont pu changer. Mme Odon de Montesquiou, Mme Fernand de Montebello, Saint André etc restent immuables dans la hideur barbare de leur effigie lombarde. Ce sont des portraits de monstres du temps où on ne savait pas dessiner” ([11 de abril de] 1907. O organizador da correspondência, Philip Kolb, também reconhece, em nota, a semelhança entre esse parágrafo e um trecho de *Le Temps Retrouvé* (KOLB, 1980, p. 141). As traduções não referenciadas são minhas.

<sup>4</sup> “Je ne peux pas laisser finir cette nuit sans vous remercier puisque c’est par vous que j’ai assisté à cette fête merveilleuse où tant de visages comiques faisaient une frise de grotesques incomparables” (Carta a Mme Caraman-Chimay, [12 de junho] 1908 (KOLB, 1981, p. 139).

para, finalmente, começar a escrever a *Recherche*, a partir de alguns ensaios e de trechos dos dois livros abandonados (o que se descobre apenas postumamente). Nessa sucessão de títulos publicados ou engavetados, a preocupação com a arte, o tempo e a velhice já é notável, mas os temas ainda não estão conjugados enquanto fundamento de uma proposta de escritura.

Essas descrições antecipam trechos que se tornarão célebres na obra ficcional proustiana. As cartas servem-lhe de laboratório do romance. Pode-se dizer que, nessa “frisa de figuras grotescas”, o autor reconheceu a encarnação, na sociedade mundana que tanto frequentava, da dança macabra medieval, tema de arte que tanto estudara. Na imagem dessa frisa “viva” ou “real”, Proust encontrou o suporte adequado ao desejo de expressão de sua obra, o que lhe permitiu passar do acúmulo desarticulado de fragmentos (em *Jean Santeuil* e *Contre Sainte-Beuve*) à coleção concatenada de fragmentos, que se reúnem no final da obra, na cena do *bal de têtes*, “baile de máscaras” durante o qual o protagonista perambula atônito e assombrado, entre conhecidos de outrora – que associa a “monstros”, “velhas deidades” e outros espectros –, figuras envelhecidas tragi-cômicas, testemunhos da passagem do tempo e do declínio dos homens – temas que norteiam a compreensão da obra, e lhe conferem uma unidade retrospectiva.

Nessa cena, a sequência de figurantes que vão como que desfilar diante dos olhos do narrador (e do leitor) apresenta-se como alucinada ciranda de mortos-vivos, procissão de vultos caquéticos declinados em todas as formas da decrepitude, num esdrúxulo acúmulo de imagens de cada qual, coletadas ao longo das páginas pelo narrador e, agora, de repente, sobrepostas num cubismo deformante, mas revelador (um “cubismo expressionista”?). Toda a cena assume um ar irreal, ou de “realidade outra”. E, no processo de descrição dos personagens secundários, ela se revela menos alegórica do que fantástica, pois expressa uma revolução no olhar do personagem.

Muito resumidamente, pode-se dizer que a ação, nessa cena, é introspectiva: o narrador expressa seu estarecimento diante do resultado da ação do tempo sobre a história, os seres e as coisas, tornados irreconhecíveis e risíveis; ele oscila entre passado e presente, ajunta impressões e, finalmente, acata o futuro projeto de livro que

vai, justamente, retratar o lapso do tempo e o colapso dos homens, apontando para o (re)início do romance.

O *bal de têtes* opera, assim, como cena apoteótica da obra; funciona como momento de confirmação e *ekphrasis* de algumas premissas artísticas que embasam, desde as primeiras páginas, o projeto escritural que preside a redação do romance.<sup>5</sup>

Vale esclarecer que a cena do *bal de têtes* será vista aqui como um momento fantástico no romance eclético de Proust, que abarca e abraça muitos gêneros e registros. A encenação da dança macabra constitui um enclave onde reina o sentimento do fantástico (o que não significa tentar fazer de Proust um escritor que se aventure pelo gênero do fantástico<sup>6</sup>), de inspiração gótica, um ambiente onde predomina o estranhamento, a inquietação, e a revelação, para o protagonista, de uma verdade estética e filosófica (para não dizer existencial). É no lastro da ambiguidade do texto, que oscila e hesita entre real e irreal, que se acompanham a inquietude de Marcel e a maestria de Proust. É o que se verá.

### No caminho do baile

A cena do *bal de têtes* faz parte do longo trecho conhecido como “*Matinée chez le prince et la princesse de Guermantes*”, e seu clima fantasmagórico começa a ser construído de maneira mais evidente quando o protagonista se encaminha para a residência que sedia esse sarau vespertino.

---

<sup>5</sup> A leitura de *Contre Sainte-Beuve* permite identificar esboços fragmentários da escritura da cena do *bal*, mas os temas que se reunirão nesse momento apoteótico da *Recherche* ainda estão dispersos em distintos trechos do rascunho abandonado.

<sup>6</sup> Não cabe aqui um resumo esquemático do gênero fantástico, mas vale esclarecer, para uma melhor compreensão das cenas descritas mais adiante neste artigo, que ele tem origem no romance gótico inglês, que, na França, será chamado de *roman noir* ou “*oeuvre frénétique*”, introduzindo, então, o gosto pelo macabro. A partir da década de 1830, quando se traduzem os contos de Hoffmann, o gênero floresce, particularmente sob a pluma de Charles Nodier (1780-1844), em cujos contos abundam fantasmas, vampiros e mortos-vivos. Vinte anos mais tarde, as traduções da obra de Edgar Allan Poe (1809-1849), por Baudelaire, dão novo impulso ao gênero. Os contos de Gautier e de Maupassant são incontornáveis no estudo do fantástico francês. Contos e novelas de Balzac revelam o uso do fantástico no intuito de gerar reflexão e de criar uma dimensão psicológica à descrição física. Nos textos dos simbolistas e decadentes do final do século XIX, o fantástico permitirá manifestar provocações ou posicionamentos estéticos (BOZZETTO, 2001). Proust se insere no conjunto de romancistas que vão tangenciar o fantástico com vistas à validação de um posicionamento estético.

Marcel segue de coche, em cujo chacoalhar vem refletindo melancolicamente sobre o passado e sobre sua falta de vocação artística (PROUST, 1990, p. 163) quando, de repente, o calçamento da rua se torna regular, a carruagem passa a deslizar suavemente, levando o personagem a sofrer uma primeira experiência de irrealidade:

Materialmente, nada mudara; mas senti subitamente a supressão dos obstáculos exteriores [...] as ruas pelas quais passava nesse momento eram as mesmas, esquecidas há muito, que eu percorria antigamente [...] O próprio solo sabia aonde devia levar: sua resistência estava vencida. E, como um avião que até então penosamente preso à terra, decola bruscamente, eu me erguia, vagaroso, para as alturas silenciosas da recordação. Em Paris, estas ruas sempre hão de salientar-se para mim, materialmente diversas das outras. (PROUST, 1997, p. 166)<sup>7</sup>

A “supressão de obstáculos exteriores” desvinculada da “matéria” deve-se à impressão de que o próprio solo “sabia aonde ir”. Deixando-se arrebatado por um primeiro enlevo “às alturas da rememoração”, Marcel “decola como um avião”, pois aquelas ruas tinham uma “materialidade distinta”. Essa mudança brusca na materialidade do trajeto e da própria matéria das ruas que atravessa funciona como um primeiro portal à aventura que permitirá a Marcel reconquistar a certeza da vocação artística. Serão, ao todo, três portais nessa verdadeira catábese do herói, que constitui o itinerário até o interior do salão dos Guermantes, espécie de descida aos infernos do auto-enfrentamento.

Continuando o trajeto, Marcel se prepara para descer do veículo quando interrompe seu gesto ao deparar com uma cena insólita, o “espetáculo de um homem

---

<sup>7</sup> As traduções para o português são de Fernando Py, escolhidas por estarem disponíveis *on line*. “Matériellement, il n’en était rien, mais je sentis tout d’un coup la suppression des obstacles extérieurs [...] Les rues par lesquelles je passais en ce moment étaient celles, oubliées depuis si longtemps, que je prenais jadis [...] Le sol de lui-même savait où il devait aller; sa résistance était vaincue. Et comme un aviateur qui a jusque-là péniblement roulé à terre, “décolle” brusquement, je m’élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir. Dans Paris, ces rues-là se détacheront toujours pour moi en une autre matière que les autres (PROUST, 1990, p. 165).”

que também estava parando”, personagem que teve grande presença ao longo da obra, o Barão de Charlus:

Um homem de olhos fixos, o talhe curvo, antes colocado que sentado no fundo, fazia, para aprumar-se, esforços parecidos aos de uma criança a quem tivessem recomendado juízo. Mas seu chapéu de palha deixava que se observasse uma floresta indômita de cabelos inteiramente brancos; uma barba branca, feita a que a neve faz nas estátuas dos rios nos jardins públicos, escorria-lhe do queixo. Era, ao lado de Jupien que se desbravava por ele, o Sr. de Charlus, convalescendo de um ataque de apoplexia [... que] como numa espécie de precipitado químico, tornara visível e brilhante o metal de que se saturavam e lançavam, à maneira de gêiseres, as mechas agitadas de pura prata, da cabeleira e da barba, ao passo que estas conferiam, ao velho príncipe decaído, a majestade shakespeareana de um rei Lear. Os olhos não tinham ficado imunes a essa convulsão total, a essa alteração metalúrgica da cabeça, por um fenômeno inverso, haviam perdido todo o brilho. (PROUST, 1997, p. 167)<sup>8</sup>

Essa será a primeira descrição fantástica de um personagem secundário que Proust vai usar para criar um ar feérico, irreal, hiperbólico à última parte de sua narrativa. A decadência física de Charlus, a essa altura já idoso e tendo sofrido um “ataque apoplético”, será concentrada na caracterização do que o narrador chama de “alteração metalúrgica da cabeça”: cabelos e barba brancos; eles, “uma floresta indomada”, ela, escorrendo do queixo como a neve que se acumula nas estátuas das fontes públicas em

---

<sup>8</sup> Un homme, les yeux fixes, la taille voûtée, était plutôt posé qu’assis dans le fond, et faisait pour se tenir droit les efforts qu’aurait faits un enfant à qui on aurait recommandé d’être sage. Mais son chapeau de paille laissait voir une forêt indomptée de cheveux entièrement blancs, et une barbe blanche, comme celle que la neige fait aux statues des fleuves dans les jardins publics, coulait de son menton. C’était, à côté de Jupien qui se multipliait pour lui, M. de Charlus convalescent d’une attaque d’apoplexie [... qui] avait plutôt, comme en une sorte de précipité chimique, rendu visible et brillant tout le métal dont étaient saturées et que lançaient comme autant de geysers les mèches maintenant de pur argent de sa chevelure et de sa barbe, cependant qu’elle avait imposé au vieux prince déchu la majesté shakespearienne d’un roi Lear. Les yeux n’étaient pas restés en dehors de cette convulsion totale, de cette altération métallurgique de la tête. (PROUST, 1990, pp. 165-166)



que se representam deidades fluviais. A cabeça parece estar revestida de uma camada química e metálica, que “satura” os cabelos e transforma as mechas “de pura prata” em “gêiseres”. Nessa cabeça metálica, destacam-se os olhos, também eles em “total convulsão”, caracterizando o velho barão como um Rei Lear, com a majestade de um rei trágico e caído. O vocabulário dessa descrição é, portanto, dominado pelo aspecto fantasmagórico de uma imagem híbrida entre a estátua de pedra de um deus fluvial adornada de neve e gelo, e uma cabeça metálica convulsionada. Essa imagem é regida pela ideia de espetáculo trágico shakespeariano, que vai continuar com a impactante cena conhecida como “litania dos mortos”, em que Charlus faz a lista dos amigos mortos, evocados “em tom fúnebre” e com “ressonâncias sepulcrais”:

Além disso, continuando a falar do passado, sem dúvida para deixar bem claro que não perdera a memória, ele o evocava de modo fúnebre, porém sem tristeza. Não cessava de enumerar todas as pessoas da família, ou de seu meio, que já não viviam [...] Ao lembrar-se da morte delas, parecia conscientizar-se melhor de seu regresso à saúde. E era com dureza quase triunfal que repetia em tom uniforme, levemente balbuciante e com surdas ressonâncias sepulcrais: - Hannibal de Bréauté, morto! Antoine de Mouchy, morto! Charles Swann, morto! Adalbert de Montmorency, morto! Boson de Talleyrand, morto! Sosthène de Doudeauville, morto! - E, de cada vez, essa palavra "morto" parecia cair sobre os defuntos como uma pá de terra mais pesada, atirada por um coveiro que se empenhasse em prendê-los mais profundamente no túmulo. (PROUST, 1997, pp. 170-171)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> D’ailleurs, continuant à me parler du passé, sans doute pour bien me montrer qu’il n’avait pas perdu la mémoire, il l’évoquait d’une façon funèbre, mais sans tristesse. Il ne cessait d’énumérer tous les gens de sa famille ou de son monde qui n’étaient plus [...] Il semblait en rappelant leur trépas prendre mieux conscience de son retour vers la santé. C’est avec une dureté presque triomphale qu’il répétait sur un ton uniforme, légèrement bégayant et aux sourdes résonances sépulcrales: “Hannibal de Bréauté, mort! Antoine de Mouchy, mort! Charles Swann, mort! Adalbert de Montmorency, mort! Baron de Talleyrand, mort! Sosthène de Doudeauville, mort!” Et chaque fois, ce mot “mort” semblait tomber sur ces défunts comme une pelletée de terre plus lourde, lancée par un fossoyeur qui tenait à les river plus profondément à la tombe. (PROUST, 1990, p. 169)

Enumerar os mortos para “triumfar sobre a morte”, evocá-los para assegurar-se da própria vida – padrão que se repetirá na cena do *bal de têtes*, em que o narrador vai usar as imagens de outrem para refletir a própria imagem e a própria velhice (num espelho deformante mas revelador), assim como para refletir sobre o poder de perdurar e de se regenerar em meio ao declínio.

Marcel continua o trajeto em seu coche, mas decide percorrer os últimos metros a pé, antes de chegar à residência dos Guermantes, e se distrai entre lembranças de conversas passadas e de imagens de Veneza. Absorto em sua distração, só percebe a chegada de uma carruagem ao ouvir o grito do cocheiro, o que o faz saltar para trás e tropeçar no calçamento irregular do pátio diante da residência:

Só tive tempo de me pôr vivamente de lado, e recuei bastante para, sem querer, tropeçar nas pedras irregulares do calçamento, diante de uma cocheira. Mas, no instante em que, ao me endireitar, firmei o pé numa laje um tanto mais baixa que a anterior, todo o meu desânimo sumiu em face à minha [...] felicidade. (PROUST, 1997, p. 174)<sup>10</sup>

Um segundo umbral, portanto, abre a Marcel nova dimensão da realidade: mais claramente, realidades interiores, prazeres de flunar pelas lembranças, a partir do chão mal esquadrinhado e irregular. Novo limiar entre distintos níveis de materialidade, de realidade.

O desânimo cede lugar à felicidade da recordação de diversos momentos felizes de sua vida e à recuperação da convicção quanto aos seus “dons literários”, como que “por encanto”. A fim de prolongar o sentimento de felicidade, mesmo que ao custo de se tornar risível aos olhos dos transeuntes, Marcel repete o movimento “material” de “titubear” entre as pedras irregulares, apoiando-se ora no pé sobre o piso mais ele-

---

<sup>10</sup> Je n'eus que le temps de me ranger vivement de côté, et je reculai assez pour buter malgré moi contre des pavés assez mal équarris derrière lesquels était une remise. Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la [...] félicité. (PROUST, 1990, p. 173)

vado ora sobre o que pisava no mais baixo (PROUST, 1990, p. 174). E busca identificar, lembrar, da origem dessa felicidade. E “esquece” a recepção dos Guermantes, e lembra de Veneza, e do piso irregular diante do batistério de São Marco, e de uma série de sensações que “havia permanecido em espera, em fila”. Esse é o primeiro dos três momentos sucessivos de “ressurreição” de recordações-sensações.

Em seguida, Marcel entra na residência, e deve aguardar na biblioteca antes de poder entrar no salão. É quando ele tem o que denomina um “segundo aviso”, que reforça o primeiro (do pavimento irregular), para que “perseverasse em sua tarefa” (artística), ao ouvir o barulho de uma colher batendo no pires: novo momento de felicidade o invade, descortinando outra imagem de felicidade passada – que o protagonista não soubera retratar em seu esforço literário (PROUST, 1990, p. 175).

O terceiro momento de introspecção vai chacoalhar seu desânimo e empurrá-lo de volta para o caminho da “fé nas letras”, da vocação artística, ao enxugar os lábios com um guardanapo: compara-se a um personagem das *Mil e Uma Noites*, realizando um “rito”, que faz aparecer um gênio que o transportaria para longe. E Marcel tem visões do mar azul de Balbec. Prossegue em suas reflexões sobre a arte e o tempo e, ao descobrir a identidade possível entre o passado e o presente (PROUST, 1990, p. 178) e conceber que a “essência das coisas está fora do tempo”, sente que suas “inquietações quanto à morte” cessaram. Descobre que a felicidade está na coincidência entre passado e presente, na consciência “de um pouco de tempo em estado puro” (PROUST, 1990, p. 179). E passa a refletir sobre a escritura e os livros. Esse trecho é conhecido como “Ressurreição”, e Marcel sai da biblioteca, em direção ao salão, pleno de convicção da própria vocação.

### **O bal de têtes, contradança contrafeita**

Nesse momento, o herói passa por novo limiar (terceiro e último):

encontrei-me de súbito no grande salão e em meio a uma festa que ia me parecer bem diferente de todas as que outrora assistira, e que assumiria para mim um aspecto peculiar, adquirindo um novo sentido. Com efeito, logo que entrei no grande salão, conquanto sempre

mantivesse firme em mim, no ponto em que me achava, o projeto recémformado, deu-se [~~um lance teatral~~] [uma reviravolta dramática] que ergueria contra minha empreitada a mais grave das objeções. Uma objeção que eu certamente haveria de superar, mas que, enquanto continuava a refletir sobre as condições da obra de arte, iria, pelo exemplo como por vezes repetido da ponderação mais adequada para me fazer hesitar, interrompe [a] todo instante o meu raciocínio.

No primeiro momento não compreendi por que vacilava em reconhecer o [~~mordomo~~] anfitrião, os convidados, e por que todos me pareciam [~~trazer bem tratadas as cabeças, em geral empoadas, e que os modificavam inteiramente~~] [estar usando maquiagem de palco, geralmente empoada, e que os modificava completamente]. (PROUST, 1997, p. 225; as interferências na tradução, visando uma maior literalidade, são minhas)<sup>11</sup>

Essa passagem para dentro do salão gera um momento de perturbação nas reflexões do narrador acerca da obra de arte (e é importante atentar para o vocabulário do texto original, em francês): um *coup de théâtre* – expressão oriunda do teatro, que se traduz por “reviravolta dramática” – e o aspecto teatral dos demais personagens (que parecem usar uma pintura de rosto exagerada, típica da tradição cênica), alteram a dimensão dessa reflexão. A obra de arte passa da elaboração intelectual à materialização, nos rostos de todos, da teatralidade. “*Se faire une tête*”, outra expressão oriunda do teatro, refere-se a envelhecer os traços do ator para a representação do personagem, pintando-se, com traços escuros, rugas e linhas de expressão.

---

<sup>11</sup> je me trouvai tout à coup dans le grand salon et au milieu d'une fête qui allait me sembler bien différente de celles auxquelles j'avais assisté autrefois et allait revêtir pour moi un aspect particulier et prendre un sens nouveau. En effet, dès que j'entrai dans le grand salon, bien que je tinsse toujours ferme en moi, au point où j'en étais, le projet que je venais de former, un coup de théâtre se produisit qui allait élever contre mon entreprise la plus grave des objections. Une objection que je surmonterais sans doute, mais qui, tandis que je continuais à réfléchir en moi-même aux conditions de l'œuvre d'art, allait, par l'exemple cent fois répété de la considération la plus propre à me faire hésiter, interrompre à tout instant mon raisonnement. Au premier moment je ne compris pas pourquoi j'hésitais à reconnaître le maître de maison, les invités, pourquoi chacun semblait s'être "fait une tête", généralement poudrée et qui les changeait complètement. (PROUST, 1990, p. 227)

Esse primeiro impacto dá o tom das descrições dos personagens que povoam o sarau, o *bal de têtes* – nome usado pelo próprio Proust para essa cena, e que se traduz por “baile de máscaras”. Novamente, há referência ao teatro, pois as máscaras antecedem a maquiagem na encenação teatral. É sob o signo do teatro que os personagens vão desfilar diante do narrador, o que lhes confere um ar expressionista de pantomima, artifício e fantástico. Vale observar algumas delas, mais impressionantes.

O primeiro personagem descrito será o anfitrião, o príncipe de Guermantes:

O príncipe [~~recebido~~], [ao receber,] tinha ainda esse ar bonachão de rei feérico [...] [~~deixara crescer~~] [se fantasiara com] uma barba branca [~~e, arrastando os pés~~] [que lhe chegava aos pés] tornando-os pesados como se usasse[~~m~~] solas de chumbo, parecia ter-se encarregado de representar [7] uma das "fases da vida". Seus bigodes também estavam brancos, como se lhes tivessem colado pedaços da gada da floresta do Pequeno Polegar. (PROUST 1997, p. 225; as interferências na tradução, sempre visando a fidelidade às palavras originais, importantes neste estudo, são minhas)<sup>12</sup>

Aqui, Proust, que já falara no Rei Lear (e no teatro trágico shakespeariano, após o primeiro umbral) e nos contos fantásticos das *Mil e Uma Noites* (após o segundo umbral), aborda outro exemplo de fantástico: os contos de fadas medievais europeus. A presença da literatura fantástica serve, portanto, de fonte imagética e inspiração às múltiplas deformações e alterações resultantes do processo de envelhecimento. Velhice, metamorfose e maquiagem de teatro são fusionadas para efeitos de comparação, representação e metáfora. Os exemplos se sucedem:

Fiquei bem mais espantado ao ouvir chamarem duque de Châtellerauld ao velhote de bigodes prateados de embaixador [...] À primeira pessoa que, dessa forma, logrei identificar, buscando fazer abstração do disfarce e completar as feições naturais num esforço de memória,

---

<sup>12</sup> Le prince avait encore, en recevant, cet air bonhomme d'un roi de féerie [...] il s'était affublé d'une barbe blanche et traînait à ses pieds, qu'elles alourdissaient, comme des semelles de plomb. Il semblait avoir assumé de figurer un des « âges de la vie ». Ses moustaches étaient blanches aussi, comme s'il restait après elles le gel de la forêt du Petit Poucet. (PROUST, 1990, p. 227)

meu primeiro impulso deveria ter sido [...] felicitá-la por se ter tão maravilhosamente caracterizado que, à primeira vista, antes de ser reconhecida, causava a mesma hesitação [?] que os grandes atores, surgindo num papel em que são diferentes de si próprios; dão, ao entrarem em cena, ao público, que, mesmo prevenido pelo programa permanece por um instante assombrado antes de romper em aplausos. (PROUST, 1997, pp. 226-227)<sup>13</sup>

O narrador se vê na situação de público diante de atores e cenas assombrosas, que exigem um “esforço de memória” para o reconhecimento ou entendimento do espetáculo, dos seres e das coisas.

De maneira ainda mais incisiva, a citação seguinte tem por enfeixe outro teatro, o de *guignol* – famosos marionetes medievais de Lyon:

Sob tal aspecto, o mais extraordinário de todos era o meu inimigo pessoal o Sr. de Argencourt, a verdadeira atração da vespéral. Não somente, em lugar de seu queixo a barba apenas grisalha, se cobrira com uma incrível barba de brancura extraordinária, mas também (de tal modo as pequeninas mudanças materiais podem encolher ou tornar mais corpulenta uma pessoa, e mais ainda, mudar seu caráter aparente na sua personalidade) transformava num velho mendigo, que já não inspirava nenhum respeito, esse homem cujo ar solene, cujas atitudes rígidas e engomadas ainda estavam bem presentes na minha memória, conferindo tamanha verossimilhança à sua pessoa de velho caduco que os membros lhe tremiam, e os traços frouxos de sua fisionomia normalmente altiva não cessavam de sorrir numa beatitude simplória. Levada a esse grau, a arte do disfarce torna-se algo mais, confunde-se com uma transformação completa [...ele]

---

<sup>13</sup> Je fus bien étonné au même moment en entendant appeler duc de Châtellerauld un petit vieillard aux moustaches argentées d’ambassadeur [...]. À la première personne que je parvins ainsi à identifier, en tâchant de faire abstraction du travestissement et de compléter les traits restés naturels, par un effort de mémoire, ma première pensée eût dû être [...] de la féliciter d’être si merveilleusement grmée qu’on avait d’abord, avant de la reconnaître, cette hésitation que les grands acteurs paraissant dans un rôle où ils sont différents d’eux-mêmes donnent, en entrant en scène, au public qui, même averti par le programme, reste un instant ébahi avant d’éclater en applaudissements. (PROUST, 1990, p. 228)

dava esse espetáculo inenarrável e pitoresco, quantos estágios sucessivos desse rosto não precisaria eu atravessar se quisesse recuperar o do Argencourt que havia conhecido [...] o rosto mais orgulhoso, o mais galhardo porte não passavam de um andrajo pastoso agitado aqui e ali [...] a própria substância dos olhos, pelos quais a exprimia, era de tal modo diversa por causa da prodigiosa transformação do rosto, que a expressão se tornava outra, e até de outro. Tive um [~~deido~~] acesso de riso [incontrolável] diante desse gagá sublime, tão quebrantado em sua benévola autocaricatura [...] em sua encarnação de moribundo bufão de um Regnard exagerado por Labiche<sup>14</sup> [...] esse personagem inefavelmente careteiro, cômico e branco, esse boneco de neve a simular um general Durakine regredido à infância pela velhice, imaginei que o ser humano podia sofrer metamorfoses tão completas como as de certos insetos. Tinha a impressão de olhar por detrás da vidraça instrutiva de um museu de História Natural a evolução sofrida pelo mais rápido e nítido dos insetos, e não podia, diante dessa mole crisálida, antes vibrátil que movediça, experimentar de novo os sentimentos que sempre me haviam inspirado o Sr. de Argencourt. [...] Terá sido excessiva a comparação com um ator, destituído como estava de toda alma consciente, era como um boneco trepidante com barba postiça de lã branca, que eu o via agitado, passeando pelo salão como num teatro de fantoches a um tempo científico e filosófico, onde servia, como numa oração fúnebre ou num curso da Sorbonne, ao mesmo tempo de advertência vaidade de todos e de exemplo de história natural. (PROUST, 1997, p. 229; as interferências na tradução, sempre buscando uma literalidade importante aqui, são minhas)<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Jean-François Regnard, dramaturgo francês do século XVIII; Eugène Labiche, dramaturgo francês do século XIX.

<sup>15</sup> À ce point de vue, le plus extraordinaire de tous était mon ennemi personnel, M. d'Argencourt, le véritable clou de la matinée. Non seulement, au lieu de sa barbe à peine poivre et sel, il s'était affublé d'une extraordinaire barbe d'une invraisemblable blancheur, mais encore, tant de petits changements matériels pouvant rapetisser, élargir un personnage et, bien plus, changer son caractère apparent, sa personnalité, c'était un vieux mendiant qui n'inspirait plus aucun respect qu'était devenu cet homme dont la solennité, la raideur empesée était encore présente à mon souvenir, et il donnait à son personnage de vieux gâteaux une telle vérité, que ses membres tremblotaient, que les traits détendus de sa figure, habituellement hautaine, ne cessaient de sourire avec une niaise béatitude. Poussé à ce degré, l'art du

Após essa longa descrição do lamentável Argencourt, último avatar de antagonista, inimigo até então não identificado enquanto tal na obra, nas últimas linhas do trecho acima, evoca-se a essência da dança macabra. Na frisa dos personagens tragicômicos que desfilam no sarau, encena-se um reiterado e persistente alerta contra o perigo da vaidade humana. E mais: M. d'Argencourt serve de instrumento, inclusive ótico, à compreensão desse aspecto da obra romanesca: através da “vidraça instrutiva de um Museu de História Natural”, Marcel enxerga a “metaforfose” provocada pelo envelhecimento; o homem, antes altivo e poderoso, está agora “destituído de toda alma consciente”, menos ator que fantoche, demonstração científico-filosófica (dentro da tradição do ensaio oitocentista) da colossal magnitude das desfeituas da velhice.

A instrumentalização desse inimigo pessoal de Marcel estava prevista no projeto escritural que antecede a obra, pois é nesse trecho, quase no final da obra, que se retomam imagens e temas do início de “Combray”:

Um teatro de fantoches, onde, para se identificarem as pessoas conhecidas, fazia[-] se necessário decifrar, a um só tempo, vários planos situados por detrás delas, e que lhes conferiam profundidade, obrigando a um trabalho mental, devia-se ver esses velhos fantoches tanto com os olhos quanto com a memória; um teatro de fantoches banhados nas cores imateriais dos anos, exteriorizando Tempo, o

---

déguisement devient quelque chose de plus, une transformation. [...] ce spectacle inénarrable et pittoresque, combien d'états successifs d'un visage ne me fallait-il pas traverser si je voulais retrouver celui du d'Argencourt que j'avais connu, [...] le plus fier visage, le torse le plus cambré n'était plus qu'une loque en bouillie, agitée de-ci de-là [...] à cause de la prodigieuse transformation du visage, la matière même de l'œil, par laquelle il l'exprimait, était tellement différente, que l'expression devenait tout autre et même d'un autre. J'eus un fou rire devant ce sublime gaga, aussi émollié dans sa bénévole caricature de lui-même [...] dans son incarnation de moribond-bouffe d'un Regnard exagéré par Labiche [...] ce personnage si ineffablement grimaçant, comique et blanc, ce bonhomme de neige simulant un général Dourakine en enfance, il me semblait que l'être humain pouvait subir des métamorphoses aussi complètes que celles de certains insectes. J'avais l'impression de regarder, derrière le vitrage instructif d'un muséum d'histoire naturelle, ce que peut être devenu le plus rapide, le plus sûr en ses traits d'un insecte [...] devant cette molle chrysalide, plutôt vibratile que remuante [...] C'était trop de parler d'un acteur, et, débarrassé qu'il était de toute âme consciente, c'est comme une poupée trépidante, à la barbe postiche de laine blanche, que je le voyais agité, promené dans ce salon, comme dans un guignol à la fois scientifique et philosophique où il servait, comme dans une oraison funèbre ou un cours en Sorbonne, à la fois de rappel à la vanité de tout et d'exemple d'histoire naturelle. (PROUST, 1990, pp. 228-231)



Tempo que de hábito é invisível, que, para deixar de sê-lo, procura [eœf] [corpos] e, onde quer que os encontre, deles se apodera a fim de mostrar, acima deles, a lanterna mágica. Tão imaterial como outrora Golo na maçaneta da porta de um quarto em Combray, assim o novo e tão irreconhecível Argencourt ali estava com a revelação do Tempo, que ele tornava parcialmente visível. Nos novos elementos que lhe compunham o rosto e a personagem, lia-se um certo número em que reconhecia a figura simbólica da vida não tal qual nos aparece, isto é, permanente, mas real, atmosfera tão mutável que o altivo senhor nela se projeta, à noite, como uma caricatura, como um negociante de roupas usadas. (PROUST, 1997, pp. 229-230)<sup>16</sup>

O *bal de têtes*, dança macabra de seres em decomposição, é o espetáculo da revelação da velhice (“as cores imateriais dos anos”), que “exterioriza o Tempo”, materializa sua passagem nos rostos – na deformação aterradora dos rostos. A velhice é a “apropriação dos corpos” pelo Tempo, que “deles se apodera” e neles projeta a sua “lanterna mágica”. Golo (vilão lendário medieval projetado na maçaneta da porta do quarto da infância) reincarna em Argencourt, vilão extemporâneo do narrador adulto, “figura simbólica da vida”, onde se projeta a caricatura do homem decaído – reles e “mole crisálida”.

O “trabalho mental” de “decifração” dos “vários planos por detrás das pessoas”, que “lhes conferem profundidade” ou densidade, consistência e substância, exige tanto capacidade de ver (com “os olhos”) quanto de lembrar (com “a memória”) – por parte do narrador, assim como do leitor, num exercício que aponta para duas

---

<sup>16</sup> Un guignol de poupées que, pour identifier à ceux qu’on avait connus, il fallait lire sur plusieurs plans à la fois, situés derrière elles et qui leur donnaient de la profondeur et forçaient à faire un travail d’esprit quand on avait devant soi ces vieillards fantoches, car on était obligé de les regarder, en même temps qu’avec les yeux, avec la mémoire. Un guignol de poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, de poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d’habitude n’est pas visible, qui pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s’en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique. Aussi immatériel que jadis Golo sur le bouton de porte de ma chambre de Combray, ainsi le nouveau et si méconnaissable d’Argencourt était là comme la révélation du Temps, qu’il rendait partiellement visible. Dans les éléments nouveaux qui composaient la figure de M. d’Argencourt et son personnage, on lisait un certain chiffre d’années, on reconnaissait la figure symbolique de la vie, non telle qu’elle nous apparaît, c’est-à-dire permanente, mais réelle, atmosphère si changeante que le fier seigneur s’y peint en caricature, le soir, comme un marchand d’habits. (PROUST, 1990, p. 231)

vertentes da vanguarda estética da época: por um lado, deve-se compor, recompor e decompor, como um cubista, cada personagem, agora, diante da imagem reveladora do processo de envelhecimento – essa metamorfose dos seres, que mutam-se das mais diversas e sinistras formas. Por outro lado, essa (de)composição é, também, um gesto expressionista, onde predominam a visão interior e a representação deformante do objeto observado.<sup>17</sup>

As descrições do processo de envelhecimento são desumanizantes e da ordem do fantástico. Além das já mencionadas, podem-se arrolar outras, também substanciais, numa inventiva “paisagem humana” (PROUST, 1997, p. 231): uma jovem conhecida de outrora “reduzida a velha feiticeira”, e que “parecia indicar ser necessário que, no divertimento final de uma peça, as personagens se travestissem a ponto de não serem reconhecidas” (PROUST, 1997, p. 231); M. de Cambremer, “irreconhecível devido ao acréscimo de enormes bolsas vermelhas nas faces, que o impediam de abrir completamente a boca e os olhos” e assimilado a um “tipo de antraz” (PROUST, 1997, p. 237); M. Legrandin, agora, sem maquiagem (provavelmente, o comum ruge), adquirira a aparência acinzentada e precisa das esculturas e das lápides, lembrando um Deus egípcio, ou antes, um “morto-vivo” e “triste fantasma” (PROUST, 1997, p. 239-240); o Príncipe Agrigente sofrera “uma metamorfose análoga à dos insetos”, paradoxalmente mais robusto que quando jovem, o que deve ter exigido “um verdadeiro estouro da frágil crisálida” (PROUST, 1997, p. 238); a Duquesa de Guermantes, agora, tinha faces de nogado (*nougat*) e “traços azinhavrados, um pedacinho róseo de concha triturada, na excrescência mal definida, menor que uma bolinha de visco e menos transparente que uma conta de vidro” (PROUST, 1997, p. 241); Odette surge como imensa “boneca mecânica” de cabelos “desgrenhados”, imagem anacrônica digna de uma revista comemorativa da Exposição Universal de 1878 (PROUST, 1997, p. 252); e a Berma, em recepção concomitante à dos Guermantes, abandonada por quase todos, tinha “a morte estampada no rosto”, como “uma estátua de mármore do antigo Erecteion”, de “artérias endurecidas, já meio petrificadas” e “rigidez mineral”, “olhos

---

<sup>17</sup> A coabitação, no texto proustiano, de diferentes movimentos artísticos em voga à época é objeto de outro artigo.

morrentes” numa “terrível máscara ossificada”, que mantinham “um brilho débil como uma serpente adormecida entre as pedras” (PROUST, 1997, pp. 301-302).

Por fim, no *excipit* do livro, o Duque de Guermantes, que, sentado, parecera quase não ter envelhecido, ao tentar levantar-se, expõe a fragilidade de seus 83 anos:

[Ele] tinha vacilado sobre as pernas [~~flageladas~~] [vacilantes] como as desses velhos arcebispos [...] como se os homens estivessem se equilibrando em pernas de pau vivas, que crescessem incessantemente, às vezes mais altas que campanários, acabando por lhes tornar difícil e perigoso o andar, e de onde subitamente caíssem. [...] Assombrava-me que as minhas já fossem tão elevadas sob os meus passos, e julgava não ter ainda forças para sustentar por muito tempo ligado a mim esse passado que já se prolongava tanto para baixo. (PROUST, 1997, p. 350; a intervenção na tradução, sempre em prol de uma literalidade útil aqui, é minha)<sup>18</sup>

As “pernas de pau vivas”, pernas “de velho arcebispo”, que se alongam infinitamente, afastando o homem de seu passado, fazem dele um ser monstruoso. Exatamente o que, na sequência da narrativa, o narrador revela ter por projeto de escritura, quando, finalmente, assume-se artista:

Pelo menos, se me fosse concedido tempo suficiente para terminar a minha obra, não deixaria eu, primeiro, de nela descrever os homens, o que os faria se assemelharem a criaturas monstruosas, como se ocupassem um lugar tão considerável, ao lado daquele tão restrito que lhes é reservado no espaço, um lugar, ao contrário, prolongado sem medida visto que atingem simultaneamente, como gigantes mergulhados nos anos, épocas tão distantes vividas por eles, entre

---

<sup>18</sup> [II] avait vacillé sur des jambes flageolantes comme celles de ces vieux archevêques [...] comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient [...] Je m'effrayais que les miennes fussent déjà si hautes sous mes pas, il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. (PROUST, 1990, p. 352)

as quais tantos dias vieram se colocar no Tempo (PROUST, 1997, p. 351)<sup>19</sup>

O binômio chave do romance está formalizado nessas derradeiras linhas do romance: espaço e Tempo, aquele, pequeno, este, incomensurável, na experiência de uma vida; a vida sendo, sobretudo, a extensão do tempo vivido, o acúmulo de imagens, sensações, emoções, impressões, e tudo mais que se rememora e recupera pelo “trabalho mental” ou pelo “esforço da memória”. Já o espaço – o poder, as conquistas e todas as coisas que se tem, ou pensa ter – se perde na própria decomposição do ser que envelhece e que, ao envelhecer, fenece, murcha, mingua, encarquilha, muda de aspecto e perde em expressão. Trata-se do espaço da vaidade contra a qual alerta a dança macabra, em detalhes de afrescos e baixo-relevos nas paredes das igrejas e dos cemitérios, e cuja evolução Proust retrata, com esmero, arte e ciência.

O autor mente ao dizer que faria “primeiro” a descrição dos homens enquanto seres monstruosos. Ele o faz por princípio e durante toda a escritura. Essa monstruosidade é apresentada aos poucos, na lenta sucessão de camadas de interpretações dos atos e fatos até a cena do *bal de têtes*, em que ela é materializada na velhice de cada qual.

Todo o baile, portanto, se declina como um cortejo fúnebre, o que leva o narrador a comparar o salão, justamente, a um cemitério – local ideal para a representação da dança macabra:\*

E assim o salão da princesa de Guermantes era iluminado, [~~esque-~~  
~~eido~~] [esquecediço] e florejante, como um cemitério tranqüilo. O

---

<sup>19</sup> Si du moins il m'était laissé assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes, - entre lesquelles tant de jours sont venus se placer - dans le Temps. (PROUST, 1990, p. 353)

tempo não só desfizera antigas criaturas, mas tornara possíveis, criara associações novas. (PROUST, 1997, p. 253; a troca da palavra traduzida visa evitar a ambiguidade do termo substituído)<sup>20</sup>

As “associações novas” são o conhecimento de Mlle de Saint-Loup (à qual convergem tantos atores de cenas passadas, e que aponta para futuros desdobramentos da trama) e o reconhecimento da vocação literária (que o herói buscara, perdera e reencontrara no decorrer do tempo).

E o salão-cemitério pelo qual deambula Marcel, então, é o palco da ação do tempo, teatro de horrores do envelhecimento e vitrine de uma exibição de ciência natural que tem por tema a degradação, o estranhamento, a desfiguração e a distorção dos sujeitos.

Os personagens, firmados em figurações lapidares, são, em suma, “desfeitu-  
ras de antigas criaturas”, entidades fantásticas, grotescas, aberrantes, “gigantes mergulhados nos anos, épocas tão distantes vividas por eles”, titãs caídos nas mãos do tempo – Cronos, titã devorador de titãs, e que se revela, ao final, Chronos – Tempo (com maiúscula), mas essa é outra história.<sup>21</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, R. (Org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu, Sírio Possenti. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

<sup>20</sup> Et ainsi le salon de la princesse de Guermantes était illuminé, oublieux et fleuri, comme un paisible cimetière. Le temps n’y avait pas seulement défait d’anciennes créatures, il y avait rendu possibles, il y avait créé des associations nouvelles. (PROUST, 1990, p. 255)

<sup>21</sup> Uma versão curta e simplificada deste artigo foi apresentada oralmente no III Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional (novembro de 2016, UERJ, Rio de Janeiro), com o título “O insólito da (de)composição dos personagens de *Le Temps Retrouvé*: a encenação da dança macabra medieval como enclave do fantástico na prosa proustiana”.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo-Brasília: Editora Hucitec-Editora UnB, 2008.

BERNAL, O. *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*. Gallimard: Paris, 1964.

BUTOR, M. Les “moments” de Marcel Proust. In: *Répertoire*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1960.

JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

MACHADO, I. L. Percursos de vida que se entremeiam a percursos teóricos. In: SANTOS, S.; MENEZES, W. (Org.) *Discurso, Identidade, Memória*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015. p. 83-96.

\_\_\_\_\_. O prefácio visto como uma prática discursiva em que diferentes vidas e obras se entrecruzam. In: *Estudos Linguísticos*, 43 (3), set./dez., São Paulo, 2014, p. 1129-1139.

\_\_\_\_\_. A ‘narrativa de si’ e a ironia: um estudo de caso à Luz da Análise do Discurso. *Cadernos Discursivos*, Catalão-GO, v. 1, n. 1, p. 01-16, ago./dez. 2013.

\_\_\_\_\_. Uma analista do discurso face aos ditos de dois políticos: narrativas de vida que se entrecruzam. *EID&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 3, p. 68-81, nov. 2012.

PERUGINI, G. P. D. *Déconstruction et reconstruction chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet : contribution du nouveau roman à l’imaginaire social des Trente glorieuses (1946-1975)*. Lille/São Paulo, 2015. Tese (Doutorado) – École Doctorale Sciences de l’Homme et de la Société, Université Charles de Gaulle – Lille III/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PINO, C. C. A. Gênese de uma crítica mágica. *Manuscrita* (São Paulo), v. 1, p. 116-126, 2016.

ROBBE-GRILLET, A. *La Jalousie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

\_\_\_\_\_. *O ciúme*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SOARES, Amayi. Ethos e estilo em tradução. In: *Anais do VII Congresso Internacional da Abralín*. Curitiba: Abralín, 2011. p. 136-144.