

COMO OS QUE INVOCAM ESPÍRITOS INVOCO – UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DA MEMÓRIA EM WORDSWORTH E PROUST

AS THOSE WHO INVOKE SPIRITS I INVOKE – A STUDY ON THE MEMORY REPRESENTATION IN WORDSWORTH AND PROUST

Thiago Andrade de Paula

RESUMO: O presente artigo visa a fazer um estudo comparativo entre os poemas *I wandered Lonely as a cloud* e *We are seven*, de Wordsworth (2006), e a figuração da morte de Charles Swann, um dos personagens-chave da obra *Em Busca do Tempo Perdido* (2004), de Marcel Proust. Como veremos, a sua personagem passará por uma espécie de apagamento, à medida que tem lugar central no primeiro livro e, no último livro, por outro lado, é lembrado com uma espécie de constrangimento por sua mulher, Odette, e por sua filha, Gilberte. Pensamos que a representação da morte em ambos os autores aparece menos como uma estabilização/ monumentalização do que como uma desestabilização, de um presente assombrado pelo passado. Para entendermos de que maneira essa desestabilização da figura dos mortos se opera nas obras, primeiramente faremos uma recapitulação do que significa estabilizar os mortos por meio do monumento, por meio de Françoise Choay (2001), Jaques Le Goff (1990) e Giorgio Agamben (2005). Tal hipótese e tal relação entre o poeta inglês e o romancista francês buscam embasamento teórico na afirmação feita por Aleida Assmann (2011) de que uma nova tradição da memória como suplemento é inaugurada por Wordsworth e continuada por Proust.

PALAVRAS-CHAVE: Figuração da Morte; Monumentalização; Memória Suplementar; Charles Swann.

ABSTRACT: This current article aims to do a comparative study between the poems “I wandered as a cloud” and “We are seven”, by Wordsworth (2006), and Charles de Swann’s figuration of death, one of the main characters of *In Search of Lost Time* (2004), by Marcel Proust. As we shall see, this character goes through a kind of extinguishing, as he has a central role in the first book, and, in the last one, on the other hand, is remembered with a kind of embarrassment by his wife, Odette, and his daughter, Gilberte. We think that the representation of death in both authors works less as a stabilization/monumentalization rather than a destabilization, of a present haunted by the past. In order to understand how this destabilization of death characters works in the stories, first we will do a recapitulation of what means stabilize the death through the monument, quoting Françoise Choay (2001), Jaques Le Goff (1990) and Giorgio Agamben (2005). Such hypothesis and such relation between the English poet and the French romancist seek theoretical basis in the statement made by Aleida Assmann

(2011) that a new tradition of memory as supplement is begun by Wordsworth and continued by Proust.

KEYWORDS: Figuration of Death, Monumentalization; Supplementary Memory; Charles Swann.

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar pontos de contato entre os poemas “Memory”, “I wandered lonely as a cloud” e “We are seven”, de William Wordsworth (2006) e alguns trechos da obra *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust (2004), por meio da representação da morte de personagens e da noção de uma nova política da memória como suplemento que é inaugurada com o advento do Romantismo. Imaginamos que tal estudo proporcionará uma perspectiva interessante para entendermos essa mudança fundamental que acontece no modo de se conceber o funcionamento da mente e da memória a partir do Romantismo e que terá consequências posteriores na obra de Proust.

Não há muitos estudos que tentam aproximar os dois autores nem grandes indícios de que o autor francês tenha lido o autor inglês. No entanto, podemos perceber que há pontos de contatos decisivos entre eles. O mais importante para o nosso estudo – aquele que sustentará nossa hipótese – encontra-se no livro *Espaço da Recordação*, de Aleida Assmann (2011), no qual Proust é colocado como pertencente de uma linhagem da memória que teria se iniciado com Wordsworth. A memória neste momento é apresentada como algo suplementar em oposição a uma concepção de memória que era vista na Antiguidade como artifício. Essa oposição é explicada por Assmann a partir da história de Simônides e do poema *Memory*, de Wordsworth. No primeiro caso, há um mito do surgimento da memória a partir da habilidade mnemônica do poeta Simônides, que consegue reconhecer os corpos das vítimas de um desmoronamento a partir da lembrança dos lugares que essas pessoas ocupavam a mesa ao jantar. A memória então é vista basicamente como um artifício de reconstituição de algo que aconteceu no passado, como se houvesse uma relação direta entre passado e presente. No poema, no entanto, a memória é vista como suplemento de algo que não pode ser mais recuperado. Não há mais a recomposição, mas a substituição de algo que foi esquecido, que tem que lidar com a afecção e o esquecimento como modificadores da memória. Nas palavras da autora:

Contra a experiência da perda não há o que a mnemotécnica possa fazer. A recordação ganha uma qualidade totalmente diferente; ela se aplica, na era da imprensa, cada vez menos à possibilidade de resgatar o saber e cada vez mais à possibilidade de recompor os sentimentos. Os signos estão disponíveis, as páginas no livro podem ser viradas e relidas, os lugares podem ser revisitados, mas as emoções relacionadas a isso no passado não se reapresentam de maneira automática. A recordação não é mais que um resquício tênue da experiência originária para a qual não há mais caminho de volta. Por isso a recordação romântica não é recomposição, mas substituição. Ela é a malha sugestiva a recobrir uma lacuna que se tornou evidente, um suplemento da imaginação poética. (ASSMANN, 2011, p113)

Tal poder de substituição que agora é característico da memória é representado no poema *Memory* por meio da figura da caneta que, como um “instrumento da fantasia”, tem o poder até mesmo de retocar ou modificar os eventos passados, como podemos perceber nos seguintes versos:

Ainda, como uma ferramenta da fantasia, trabalham/Aqueles espectros a dilatar/
Que assustam a Consciência, enquanto ela se esconde/ Em seu assento solitário.// Oh! Que nossas vidas, que escapam tão rapidamente,/ Em pureza tal,/ Que nem uma imagem do passado/ Deveria temer o toque daquele pincel. (WORDSWORTH, 2006, p.595)²²

Essa nova maneira de se conceber a memória é, portanto, o ponto em comum que Assmann encontra entre os autores por nós estudados. Tal relação é explicitada pela autora no seguinte trecho:

A transformação, sim, a transsubstanciação da vida em recordação, como mais tarde para Proust, é seu [de Wordsworth] tema predominante; e, assim como Proust, Wordsworth atribui à recordação poética um significado inteiramente novo, como estabilização, renovação e justificação da vida. (ASSMANN, 2011, p.97)

Há outras obras que parecem endossar essa modificação na estrutura da memória apresentando o problema sob outros aspectos. É o caso, por exemplo, da obra *O espelho e a lâmpada*, de Abrams (2010), em que os dois sintagmas que dão nome ao livro serão usados para ilustrar justamente a mudança decisiva em relação à maneira como autores antes do sec. XVII entendiam a mente e a produção artística – a saber, como imitação do mundo real. A partir do sec. XVIII, no entanto, a mente e a produção artística não podem mais ser entendidas por meio

²² No original, “Yet, like a tool of Fancy, works/Those Spectres to dilate/That startle Conscience, as she lurks /Within her lonely seat.//Oh! that our lives, which flee so fast,/In purity were such,/That not an image of the past/Should fear that pencil's touch!”

da metáfora do espelho, como um receptáculo passivo e apático dos dados da realidade, e passam, portanto, a ser entendidas por meio da metáfora da lâmpada, o que nos obriga a pensar o processo de percepção como algo criador, como algo que pode projetar “luzes coloridas” (ABRAMS, 2010, p.81) e modificar a realidade.

Baseados, portanto, nessa mudança decisiva, temos por objetivo construir uma hipótese em que as figurações de personagens mortos sejam vistas como um produto dessa nova concepção. O resultado que esperamos encontrar, ao final deste trabalho, está ligado ao fato de que essa nova política da memória faz com que as figuras dos mortos fiquem desestabilizadas e desmonumentalizadas, diferente do que aconteceria em obras anteriores ao Romantismo. Para que possamos proceder no sentido desse argumento, é necessário apresentarmos, antes da negação que o prefixo “des” sugere, a maneira como a morte seria representada como estável ou monumental.

2. MORTE, MONUMENTO E ESTABILIZAÇÃO

O primeiro exemplo literário que se apresenta quando pensamos na relação entre morte e monumento nesse paradigma de estabilização é o *Exegi monumentum*, ou *Erigi um monumento*, de Horácio. Esse poema, inclusive, é citado por Aleida Assmann como aquele tipo de produção artística que atende a um dos mais antigos tipos de rememoração: a rememoração dos mortos (ASSMANN, 2011, p.37) No poema em questão, o monumento construído pelo poeta é a sua própria obra, aquilo que passará de geração em geração e durará mais que o bronze e que as pirâmides do Egito. O poeta até mesmo esboça uma crítica em relação à fama adquirida por meio dos feitos heróicos quando diz que “nem Aquiles poderá destruí-la”. Nesse momento a literatura é vista como algo que pode superar a própria morte e, por meio da memória, chegar às gerações posteriores.

Podemos encontrar esses três sintagmas em relação de necessidade em outras obras que não sejam propriamente literárias, como, por exemplo, em *Alegoria do Patrimônio* (2001), de Françoise Choay, no clássico texto de Jaques Le Goff “Documento/Monumento” e em “O país dos brinquedos – Reflexões sobre a história e sobre o jogo”, de Giorgio Agamben (2005). Apesar de estarem preocupados em suas obras com outras questões, podemos encontrar em todos esses autores uma função de estabilização dos mortos por meio de monumentos ou rituais fúnebres. No caso de Choay, por exemplo, a proposição que procuramos encontra-se quando a autora propõe

uma definição do termo monumento. Após se referir à origem do nome que remete à palavra *monere*, que por sua vez significa advertir/lembrar, a autora explica que o monumento, enquanto construção de um povo, tem sempre um apelo emocional, à medida que tem por objetivo “fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças”. (cf. CHOAY, 2001, p.17) Após ter preparado o terreno, a autora então relaciona os três sintagmas que são chave desse subcapítulo ao afirmar que o monumento é uma fuga da efemeridade da existência, do esquecimento:

Para aqueles que edificam, assim como para os destinatários das lembranças que veiculam, o monumento é uma defesa contra o traumatismo da existência, um dispositivo de segurança. O monumento assegura, acalma, tranquiliza, conjurando o ser do tempo. Ele constitui uma garantia das origens e dissipa a inquietação gerada pela incerteza dos começos. Desafio à entropia, à ação dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, ele tenta combater a angústia da morte e do aniquilamento. (CHOAY, 2001, p.17)

Em um momento parecido do seu texto, Jaques Le Goff, ao definir a origem do termo monumento, também lembra, em “Documento/Monumento” aquela função ritualística de perpetuação da memória dos mortos que é própria do monumento, ao afirmar que desde a Antiguidade romana os monumentos têm basicamente duas funções: a celebração de feitos e a perpetuação da memória dos mortos (LE GOFF, 1990, p.535)

Finalmente, em termos um pouco mais abstratos, temos as considerações feitas por Agamben em seu texto “O país dos brinquedos – Reflexões sobre a história e sobre o jogo”. Dizemos “um pouco mais abstratos” pois o autor não está preocupado com o monumento material em si, mas com rituais que ajudem a estabilizar a imagem de alguém que morreu. De maneira geral, o argumento do texto vai no sentido de relacionar os jogos e os rituais com as idéias de sincronia e diacronia a fim de pensar de que maneira esses jogos e rituais tem a capacidade fixar ou subverter a temporalidade humana. Para o autor, ambos os fenômenos estão presentes em todos os tipos de sociedades e a ênfase em um ou em outro definirá que tipo de sociedade é aquela. Sobre a relação dos jogos e rituais com a temporalidade, o seguinte trecho parece resumir bem o argumento do autor:

Desenvolvendo esta definição à luz das considerações precedentes, podemos afirmar que a função do rito é a de acomodar a contradição entre passado

mítico e presente, anulando o intervalo que os separa e reabsorvendo todos os eventos na estrutura sincrônica. O jogo, por sua vez, oferece uma operação simétrica e oposta: ele tende a romper a conexão entre passado e presente e a resolver e fragmentar toda a estrutura em eventos. Se o rito é, então, uma máquina para transformar diacronia em sincronia, o jogo é, opostamente, uma máquina para transformar sincronia em diacronia. (AGAMBEN, 2005, p.90)

A partir dessa base o filósofo italiano chega, no final do seu texto, ao que nos interessa. Aquela capacidade de estabilização que dissemos ser típica dos monumentos é relacionada com os ritos fúnebres, à medida que o autor afirma a necessidade após a morte da passagem do estado fantasmagórico, instável e incômodo - ou de “larva”²³ nas palavras do autor - para o estado de morto, em que não haveria mais esse conflito entre sincronia e diacronia, típico da temporalidade dos vivos. Esse funcionamento é bem descrito na seguinte passagem:

Na verdade, os ritos fúnebres não têm como objeto, como os outros ritos (e como os jogos), significantes estáveis que se trata de fazer passar da esfera da diacronia à da sincronia (ou vice-versa): o seu objeto é a transformação de significantes instáveis em significantes estáveis. (AGAMBEN, 2005, p.101)

Se esse caráter de estabilização e monumentalização parece ser útil para entender textos literários que sigam o paradigma da memória como artifício, como é o caso de *Exegi Monumentum*, no caso de textos literários que estejam sob o paradigma da memória como suplemento, os significantes instáveis como as larvas é que parecem ter um papel principal. Não é de se admirar, por exemplo, que um dos textos que melhor parece explicar a experiência de leitura de *Em Busca do Tempo Perdido*, a saber, “Proust Palimpsesto”, de Genette (1972), jogue justamente com a instabilidade que o excesso de descrições de diferentes personagens em diferentes momentos cause um efeito de saturação e borrão, que ele chama de sobreimpressões fantasmagóricas. Para que fique claro, um exemplo clássico é aquele em que Marcel, após saber de toda a história de amor e ciúme entre o seu ídolo Swann e a cocote Odette, passa a enxergar

²³ Sobre o conceito de larva e sobre a sua qualidade instável, talvez seja interessante observar a seguinte definição que se encontra no texto de Agamben: A larva é, pois, um significante da sincronia que se apresenta ameaçadoramente no mundo dos vivos como significante instável por excelência, que pode assumir o significado diacrônico de um perpétuo vagar (alástor, o vagante, chamavam os gregos o espectro do inseto) e de uma impossibilidade de fixar-se em um estado definido. (Agamben, 2005, p.100-1)

traços de Odette na sua própria amante, de modo que a história de amor obsessivo de Swann contamina a sua própria história.

3. WORDSWORTH: MEMÓRIA SUPLEMENTAR E A LARVA

Além do poema “Memory”, muito bem apresentado por Aleida Assmann para ilustrar a maneira de se conceber a memória inaugurada por Wordsworth, podemos encontrar uma infinidade de outros poemas em que a afecção tem um papel importante no processo de rememoração. Podemos citar como exemplo o poema “I wandered lonely as a cloud”. No poema em questão o argumento principal se divide em duas partes: a primeira, que vai até o final da terceira estrofe; e a segunda, que se inicia no final da terceira estrofe e conclui o poema na quarta estrofe. Desse modo, ao se comparar com um elemento da natureza que parece flutuar sobre os campos, o personagem do poema conta que, assim como a nuvem, flutuava pelos vales e montanhas até o momento em que encontrou uma multidão de narcisos amarelos. Após essa comparação o cenário idílico é completo com a afirmação de que o poeta não poderia estar mais feliz em um lugar assim. No entanto, uma observação feita nesse terceiro verso parece ilustrar o fato de que a memória não pode ser vista apenas como um artifício que recompõe uma cena anterior na proporção de um para um. Os dois versos são os seguintes: “Eu olhava – e olhava – mas pouco pensava/ sobre que riqueza aquela demonstração me trazia.”²⁴ (WORDSWORTH, 2006, p.219) Então, mesmo que esteja feliz com tal cenário, com tal companhia jocosa, há algo que ele ainda não consegue apreender. Assim como Marcel em relação à sua avó - que só consegue se dar conta de que a sua avó tinha morrido muito tempo depois do acontecimento por meio da memória involuntária -, o personagem do poema ainda não consegue entender a real importância que aqueles narcisos amarelos terão para ele no futuro. Tal importância só vai ser compreendida na última estrofe, após o salto temporal do passado, em que o personagem vagava como nuvem, para o presente habitual (*oft-ten*), em que o personagem está deitado com um humor vago e pensativo. Nesse momento, aquela cena do passado atinge o seu olho interior e enche o seu coração de alegria, de modo que

²⁴ No original, “I gazed – and gazed – but little thought/ What wealth the show to me had brought.”

afecção e memória se encontram para realizar novamente aquela cena: “e [meu coração] dança com os narcisos amarelos.”²⁵ (WORDSWORTH, 2006, p.219)

É importante lembrar, seguindo o argumento Abrams no livro já citado por nós, um ponto importante desse poema que ajuda a reforçar ainda mais esse novo paradigma de memória proposto: a relação entre o poeta e a natureza. Se prestarmos atenção, o tema idílico, como poderia se pensar ingenuamente, não é usado simplesmente como um local, um cenário, mas é iluminado pela própria apreensão do poeta, fazendo jus à metáfora da lâmpada, e só tem sentido quando relacionado com seus sentimentos e com sua memória. Em termos teóricos, Abrams faz a seguinte formulação:

O que é peculiar na poesia de Wordsworth e de Coleridge não é a atribuição de uma vida e uma alma à natureza, mas a recorrente formulação dessa vida exterior como uma contribuição para a vida e a alma do homem, o observador, ou, de outra forma, como uma reciprocidade constante em ambas. (ABRAMS, 2010, p.97)

Após termos ilustrado um pouco mais a complexificação da estrutura da memória à medida que é necessário levar em conta outros elementos como a afecção no processo de relembrar, devemos considerar em que medida essa estabilização é problemática quando se trata de pensar na figuração dos mortos, relacionando assim, a teoria de Assmann com a nossa hipótese.

O poema que selecionamos para abordar a questão por esse viés chama-se “We are seven”. (WORDSWORTH, 2006, p.97) No seu início, vemos o personagem do poema se encontrar com uma garotinha que parecia “possuir vida em todos os seus membros”²⁶. (WORDSWORTH, 2006, p.96) Diante de tal exemplo de vida e ingenuidade, o poeta se questiona: “O que ela deveria saber sobre a morte?”²⁷ (WORDSWORTH, 2006, p.96) Após descrever a garotinha ressaltando seus traços de simplicidade e ingenuidade, o poeta pergunta quantos irmãos ela possuía. Sem pestanejar, ela responde: “Sete ao todo.”²⁸ (WORDSWORTH, 2006, p.96) A história então começa a se desenvolver por meio de uma tensão que não será resolvida até o fim do poema. O personagem do poema pergunta então à menina onde estão os outros irmãos. E ela responde: dois estão em Conway, dois se foram para o mar, e dois jazem

²⁵ No original, “(...) and dances with the daffodils.”

²⁶ No original “(...) feels its life in every limb”

²⁷ No original “What should it know of death?”

²⁸ No original “Seven in all”

no cemitério da igreja. Sem entender ainda que a garotinha coloca os dois irmãos mortos na sua conta, o poeta pergunta onde estão os outros dois irmãos, já que até agora ela só havia citado cinco. A garotinha insiste: eles estão embaixo da árvore no cemitério da igreja. O poeta, entendendo o “engano” da garotinha, tenta esclarecer: “Se dois jazem no cemitério da igreja então são apenas cinco.”²⁹ (WORDSWORTH, 2006, p.97) Então a garota tenta explicar novamente, fazendo com que eles se tornem presentes por meio da linguagem, dizendo que eles estão a doze passos da porta de casa e estão um ao lado do outro, como se essa especificação pudesse fazê-los presentes. Para tentar deixar mais claro que os seus irmãos ainda existem, a garota conta um pouco dos seus hábitos, dizendo que frequentemente tricota suas meias e seus lenços ao lado dos túmulos e canta canções para eles. Ao fim do dia, ela leva o seu pratinho e janta ao lado dos seus irmãos. No final do poema, chegamos então a uma parte decisiva em que podemos entender os irmãos da garotinha como larvas, aqueles significantes instáveis de que Agamben fala. Estamos falando especificamente do momento em que ela começa a contar sobre a morte dos irmãos, dizendo que a primeira a morrer foi Jane, que aparentemente morreu doente na cama. O segundo a morrer foi John, cuja causa não é citada pela garotinha. O que dá a impressão de que os irmãos estão ainda naquele estado fantasmagórico de que falamos se deve à clara dissociação entre morte e existência para a garotinha. Quer dizer, para ela, embora os seus irmãos estejam mortos, eles não deixaram de existir. A família, nesse sentido, terá sempre sete crianças. Na última estrofe, o personagem, num último gesto exaltado tenta explicar para a garotinha: “Mas eles estão mortos; aqueles dois estão mortos! Seus espíritos estão no céu!”³⁰ (WORDSWORTH, 2006, p.97) Como a lógica do personagem não a convence, a garotinha se mantém impassível: “Não, somos sete.”³¹ (WORDSWORTH, 2006, p.97)

4. SWANN E APAGAMENTO

Na obra de Proust, assim como na obra de Wordsworth, a morte é uma constante e está presente das maneiras mais distintas possível. Podemos citar, por exemplo, a famosa morte de Bergotte diante do *Vista de Delft*, de Vermeer; a morte da avó do narrador, que só é realmente apreendida por ele muito tempo depois, por meio da

²⁹ No original “If two are in the churchyard laid,/ Then ye are only five.”

³⁰ No original, “But they are dead; those two are dead! Their spirits are in heaven!”

³¹ No original, “Nay, we are seven!”

memória involuntária; a trágica morte de sua amante Albertine, o que se tornará por algum tempo um grande problema para o personagem, à medida que a partir dali um fantasma passará a atormentá-lo para sempre: a dúvida sobre a fidelidade a sua amante, fidelidade que nunca mais poderá ser posta à prova. Por fim, temos a apagada morte de Swann. Dizemos apagada pois, devido a diversos motivos, principalmente por causa do julgamento de Dreyfus que havia dividido a França entre aqueles que culpavam o oficial pelo crime de traição – os franceses – e aqueles que defendiam-no – os judeus, Swann é praticamente colocado em uma posição de apagamento perto do momento da sua morte. Após a sua morte, como veremos, a sua figura é ainda mais apagada socialmente.

O nosso estudo, dessa maneira, visa a tentar entender os diversos estágios por que essa figura de Swann passa durante a obra, desde o início, em que o seu prestígio é grande, passando pelo momento da sua doença e posterior morte, em que ele já não conta com grande prestígio social, e, por fim, a tentativa de apagamento por parte da sua esposa e filha. Será interessante perceber que muitas vezes a forma como o narrador enxerga Swann não é compatível com a forma como a sociedade no geral o vê, o que contribuirá no momento final para que a tentativa de apagamento não seja tão bem sucedida por parte da sua família e a sociedade, tornando-o uma espécie de fantasma.

Desde o primeiro livro até o final, Charles Swann aparece de muitas formas e em muitos estágios diferentes da *Recherche*. No início, ele aparece como amigo dos pais do narrador, aquele que os visita todas as noites e impede que a mãe de Marcel lhe dê beijos de boa noite, fato extremamente perturbador para o pequeno herói. Após esse início em que toda a arquitetura da obra é esboçada, após o narrador contar sobre a rotina da sua infância, um capítulo significativo é inserido neste primeiro volume: “Um amor de Swann”. Para aqueles que iniciam *Em Busca do Tempo Perdido* sem conhecer minimamente a arquitetura básica dos sete livros, essa história parece não se encaixar muito bem com a história do personagem, pois não lhe diz respeito. Somente no decorrer dos sete livros é que o leitor começa a perceber a devida importância dessa história. Nesse momento, Swann é apresentado como um homem culto e muito bem relacionado que acaba se apaixonando por uma mulher extremamente frívola, Odette de Crecy. A maioria da sociedade não consegue acreditar que um homem tão inteligente estivesse apaixonado por uma cocote. No final do primeiro livro, voltando à infância de Marcel, Swann, por meio da sua imagem de homem culto, aparece como um ídolo do pequeno personagem. É ele quem desperta o interesse do jovem Marcel pelo litoral

francês de Balbec. É pela filha dele também que o jovem personagem se apaixona no final desse primeiro livro. No final do segundo livro, ainda cercado por essa aura de prestígio, Swann é apresentado como o pai da primeira paixão de Marcel, aquele cuja confiança, amizade e admiração ele quer conquistar, cuja casa ele passa a frequentar. Nesse momento, ainda com prestígio social, Charles é visto pelo personagem quase como um alguém intocável, alguém que pode influenciar nos seus nervos e que pode inclusive fazer com que ele perca a vontade de escrever de tanta ansiedade, como fica claro na seguinte passagem:

Porém, quando sua casa me foi aberta, mal me sentava à escrivaninha e já me erguia e corria para casa deles. E tão logo os deixava e voltava para casa, meu isolamento era só aparente, o pensamento já não podia remontar a corrente do fluxo das palavras pela qual me deixava levar maquinalmente durante horas. (PROUST, 2004, v1, 445)

E podemos dizer que a figura de Swann, durante o segundo livro todo segue basicamente essa chave. A figura de Swann começa a se apagar a partir de *O caminho de Guermantes*. Como o terceiro livro representa basicamente a entrada do jovem Marcel no círculo social dos Guermantes, assim como a sua amizade com Robert de Saint Loup, Charles pouco figura nesse livro. Como veremos, a sua maior aparição se encontra no final desse volume, quando já está doente e sabe que vai morrer. Apesar de não aparecer tanto, o seu principal problema com a sociedade já é prenunciado nas primeiras conversas que Marcel tinha com Robert: o caso Dreyfus. De maneira geral, o caso envolveu o julgamento deste oficial judeu, que foi condenado injustamente. De um lado, havia aqueles que acreditavam na sua culpa e que eram em sua maioria nacionalistas e anti-semitas. De outro lado havia os judeus, que acreditavam na inocência deste oficial. Como Swann era judeu e a maioria do círculo social que ele frequentava era antidreyfusista, isso começou a se tornar um problema para ele. Uma das primeiras críticas quanto à opção política de Swann aparece justamente no final do terceiro livro, quando ele vai visitar o casal de Guermantes, em uma cena bastante melancólica. O motivo da visita é o pedido por parte do casal que Swann avaliasse uma obra de arte. No entanto, uma espécie de tensão começa a se construir antes mesmo da sua chegada, pois o casal estava se preparando para uma festa que Swann não havia sido convidado. A observação dotada de um tom de crítica é feita então pelo duque de Guermantes:

(Se não fosse isso, imagine! Meu primo que tem um ataque sempre que vê um judeu a cem metros.) Mas enfim, isto agora se agrava com o Caso Dreyfus; Swann deveria compreender, mais do que ninguém, que precisava cortar todos os laços com essas pessoas; mas, pelo contrário, anda dizendo coisas desagradáveis. (PROUST, 2004, v2, p.477-8)

A avaliação do quadro é feita enquanto a duquesa se arruma com bastante pressa para a recepção. Nesse meio tempo Marcel e Charles conversam sobre dreyfusismo, elaborando hipóteses sobre quem estava a favor ou contra o general julgado. Neste momento, podemos perceber que o herói já possuía uma visão bem mais crítica do seu ídolo:

O dreyfusismo tornara Swann de uma ingenuidade extraordinária e atribuía ao seu modo de ver um impulso e um desvio mais notáveis ainda do que outrora o fizera o seu casamento com Odette; essa nova desclassificação melhor se chamaria reclassificação e só podia ser honrosa para ele, visto que o fazia voltar ao caminho pelo qual tinham vindo os seus e de onde o haviam desviado as suas relações aristocráticas. (PROUST, 2004, v2, p.481)

Após essa conversa o casal sai com pressa. A perda do prestígio de Swann em oposição à sociedade fica mais uma vez evidente, pois é neste momento da história que ele fica sabendo que está doente e tem pouco tempo de vida. Ele deseja contar isso a seus amigos. No entanto, tomados por uma pressa e impulsionados pelo desejo mundano de irem à recepção, eles fazem pouco caso da sua situação. Pior ainda, eles tentam consolá-lo da maneira menos sensível possível. Isso acontece quando Charles recusa um convite deles para visitar a Itália dizendo que já estará morto na ocasião da visita. A melhor coisa que o duque pode falar para animá-lo aparece entre um pedido para que ele e Marcel fossem embora para não atrasarem mais a duquesa e uma tentativa de dizer algo sensível a seu amigo: “- E além disso, não se deixe impressionar pelas asneiras dos médicos, que diabo! São uns burros! Você está firme como o Pont-Neuf. Acaba enterrando todos nós.” (PROUST, 2004, v2, p.494) O terceiro livro termina com essa cena.

Em *Sodoma e Gomorra*, a aparição decisiva para o nosso trabalho encontra-se logo no começo, em um sarau dos Guermantes. Há duas coisas decisivas nesta passagem. A primeira está ligada à descrição física da doença de Swann, enquanto que a segunda está ligada com uma espécie de desconforto que se instaura do sarau por causa de uma conversa entre ele e o príncipe de Guermantes sobre a qual todos comentavam. Sobre as descrições físicas da doença de Swann, a coisa mais interessante a ser frisada

talvez seja o fato de o narrador associar os traços do seu sofrimento – pois a morte já inserira os “traços no seu rosto” - aos seus traços judeus:

Além disso, nele talvez, naqueles últimos dias, a raça fazia reaparecer mais acentuadamente o tipo físico que a caracteriza, ao mesmo tempo que o sentimento de uma solidariedade moral com os outros judeus, solidariedade que Swann parecia haver esquecido a vida inteira, e que, enxertados uns sobre os outros, a doença mortal, o Caso Dreyfus, a propaganda anti-semita haviam despertado. (PROUST, 2004, v2, p.571)

Nesse contexto de degradação física e desprestígio social, até mesmo o narrador já não é afetado pela figura de Swann tanto quanto era no segundo livro, embora isso não signifique, de forma alguma, que Marcel o desprezasse. Mesmo assim, o narrador comenta que Charles, naquele momento, já não possuía tanto apelo para ele:

Mas eu não podia evitar de ficar impressionado ao ver o quanto mais mudara ele em relação a mim. Aquele homem excelente, culto, que eu estava bem longe de aborrecer-me ao encontrar, não conseguia eu compreender como pudera antigamente impregná-lo de um mistério tal que seu aparecimento nos Champs-Élysées me fazia bater o coração, a ponto de eu ter vergonha de me aproximar de sua pelerine forrada de seda, e que, à porta do apartamento em que morava uma tal criatura, eu não podia bater sem ser possuído de uma perturbação e de um tremor infinitos. (PROUST, 2004, v2, p.571)

Os dois se encontram e Marcel está curioso para saber o que Swann havia conversado com o príncipe. Os convidados diziam que o príncipe havia pedido para que Swann se retirasse devido a suas preferências políticas. Charles está disposto a revelar para Marcel o que havia conversado com o príncipe. No entanto, eles são diversas vezes interrompidos pela mundanidade representada pelo Sr. de Charlus, que sempre se aproxima para fazer comentários frívolos. Quando conseguem ficar a sós, Swann revela o que havia se passado: na verdade, o príncipe gostaria de pedir desculpas em segredo - é bom frisar que ele não gostaria de admitir tal coisa em público- pois havia descoberto que Dreyfus era na verdade inocente. Um pedido de desculpas que é bastante significativo para Swann, embora seja feito de forma confidencial.

Passamos então para *A prisioneira*, quinto volume da série. É justamente neste volume que Charles morre. É interessante perceber que, diferentemente do que se poderia esperar, a morte de Swann, da forma e no momento que é retratada não possui grande importância para o desenvolvimento do enredo. Dizemos isso pois ela encontra-se espremida entre a história de amor de Marcel e Albertine e uma visita que o narrador faz aos Verdurin. A maneira como o nosso herói toma conhecimento do ocorrido é por

meio de uma notícia de jornal que, apesar de fazer jus à importância de Swann, possui um tom tipicamente objetivo: “Acabamos de saber com vivo pesar que o Sr. Charles de Swann sucumbiu ontem em Paris, em seu palacete, vítima de pertinaz moléstia.” (PROUST, 2004, v3, p.150) A nota continua por meio de uma pequena biografia e de um comunicado sobre os rituais fúnebres. Narrativamente, as reflexões do narrador sobre o fato ocorrido são mais interessantes que a notícia de jornal e nos ajudam a perceber aquela situação fantasmagórica que Swann adquire nesse momento, por meio de duas declarações que se tencionam entre si. A primeira se dá logo depois que o narrador lê a notícia. Nesse momento ele começa a refletir sobre o fato de pessoas mais importantes serem menos afetadas pelo esquecimento e pela “decomposição da morte”. As pessoas importantes, aquelas que possuem algum título, de alguma maneira continuam vivas devido à repercussão de sua morte. Swann encontra-se em um meio termo: apesar de não possuir título de nobreza, era uma personalidade intelectual e artística, o que lhe possibilitou “durar um pouco mais” (PROUST, 2004, v3, p.150) No entanto, a sobrevivência de Swann, a sua existência a partir da sua morte, será proporcionada, de certa maneira, pela obra de Proust, como é afirmado pelo narrador, ao interpelar o próprio Swann, que já está morto:

E todavia, caro Charles Swann, que conheci tão pouco quando ainda era tão jovem e você tão perto do túmulo, é justamente porque este, a quem você devia considerar um pequeno imbecil, fez de você o herói de um de seus romances, que se volta a falar de você e que por isso talvez você continue vivendo. (PROUST, 2004, v3,p.150)

A afirmação que tenciona essa sobrevivência proporcionada pelo autor da obra aparece na página seguinte. Pois, se o autor fará o possível para que Charles ganhe uma sobrevivência após sua morte, há, por outro lado, fatos que se perderam completamente no momento em que ele perece, fatos aos quais Marcel não poderá nunca mais ter acesso:

É preciso acrescentar igualmente (e isto me tornou, por muito tempo ainda, mais dolorosa do que qualquer outra a morte de Swann, embora esses motivos não se relacionassem com a estranheza individual de *sua* morte) que eu não fora visitar Gilberte como lhe havia prometido na casa da princesa de Guermantes; que ele, Swann, não me havia exposto aquela ‘outra razão’ a que aludira nessa noite, para a qual me escolhera como confidente de sua conversa com o príncipe, que mil perguntas me vinham à cabeça (como bolhas que sobrem do fundo da água) e que eu desejaria fazer-lhe a respeito dos mais diversos assuntos: sobre Vermeer, sobre o Sr. de Mouchy, sobre ele mesmo, sobre uma tapeçaria de Boucher, sobre Combray, perguntas – é claro – de pouca urgência, visto que as adiará dia após dia, mas que me pareciam

capitais desde que, estando selados os seus lábios, a resposta não viria. (PROUST, 2004, v3,p.151)

A partir daí, social e narrativamente o ídolo de Marcel se apaga cada vez mais. Na grande parte das vezes em que é citado, aparece como um parâmetro, uma lente pela qual o próprio narrador enxerga seu amor com Albertine. Bastante significativo, entrando no penúltimo livro da série, é o fato de Odette e Gilberte terem herdado de Swann uma grande quantia em dinheiro, o que lhes possibilitou realizar um típico casamento de sua época: aquele em que temos de um lado um burguês rico sem nobreza, e de outro um nobre que não tem tanto dinheiro. Odette se casa então com Forcheville, que adota Gilberte. A partir daí, podemos perceber durante toda narrativa, uma tentativa por parte de mãe e filha de silenciarem e apagarem o nome de Swann de suas histórias. Gilberte, como observa o narrador, passa a ter vergonha de ser comparada com o pai e prefere não estar por perto quando outras pessoas descobrem que ela é na verdade filha de Swann, tentando “dissimular suas origens”. (PROUST, 2004, v3,p.443) Uma análise da sua assinatura por parte do narrador, atividade que ele aprecia bastante, parece ilustrar de que falamos:

Gilberte preferia não estar perto das pessoas no momento em que estas descobrissem que ela havia nascido Swann. E, como estamos perto das pessoas a quem imaginamos, assim como podemos imaginar as pessoas lendo o jornal, Gilberte preferia que os jornais a chamassem de Srta. De Forcheville. É verdade que nos escritos de sua própria responsabilidade (suas cartas), prolongou por algum tempo a transição, assinando-se G.S. Forcheville. A verdadeira hipocrisia dessa assinatura se manifestava pela supressão, menos das outras letras do nome de Swann, que das do nome de Gilberte. Com efeito, reduzindo o prenome inocente a um simples G, a Srta. de Forcheville parecia insinuar aos amigos que a mesma amputação, aplicada ao nome de Swann, também se devia apenas a razões de abreviatura. Chegava a dar importância ao S., dele fazendo uma espécie de cauda comprida que vinha cortar o G, mas que se sentia transitória e destinada a desaparecer, como aquela que, ainda longa no macaco, já não existe no homem. (PROUST, 2004, v3,p.442-3)

A partir dali Odette e Gilberte se tornam Sra. e Srta. Forcheville e, posteriormente, Gilberte se casa com Robert de Saint-Loup, entrando para a ilustre família dos Guermantes. Chegando assim, ao último livro, na recepção em que o narrador tem a sua grande revelação, encontramos mais um exemplo deste apagamento e desta situação fantasmagórica que Swann adquire após sua morte. A passagem encontra-se logo no final quando nosso herói compara o *faubourg* de Saint-Germain a uma “velha gagá” que havia esquecido as mil nuances do passado. Agora havia entre os

membros velhos mil corpos estranhos com novos amores, que não faziam mais ideia de toda história contida ali. Havia também a destruição do conhecimento de todas as condições de possibilidade que fizeram o salão estar disposto daquela forma, por aquelas pessoas. Neste momento, Marcel dá um exemplo dessa corrosão por meio da própria história de Swann: perguntam a um rapaz de uma família notável se conhecia Odette. Ele responde então que sabia apenas que no passado ela havia se casado com um “jovem aventureiro” chamado Swann, mas que agora, no presente, havia se casado com alguém realmente importante, o Sr. de Forcheville. Assim, para algumas pessoas aquela história havia sido completamente apagada, para outras havia a necessidade de apagá-la, e, por fim, para muitos, aquela história havia se tornado um boato, que poderia muito bem se tornar um romance, como diz um marido anônimo a sua esposa: “Foi um jantar interessante. Estava presente um certo Sr. de La Raspelière, que nos deixou encantados explicando que essa Sra. de Saint-Loup, que tem aquela filha bonita, absolutamente não nasceu Forcheville. É um verdadeiro romance.” (PROUST, 2004, v3,p.733)

E é exatamente o que Marcel faz. A partir desse final, começamos a entender a importância que Swann e sua história adquirem para o narrador: por um lado há a necessidade de lhe proporcionar uma sobrevivência, fazendo com que ele resista ao apagamento natural da morte; por outro há a infernal influência que sua história terá na própria história de amor entre Marcel e Albertine. O fantasma de Swann de certa forma habita Marcel e entender a sua problemática e obsessiva história de amor é necessário para entendermos a história do próprio narrador. Assim, temos que lidar com essa tensão entre o apagamento e a estabilização. Tal débito pode ser apreendido na seguinte passagem, que serviria até como uma justificativa para aqueles que iniciam sua jornada a partir da primeira obra de *Em Busca do Tempo Perdido* e não entendem a importância do capítulo “Um amor de Swann”:

Sem Swann, meus pais nunca se lembrariam de me enviar a Balbec. Aliás, ele não era responsável pelos sofrimentos que indiretamente me causara, os quais se deviam à minha fraqueza. Também a sua o fez sofrer por causa de Odette. Mas, determinando dessa maneira a vida que temos levado, excluiu as que em seu lugar poderíamos ter tido. Se Swann não me houvesse falado de Balbec, eu não teria conhecido Albertine, a sala de jantar do hotel, os Guermantes. (PROUST, 2004, v3,p.698)

5. CONCLUSÃO

Aproximar autores que possuem uma relativa distância entre si como Proust e Wordsworth foi possível, como vimos, a partir de uma menção feita por Aleida Assmann, em *Espaço da Recordação*, a relação que existe entre o funcionamento da memória entre um e outro autor. Deixando em suspenso algumas críticas que podem vir a surgir quando se propõe esse tipo de comparação, tentamos demonstrar como o modo com que essa nova política da memória joga água no moinho da representação da morte em ambos os autores.

Iniciando nosso percurso com a menção de Assmann, encontramos a necessidade de demonstrar, por meio de Françoise Choay, Jaques Le Goff e Giorgio Agamben, a maneira como a morte, na cultura em sentido lato, se relaciona com a idéia de monumento, apontando para uma necessidade de estabilização de figuras. No entanto, a noção que ajuda a desenvolver a nossa hipótese encontra-se justamente naquela figura fantasmagórica que representa a total instabilidade entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, qual seja, a larva. Momento anterior ao rito fúnebre em que a imagem dos mortos ainda não foram acomodadas.

Em Wordsworth, tentamos explicitar um pouco mais aquela política da memória fundada a partir do romantismo por meio do poema “I wandered lonely as a cloud”. A principal marca desse poema é justamente um a divisão simétrica entre passado e presente que apontam para uma complexificação no processo de apreensão, afecção e rememoração. A afecção, como vimos, está muito mais próxima do momento da rememoração do que do momento da apreensão. Por fim, para demonstrarmos a posição larval que os mortos podem adquirir em Wordsworth, apresentamos, por meio do poema “We are seven”, a dissociação que existe entre a noção de vida e a noção de existência para a criança. Essa dissociação fará com que ela tente a todo momento por meio da linguagem provar que seus irmãos mortos ainda existem, o que nos parece, segundo o raciocínio de Agamben, fazer parte daquela categoria instável de larva.

Finalmente, por meio de uma alternância entre uma leitura macroscópica e microscópica da obra de Proust, tentamos demonstrar a maneira como a figura de Swann é retratada. Temos primeiramente um Swann grandioso aos olhos do narrador nos dois primeiros livros e, a partir dali, uma figura que vai se tornando apagada socialmente, passando pelo seu desprestígio em relação à suas preferências políticas, a sua doença de morte, a relativa falta de importância da sua morte dentro da narrativa. O golpe de misericórdia em relação ao seu apagamento é dado por sua esposa e filha que,

ao se casarem novamente, tentam lançar Swann ao esquecimento, até que ele seja referido como um “aventureiro”. No entanto, esta instabilidade é tencionada em sentido oposto pelo narrador que, embora adquira uma visão crítica em relação a seu ídolo durante o desenvolvimento da obra, será responsável por dar uma sobrevida a Charles.

Referências

- ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010;
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2005.
- ASSMANN, A. *Espaços da recordação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011;
- CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001;
- GENETTE, G. Proust Palimpsesto. In: GENETTE, G. *Figuras I*. São Paulo: Perspectiva, 1972;
- LE GOFF, J. “Documento/Monumento” In: LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990;
- PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. Volume 1, *No caminho de Swann. À sombra das moças em flor*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004;
- _____. *Em busca do tempo perdido*. Volume 2, *No caminho de Guermantes. Sodoma e Gomorra*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004;
- _____. *Em busca do tempo perdido*. Volume 3, *A prisioneira. A fugitiva. O tempo recuperado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004;
- WORDSWORTH, W. *The collected poems of William Wordsworth*. London: Wordsworth Editions Limited, 2006.