

Vermeer, Bergotte e Marcel Proust

Vermeer, Bergotte and Marcel Proust

Ana Alexandra Seabra de Carvalho
FCHS – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais | CLEPUL | CIAC
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
aacarva@ualg.pt

RESUMO

Para Marcel Proust, a arte permite transfigurar o real, sublimá-lo e, por vezes, compreendê-lo de uma forma inédita e inesperada. No seu romance monumental, *À la Recherche du Temps Perdu*, Proust propõe um verdadeiro diálogo entre as várias artes, nomeadamente entre a literatura e a pintura: em vez de produzir puras descrições de obras de arte separadas do seu contexto, ele usa-as para oferecer um discurso enriquecido e iluminado sobre o real. Da mesma forma, o real das experiências vividas pode referir-se à arte. Para além de uma narrativa de uma determinada sequência de acontecimentos, esta obra romanesca abarca muito mais do que as memórias pessoais do narrador, procurando, sobretudo, promover uma reflexão sobre a literatura e a arte, a memória e o tempo. Aqui, estes elementos dispersos revelam-se interligados quando, a partir de todas as suas experiências negativas ou positivas, o narrador-personagem descobre o sentido da vida na arte e na literatura no final de *Le Temps Retrouvé*. Assim, a partir da questão da importância da arte na *Recherche*, gostaríamos de evocar, neste artigo, a simbologia, na definição da escrita proustiana, de um pormenor particular percecionado por Bergotte no célebre quadro de Vermeer intitulado *Vista de Delft* (1660-61): “le petit pan de mur jaune”.

PALAVRAS-CHAVE

Marcel Proust, Vermeer, Literatura e Pintura

ABSTRACT

For Marcel Proust, art allows us to transfigure the real, sublimate it and sometimes understand it in an unprecedented and unexpected way. In his monumental novel, *À la Recherche du Temps Perdu*, Proust proposes a true dialogue between the various arts, notably between literature and painting: instead of producing pure descriptions

of works of art separate from their context, he uses them to offer an enriched and enlightened discourse about the real. Likewise, the real of lived experiences can refer to art. In addition to a narrative of a certain sequence of events, this novel comprehends much more than the narrator’s personal memories, seeking, above all, to promote a reflection on literature and art, memory and time. Here, these scattered elements are interconnected when, from all their negative or positive experiences, the narrator-character discovers the meaning of life in art and literature at the end of *Le Temps Retrouvé*. Thus, from the question of the importance of art in *The Recherche*, we would like to recall, in this article, the symbology, in the definition of Proustian writing, of a particular detail perceived by Bergotte in Vermeer’s famous painting entitled *View of Delft* (1660-61): “le petit pan de mur jaune”.

KEYWORDS

Marcel Proust, Vermeer, Literature and Painting

Le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision.

(Marcel Proust)

Na ficção literária, as referências à pintura são, em geral, pertinentes e não meramente decorativas. Com efeito, elas podem contribuir para que o autor produza um certo tipo de discurso, funde a sua mensagem, ou opere diretamente sobre a narração. No romance de Marcel Proust *À la Recherche du Temps Perdu*, por exemplo, as obras pictóricas surgem sempre em íntima correlação com vivências das personagens, como no caso do amor de Swann por Odette, orientado pela arte (Botticelli). A intriga do romance, contada por um narrador autodiegético

—Marcel—, é-nos apresentada, naturalmente, através do prisma da sua consciência. Assim, as pinturas citadas e descritas na obra são sempre consideradas a partir da subjetividade desta perspectiva, que filtra o real. Segundo Proust, a arte permite transfigurar o real, sublimá-lo e, por vezes, compreendê-lo de uma forma inédita e inesperada. Ademais, ele propõe um verdadeiro diálogo entre as várias artes, nomeadamente entre a literatura e a pintura: em vez de produzir puras descrições de obras de arte separadas do seu contexto, o autor usa-as para oferecer um discurso enriquecido e iluminado sobre o real. Do mesmo modo, o real das experiências vividas pode aludir à arte.

Natural dos arredores de Paris (cidade onde viria a falecer), Marcel Proust (1871-1922) é o escritor de um romance único, monumental, repartido em sete volumes e intitulado *À la Recherche du Temps Perdu*. O início da sua publicação dá-se em 1913, com o volume *Du Côté de Chez Swann*, saudado por muitos como uma revolução modernista, apesar da sua evocação minuciosa de um pequeno círculo parisiense aristocrata e burguês das duas últimas décadas do século XIX e as duas iniciais do século seguinte. O projeto romanesco, já concebido desde 1909 como uma reflexão sobre o Intemporal, foi sendo acidentalmente amplificado e influenciado no seu processo de escrita pela Grande Guerra de 1914-1918. Assim, o segundo volume —*À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*— surge após o final do conflito bélico, entre 1918 e 1919, recebendo o primeiro Prémio Goncourt em 1919. Os restantes cinco serão publicados até 1927: *Le Côté de Guermantes*, em 1920-1921; *Sodome et Gomorrhe*, no ano seguinte, o da morte do autor; os três últimos, postumamente: *La Prisonnière*, em 1923; *La Fugitive – Albertine Disparue*, dois anos depois; e *Le Temps Retrouvé*, em 1927.

Para além da narrativa de uma determinada sequência de acontecimentos, esta obra monumental abarca muito mais do que as recordações pessoais do narrador, procurando, sobretudo, promover uma reflexão sobre a literatura e a arte, a memória e o tempo. Como bem notou um dos mais atentos críticos da *Recherche* —Jean-Yves Tadié (Tadié, 1995)—, estes elementos dispersos revelam-se interligados quando, a partir de todas as suas experiências negativas ou positivas, o narrador (igualmente herói do romance), descobre o sentido da vida na arte e na literatura no final de *Le Temps Retrouvé*. Assim, a partir da questão da importância da arte na *Recherche*, gostaríamos de evocar, neste artigo, a simbologia, na definição da escrita proustiana, de um pormenor particular percecionado por Bergotte no célebre quadro de Vermeer intitulado *Vista de Delft* (1660-1661): “le petit pan de mur jaune”.

As relações entre a arte e a vida constituem um tema central do romance proustiano, quer pela vocação de escritor do narrador-personagem, quer pelos artistas fictícios que ele coloca em cena. Proust, verdadeiro amante das diferentes artes, soube reunir magnificamente todas elas na sua obra —que via como uma “catedral”—, como expressão e propósito do ser humano. Assim, para além das numerosíssimas referências e reflexões sobre a arte que se misturam com a narrativa e as impressões do narrador, o escritor criou o crítico de arte Swann, bem como algumas figuras de artistas inesquecíveis como o pintor Elstir, o músico Vinteuil, o escritor Bergotte e a atriz Berma, todos eles inspirados nas qualidades e talentos de vários representantes contemporâneos das diversas artes. Desta forma, as múltiplas referências e metáforas presentes no romance oferecem-nos uma reflexão sobre a arte entendida como refúgio da vida real (cf. Ramos, 2014).

Para Marcel Proust, a arte não é mero divertimento, mas, sobretudo, o meio final de apreender e divulgar a realidade, isto é, uma filosofia, até mesmo uma religião. Segundo ele, a literatura constitui a verdadeira, a única vida realmente vivida (Proust, 1985, p. 257). A arte tem,

portanto, como função e efeito uma transcendência da realidade. Só através da arte o homem pode superar a sua condição humana, sair de si-mesmo, descobrir o sentido da existência e das incertezas deste mundo. A função da arte é retratar as misérias do homem, mas também mostrar-lhe o caminho para descobrir a verdadeira natureza da existência e das coisas. A arte constitui-se, assim, como uma ferramenta ao serviço da compreensão do mundo, mas que também nos permite compreendermo-nos a nós-mesmos, revelando a nossa experiência, o nosso passado. As memórias felizes, verdadeiros paraísos perdidos, enterrados sob as camadas porosas da memória e da consciência, podem sobreviver à mente pela ação da arte. Proust, ao escrever *À la Recherche du Temps Perdu*, acede novamente às delícias da sua juventude, revivendo os episódios emocionantes do seu passado. A arte constitui-se como o caminho redentor, sendo o narrador uma testemunha disso mesmo: sentindo-se inútil e amaldiçoado antes de começar a escrever, no final do romance é salvo pela literatura, ao compreender não apenas a sua vocação de escritor, mas, principalmente, ao encontrar a matéria da sua obra (o Tempo —as memórias de toda uma vida— e, sobretudo, a própria redação do romance), assim como a sua voz pessoal, diferente dos códigos romanescos do tempo. Segundo Jean-Yves Tadié, “Proust a caché son jeu plus qu’aucun autre romancier avant lui, car, si l’on entrevoit que le roman raconte une vocation, on la croit d’abord manquée, on ne devine pas que le héros aura pour mission d’écrire le livre que nous sommes en train de lire” (Tadié, 1988, p. 309).

Porém, a *Recherche* não se restringe a esta dimensão psicológica e introspectiva, analisando igualmente, de uma forma muitas vezes dura, a sociedade coeva, sobretudo no que respeita à oposição entre o círculo aristocrático dos Guermantes e o da burguesia bem-sucedida financeiramente dos Verdurin, aos quais se junta ainda o mundo dos serviços representado por Françoise. Ao longo dos volumes, o romance reflete também a história contemporânea, desde as controvérsias do caso Dreyfus até à Grande Guerra de 1914-1918.

Após estas brevíssimas considerações genéricas sobre a *Recherche*, passemos em seguida à referência ao quadro de Vermeer intitulado *Vista de Delft* e ao aspeto particular do “petit pan de mur jaune”, enquanto símbolo do estilo proustiano, presente no episódio da morte do escritor Bergotte (em *La Prisonnière*).



Figura 1. Johannes Vermeer, *Vista de Delft*¹

1 Johannes Vermeer, *Gezicht op Delft (Vista de Delft)*, 1660-1661, paisagem urbana, óleo sobre tela, 98,5 x 117,5 cm. Museu Mauritshuis, Haia – Holanda: <http://www.mauritshuis.nl>. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vermeer-view-of-delft.jpg>.

A presença do pintor Johannes Vermeer (1632-1675) no romance *À la Recherche du Temps Perdu* é intermitente, fortuita e parcelar. Swann cita-o como desculpa para recusar um convite de Odette, uma vez que está a realizar um estudo sobre o artista. Noutra ocasião, o pintor surge em filigrana sob a forma de uma jovem vendedora de leite que Marcel, a partir do comboio que o conduz a Balbec, vê numa pequena estação e que evoca o quadro *A Leiteira* (1661). Em *La Prisonnière*, Marcel explica a Albertine o mundo próprio dos romances de Dostoievski, recorrendo ao exemplo dos quadros de Vermeer. Já no último volume, *Le Temps Retrouvé*, o pintor holandês constitui para o herói-narrador o modelo do artista ideal, uma vez que considera que todas as obras do mestre são fragmentos do mesmo mundo: o mundo das impressões interiores. O criador artístico deve ser capaz de retirar o geral do particular. No entanto, é no episódio da morte do escritor Bergotte perante o quadro *Vista de Delft* (1660-1661) que Vermeer adquire uma maior relevância na obra proustiana enquanto representante da simbiose entre pintura e literatura, como veremos adiante.

O quadro intitulado *Vista de Delft* (Figura 1.) é, no entender de numerosos especialistas, uma das mais brilhantes obras-primas da História da Arte pela sedutora mescla de efeitos de perspetiva, cromáticos, tonais e de luz que o compõem. Segundo Casthalia, no século XVII, o género da paisagem urbana era muito apreciado pela burguesia holandesa dominante. De Vermeer conhecem-se dois quadros deste género: *A Viela ou Rua de Delft* (1660) e *a Vista de Delft*. Nesta última pintura, o artista apresenta a iluminação natural da sua cidade, num certo momento do dia, evocando a sensação atmosférica da paisagem urbana holandesa: a luminosidade solar e as nuvens claras partilham o céu com nuvens mais carregadas. A forma como as casas, as torres e os telhados ao fundo surgem iluminados pela luz solar cria a ilusão de amplitude espacial. Ademais, a intensidade luminosa das nuvens brancas do plano de fundo oculta o horizonte, gerando a distância que desliga a cidade e o céu. A perspetiva aérea constrói-se, para utilizarmos as palavras de Casthalia, a partir das “variações tonais dos planos que se aproximam e se afastam, expandindo o espaço em profundidade e altitude. A projeção da cidade na água, através das sombras refletidas, traz as construções para o plano da frente” (Casthalia, 2006). Interessante, também, a observação de que “a composição do céu, combinando os valores tonais das nuvens com áreas azuis, dá-nos uma perfeita sensação de continuidade espacial” (Casthalia, 2006). Constatou-se ainda que, neste quadro, “as cores fortes formam um conjunto cromático que, junto com a técnica de pontilhado usada pelo artista (pontos de tinta espessa aplicados em áreas mais escuras, resultando em efeitos luminosos) reforça a sensação atmosférica da paisagem” (Casthalia, 2006). As figurinhas humanas azuis, representadas em primeiro plano sobre um chão de areia em tons ocres rosados, sugerem uma perspetiva mais elevada sobre a paisagem, sendo que “nenhum elemento interfere no nosso olhar sobre a cidade, nem no acesso a ela, e os barcos aguardam o momento da travessia” (Casthalia, 2006).

Em outubro de 1902, com 21 anos, Marcel Proust viajou para Bruges e a Holanda a fim de apreciar a exposição dos primitivos flamengos e outros quadros dos grandes mestres. No dia 18 desse mês, na Haia, pôde admirar, pela primeira vez, *a Vista de Delft* de Vermeer. Mais tarde escreveria que, a partir desse momento, considerara aquele quadro como o mais belo do mundo (“*le plus beau tableau du monde*”: Proust, 1992, pp. 226-227). Quase 20 anos depois, em 1921, Marcel Proust reviu aquela pintura de Vermeer, exposta em Paris, no Musée du Jeu de Paume, assim como *A Leiteira* e *Rapariga com Brinco de Pérola*. Toda a emoção deste reencontro com aquele que considerava ser o mais belo quadro do mundo é recriada na *Recherche*, no episódio

da morte do escritor fictício Bergotte, idolatrado pelo jovem Marcel, episódio esse narrado (exceccionalmente na terceira pessoa²) no volume intitulado *La Prisonnière*. Apesar do sofrimento causado por uma crise de uremia, o literato decide levantar-se do leito para ir apreciar a *Vista de Delft* de Vermeer, numa exposição temporária em Paris. Após observar atentamente o “petit pan de mur jaune”, ele acaba por expirar diante do quadro. Relembremos a célebre passagem:

Une crise d'urémie assez légère était cause qu'on lui avait prescrit le repos. Mais un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Ver Meer (prêté par le musée de La Haye pour une exposition hollandaise), tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint, qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition. Dès les premières marches qu'il eut à gravir, il fut pris d'étourdissements. Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice, et qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise, ou d'une simple maison au bord de la mer. Enfin il fut devant le Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune.

Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. “C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune”. Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné le premier pour le second. “Je ne voudrais pourtant pas, se disait-il, être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition”. Il se répétait: “Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune”. Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire; aussi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu et, revenant à l'optimisme, se dit: “C'est une simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien”. Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre, où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort. Mort à jamais? Qui peut le dire? Certes, les expériences spiritistes, pas plus que les dogmes religieux, n'apportent la preuve que l'âme subsiste. Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure; il n'y a aucune raison, dans nos conditions de vie sur cette terre, pour que nous nous croyions obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste cultivé à ce qu'il se croie obligé de

2 Como dissemos acima, neste romance temos um narrador autodiegético; porém, existem duas exceções: em “Un Amour de Swann”, no primeiro volume, e nesta cena da morte de Bergotte, em *La Prisonnière*, surge-nos o clássico narrador omnisciente de terceira pessoa.

recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer. Toutes ces obligations, qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente, semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner revivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous, sans savoir qui les y avait tracées —ces lois dont tout travail profond de l'intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement— et encore! —pour les sots. De sorte que l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance.

On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection. (Proust, 1984, pp. 222-223).

Este episódio do “petit pan de mur jaune” permite ao autor exprimir a sua própria poética (conceção de escrita) através da identificação com a personagem de Bergotte, quando este descobre a essência secreta da verdadeira arte contida nesta tela do mestre holandês. Ao invés do estilo clássico e grandiloquente das suas obras literárias, o escritor fictício compreende finalmente que deve modelar a sua escrita tal como o pintor fez com a cor neste fragmento do quadro. Como que fulminado pela pintura, Bergotte, apesar do seu grande mal-estar físico, experimenta, pois, uma revelação estética: a obra inspira-lhe uma conceção de escrita que a própria passagem ensaia; assim, os seus últimos pensamentos são sobre o seu estilo: “C'est ainsi que j'aurais dû écrire [...]. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune”. E repete para si-mesmo a expressão mágica da revelação: “Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune”. Apenas no derradeiro momento da sua vida, Bergotte compreende a essência da arte: ela é uma busca contínua, até que o artista a encontra e se encontra. Para o escritor fictício, a descoberta surge demasiado tarde, mas Marcel ainda irá a tempo, como nos recorda o narrador em *Le Temps Retrouvé*: “chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même” (Proust, 1985, p. 276). Na verdade, é justamente isto que Proust admirava num verdadeiro artista: ele deveria ser generoso, dedicado, rigoroso o bastante para “recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer”.

Esta passagem da *Recherche* transformou o quadro de Vermeer num objeto de culto para alguns amantes do romance proustiano, que buscaram incessantemente nessa pintura o “petit pan de mur jaune avec un auvent”, símbolo da mestria artística. Contudo, analisando o quadro real, parece não haver consenso entre os vários críticos literários e de Pintura relativamente à área precisa do quadro em que ele pode ser encontrado. De acordo com a página de Proust acima citada, o “pan” é

uma pequena parede, de cor amarela, com um alpendre, revelando-se precioso como uma obra de arte chinesa. O problema é que, observando atentamente o quadro em causa, duas ou três áreas poderiam corresponder a essa caracterização: uma, à esquerda do Portão de Roterdão, outra maior no limite extremo-direito da pintura, ou ainda uma área menor, também no extremo-direito, apenas na parte superior³.

O escritor Bergotte estabelece aqui uma ligação entre a cor “preciosa” do pequeno segmento de Vermeer e o seu próprio estilo literário, permitindo ao narrador passar da estética pictórica para a estética do romance. Além disso, esta revelação acontece ao escritor fictício durante os espasmos convulsivos que o levam à morte. Então, como pertinentemente nota Davide Vago (Vago, 2011), o episódio poderia referir-se à angústia sentida pelo próprio Proust nos derradeiros dias da sua vida, quando experimentou sintomas semelhantes aos da sua personagem que o fizeram temer não conseguir terminar o seu romance. Ainda segundo Vago, algumas das frases deste episódio foram as últimas escritas pelo agonizante Proust. Para este crítico, a célebre e intrigante expressão “petit pan de mur jaune avec un auvent” deveria corresponder a um telhado inclinado com claraboia que Proust teria confundido com uma parte da parede. É verosímil que o escritor tivesse querido sugerir ao seu leitor, através de um pormenor fictício —uma mancha cor de ouro—, uma metáfora da preciosidade da sua própria escrita, quando, na verdade, tal pormenor cromático não surge exatamente assim no quadro real ou, como observa Davide Vago, parece simplesmente fundido na técnica refinada do pintor holandês (Vago, 2011). É o conjunto do quadro que leva Bergotte a compreender a verdadeira essência da arte; é a enumeração dos pormenores cromáticos que liga os diferentes fragmentos da pintura a uma visão mais ampla do trabalho do artista, operando a sua síntese. Por outro lado, a cor de Vermeer surge como uma matéria vibrante de vida, de acordo ainda com Davide Vago, que acrescenta o seguinte:

Cette “*précieuse matière*” du petit pan de mur jaune est en effet un exemple de peinture tonale, où deux aspects antinomiques sont convoqués: la dimension matérielle de la couleur (la pâte, les couches) et le fait que la lumière semble venir de l'intérieur de la peinture pour se dévoiler à l'extérieur. Vermeer utilise cette peinture tonale (de ton) pour rendre son tableau lumineux: il s'agit d'une technique de la peinture à l'huile qui amène la couleur à changer de ton en fonction de sa disposition à la lumière [...]. En opposition au timbre [...], la peinture tonale de Vermeer se fait par couches successives, où la matière chromatique se confond avec les rayons lumineux qui y sont emprisonnés. (Vago, 2011).

A perspetiva do pintor surge na harmonização metafórica desse precioso elemento amarelo com o azul das figurinhas humanas e os ocre rosados da areia; assim, cada pormenor, como diz Vago, “révèle *en s'orchestrant* la vision de l'artiste” (Vago, 2011; itálicos no original).

Por outro lado, neste episódio e a propósito da morte de Bergotte, surge, como vimos acima, uma reflexão do narrador sobre a imortalidade, sobre o Intemporal: “Il était mort. Mort à jamais? Qui peut

3 Cf.: “Daí, no entendimento de Painter, Marcel Proust viu, na parte inferior direita do quadro, logo à esquerda da primeira torre da comporta mergulhada em sombra, um fragmento de telhado colhido pelo sol daquela eterna tarde de verão com a meia-água de sua distante janela de sótão. Sob ela surgiu a ‘pequena mancha de amarelo do muro’” (Guelman, 2012). Este fragmento luminoso é um símbolo da arte suprema e perfeita, “porque a essência da obra de arte se incorporou na cor amarela da *Vista de Delft* de Vermeer, espiritualizando-a e tornando-a imaterial, características dos signos artísticos” (*idem*).

le dire? [...] l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance" (Proust, 1984, p. 223). De facto, durante o velório do escritor fictício, os seus livros, arrumados em grupos de três, pareciam velar sobre ele como anjos de asas abertas nas vitrinas iluminadas, simbolizando a revivescência do trabalho literário. A imortalidade do artista atinge-se, portanto, pelo valor estético da sua obra, e isso é tão válido para o mestre holandês como para o escritor fim-de-século fictício, modelo do autor do romance. O amarelo luminoso e precioso do "petit pan de mur" da *Vista de Delft* torna-se, pois, nesta passagem da *Recherche*, no símbolo da excelência artística. Ademais, ele simboliza a chave para aceder ao mistério da imortalidade do criador. Bergotte compreendeu-o demasiado tarde, mas o narrador Marcel ainda vai a tempo de descobrir a sua verdadeira vocação literária, o seu estilo de escrita único e inovador à semelhança da magia preciosa do amarelo do "petit pan" de Vermeer.

Essa chave interpretativa é oferecida por Proust ao seu leitor, pois, como observa Davide Vago, "les couches de sens déposées dans la couleur, même les plus discordantes, s'ouvrent chaque fois vers une expérience qui appelle non seulement l'interprétation du protagoniste, mais (surtout) celle du lecteur" (Vago, 2011). Ainda de acordo com o mesmo crítico, o invisível cristalizado no "petit pan de mur jaune" é uma nova combinação que o artista faz do real a partir da sua própria visão do mundo, revelando as imponderáveis leis da criação. Esse invisível manifesta-se na montagem dos elementos linguísticos: é a complexidade da consciência de Proust que pode ser lida em filigrana, a qual requer o encaixe das sensações, ramificações e roturas da sintaxe para expressar a fecundidade do espírito, a extensão da intuição e a novidade da invenção literária (Vago, 2011). Bergotte sente, no momento da morte, que falhou a sua obra, porque não fora capaz de expressar, através do seu estilo, uma verdade interior estruturante das impressões produzidas no seu íntimo pelas aparências exteriores, tal como Vermeer o fizera ao dar uma forma ao que surge diante dos olhos pelo único jogo da luz incidente, das nuances de contrastes, das correspondências de cores, das oposições de luminosidade — o raio de sol à direita, a sombra da nuvem à esquerda, o céu azul dominado por uma nuvem cinzenta, a cidade de pedra e o seu reflexo no fluido do canal do Schie. Ou seja, o fracasso artístico de Bergotte deriva de uma linguagem que apenas descreve sem revelar verdadeira compreensão do seu objeto e da sua voz própria. Ao contrário do narrador-personagem Marcel, que descobrirá a sua vocação de escritor, bem como a sua voz literária —um estilo correspondente ao do pintor holandês—, e ainda a tempo de criar o seu "romance-catedral".

Desta forma, o leitor da *Recherche* deverá compreender que as suas frases longas, sinuosas e fluidas não constituem um estilo precioso e snobe, como muitos o consideravam; antes pretendem conduzir a imagens sugeridas por impressões sobrepostas em diversas "camadas", como na técnica pictórica de Vermeer⁴. O "petit pan de mur jaune" talvez apenas exista na pintura que a personagem do escritor Bergotte está a ver, ou seja, no mundo do romance, mas não fora dele —no quadro

4 Também Mário Sérgio Conti realça, na escrita proustiana, a "oscilação entre o longo e o curto, o contraponto do relato abrangente e analítico com a síntese indagativa ou intensa, que emerge do caudal da narrativa" (Conti, 2012). As longas frases de Proust fluem, contudo, de maneira brilhante, através de inúmeras orações subordinadas e interpolações, incorporando tudo o que é "contíguo ao narrado" (*idem*). Elas são sinuosas também, porque, uma vez que este romance abarca o género ensaístico, elas "reproduzem o fluxo de pensamentos que altera a realidade ao percorrê-la" (*idem*). E, de forma brilhante, Conti conclui que o sentido dessas frases "desagua em imagens que inundam, ou mesmo submergem, aquilo que o próprio estilo fixou em etapas anteriores: no gosto dessa *madeleine* molhada de chá, mordida ao acaso numa noite úmida, vive a Combray imutável e esquecida, reencontra-se o tempo para sempre perdido" (Conti, 2012).

real; tratar-se-ia de um elemento fictício para atuar sobre o leitor como, segundo B. Mathon, uma espécie de armadilha colocada por Proust para desfocar a fronteira entre o real e o imaginário. Seria, então, a pintura a provocar em Bergotte essa visão suficientemente poderosa para lhe causar a morte, revelando-lhe a falta na sua própria obra e, portanto, a obra falhada. Contudo, esse engano também age sobre o leitor, que faz do pedaço de parede amarela uma imagem mental, tal como imagina uma personagem. O leitor acredita que esse pormenor da pintura é real, visto que o romance descreve um quadro real. No entanto, Bergotte viu algo que está para além da tela, viu o que faltava na sua obra (Mathon, 2017). Desta forma, o verdadeiro romancista inovador e imortal será o narrador Marcel, pois conseguirá superar a obra falhada do seu ídolo literário da juventude, pela harmonização da visão e do estilo.

Para Proust, com efeito, a obra de arte é sempre uma questão de *visão*. Perante ela, o recetor descobre uma visão nova, um mundo até aí desconhecido: "le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision" (Proust, 1985, p. 257). E o romancista acrescenta:

Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et, autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient encore leur rayon spécial. (Proust, 1985, p. 258).

Rembrandt e Vermeer surgem aqui como modelos ideais para o escritor. Os seus quadros constituem imagens metafóricas da obra literária que Marcel decide escrever. Nomeadamente no autor da *Vista de Delft*, a partir do pormenor que simboliza a perfeição artística, "le petit pan de mur jaune", o narrador compreende o valor da obra feita de várias camadas sobrepostas, que lhe conferem espessura significativa. Ademais, julgamos pertinente citar Yaejin Yoo que considera que cada um dos pintores presentes na *Recherche* deixa uma marca indiscutível e duradora no herói-narrador, ocupando um lugar particular no seu desenvolvimento artístico:

À partir des éléments de sa vie comme la fille de cuisine enceinte et Françoise (Giotto), l'amour de Swann pour Odette (Botticelli), Albertine dans la robe de Fortuné (Carpaccio), la question juive (Rembrandt), enfin la mort de Bergotte (Vermeer), Marcel tire des leçons esthétiques. Tous ces éléments se joignent pour servir de base à la quête du héros. Il commence à voir la réalité qui l'entoure avec les yeux d'un artiste. La réalité se confond avec l'art et vice versa. À la fin, il trouve sa propre vie méritant d'être traduite en une forme d'art. Des leçons apprises à travers les peintres et leurs œuvres sont d'autant plus significatives que Marcel doit les transposer dans un domaine qui n'est pas la peinture. (Yoo, 2010, pp. 156-157).

Aquilo que é dito aqui a propósito do narrador autodiegético destas memórias, Marcel, aplica-se, igualmente, ao autor Marcel Proust, o qual convida, desta forma, o seu leitor a ver a vida com os olhos do artista.

Em conclusão, a passagem da *Recherche* do episódio da morte de Bergotte diante “do mais belo quadro do mundo”, segundo Proust, transformou esta obra de Vermeer num objeto de culto para alguns amantes do romance proustiano, que nela buscam incessantemente o célebre “petit pan de mur jaune”. Contudo, as diferentes análises do quadro real têm suscitado dúvidas quanto à localização exata na pintura desse fragmento luminoso. No romance, o “pan” é apresentado como uma pequena parede, de cor amarela, com um alpendre, revelando-se precioso como uma obra de arte chinesa. Porém, há quem o identifique com uma área à esquerda do Portão de Roterdão, outros localizam-no numa zona maior no limite extremo-direito da pintura, outros ainda num pormenor mais pequeno dessa zona, apenas na parte superior. Tal indecisão leva-nos a preferir uma leitura diferente: o “petit pan de mur jaune avec un auvent” não seria exatamente real, mas sim um símbolo da mestria artística, ou seja, um símbolo do próprio estilo proustiano. Quando a personagem do escritor fictício Bergotte exclama: “C’est ainsi que j’aurais dû écrire [...] Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune” (Proust, 1984, p. 222; itálicos nossos), para ele é demasiado tarde, pois só se apercebe do seu falhanço literário no instante que antecede a sua morte. Contudo, o narrador Marcel compreende bem o valor da obra pictórica do mestre holandês, feita de várias camadas sobrepostas de cor, que lhe conferem uma espessura significativa e a tornam preciosa, e procura transpor essa técnica para o seu próprio estilo literário. Desta forma, Marcel Proust pisca o olho ao seu leitor, revelando-lhe a importância da correlação das artes, parecendo justificar a originalidade da sua escrita, marcada pelas frases longas e sinuosas, repletas de parênteses e orações subordinadas em cascata (tão contrárias às frases concisas e racionalistas de Voltaire, tido como modelo da sintaxe francesa). O estilo de Proust reflete o seu supremo desejo de compreender a realidade em todas as suas dimensões, em todas as suas percepções possíveis, em todas as facetas do prisma dos diferentes intervenientes. Tal como para os Impressionistas (que Proust tanto admirava e que sintetizou no pintor fictício Elstir), a realidade só tem significado através da sua percepção —real ou imaginária— pelo sujeito, pelo artista. Para além das diferentes personagens, também o narrador vai mudando o seu ponto de vista sobre o real ao longo dos anos. Temos, assim, várias *couches* (camadas) sobrepostas: a perspetiva do presente, a do passado, mas também a do passado revisitado pelo presente e transformado pela escrita literária. Deste modo, o autor propõe ao seu leitor três níveis de leitura distintos. Num primeiro nível, vamos seguindo as peripécias e as reflexões de Marcel enquanto personagem em busca da sua vocação ao longo dos anos e dos sete grossos volumes, até às últimas páginas em que ele encontra o seu *Graal* e começa a escrever o romance que acabámos de ler —a história da personagem. Então, este final anuncia o início da obra literária, a existência do sujeito cumprir-se na arte, e a vida encontra, enfim, o seu sentido. Do nível da ação da personagem, que apenas permite um conhecimento imperfeito sobre si-mesmo, passa-se ao segundo nível, o da narração, o qual faz entrever uma verdade subjetiva, a do narrador amadurecido, instância literária, que filtra os acontecimentos passados, constituintes da matéria da sua obra e que refletem a sua voz (escrita) singular através da metodologia da *busca* interior —a história da *recherche* literária do autor. Por fim, o terceiro nível corresponde ao da arte, mais difícil e incerto, no qual o sujeito renuncia asceticamente a si-mesmo e enceta, por assim dizer, uma realidade objetiva, propondo ao seu leitor que aproveite a metodologia

sugerida⁵ pelo narrador para que também ele possa *buscar e encontrar* o sentido da sua própria existência. Daí a importância da correlação entre o título geral do romance —*À la Recherche du Temps Perdu*— e o do último volume —*Le Temps Retrouvé*—, que nos reconduz, circularmente, às páginas iniciais da narrativa.

BIBLIOGRAFIA

- Casthalia (2006, 30 de janeiro). *Vista de Delft*. <https://bitly.com/PhdfUPV>
- Conti, M. S. (2012, fevereiro). Proust – Do Pêndulo ao Calendário. *Revista Piauí, Folha de São Paulo*, edição 65. <https://bitly.com/WJsJaMJ>
- Guelman, E. (2012). *Le petit pan de mur jaune – Marcel Proust: Vue de Delft de Vermeer*. <https://bitly.com/FATmhtp>
- Karpeles, E. (2017). *Paintings in Proust: A Visual Companion to “In Search of Lost Time”*. Thames & Hudson [2008].
- Kicey, M. (2021). *Marcel Proust (1871-1922): Art in Proust: Overview*. University at Buffalo Libraries. <https://bitly.com/UAmRXLL>
- Janson, J. (2001-2021). *Petit pan de mur jaune. Essential Vermeer 3.0*. <https://bitly.com/TrEAey>
- Le Pichon, Y. (1995). *Le musée retrouvé de Marcel Proust*. Éditions Stock [1990].
- Mathon, B. (2017). *Un petit pan de mur jaune*. [Vídeo]. YouTube. <https://bitly.com/IHFjYfk>
- Proust, M. (1984). *À la Recherche du Temps Perdu – La Prisonnière*. Gallimard [1919; 1954].
- Proust, M. (1985). *À la Recherche du Temps Perdu – Le Temps Retrouvé*. Gallimard [1927; 1954].
- Proust, M. (1992). *Correspondance. Tome XX*. Plon [1921].
- Ramos, J. (2014, 30 de dezembro). Proust et les arts visuels: Peinture, arts décoratifs et ornement. *Perspective*, 1. <https://bitly.com/hhMIZgC>
- Tadié, J.-Y. (1988). Marcel Proust. *Encyclopaedia Universalis*. Tomo 15 (pp. 308-312). Paris.
- Tadié, J.-Y. (1995). *Proust et le roman*. Gallimard [1971].
- Vago, D. (2011, 26 de abril). Le “petit pan de mur jaune” de Proust: La couleur invisible. *L’Intermède*. CERLI, Créteil. <https://bitly.com/TPDTIVA>
- Yoo, Y. (2010). *La Peinture ou les leçons esthétiques chez Marcel Proust = Painting or the Aesthetic Lessons in Works of Marcel Proust*. Tese de Doutoramento. Boston College. <https://bitly.com/zoEFnTi> <https://bitly.com/BkBPJj>

SOBRE A AUTORA

Ana Alexandra Seabra de Carvalho (nascida em Lisboa, em 1964) é Doutorada em Literatura (Francesa) pela Universidade do Algarve (2001), Mestre em Literatura Francesa (1989) e Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (1985) pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi Professora da Escola Superior de Educação de Beja, entre 1989 e 1993. Atualmente é Professora na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, tendo sido Bolseira do PRODEP, entre 1997 e 2000. Foi Investigadora do Centro de Estudos Linguísticos e Literários (CELL) da Universidade do Algarve. Tem participado em diversos júris de Doutoramento e de Mestrado quer como presidente, quer como orientadora, quer ainda como arguente. É Investigadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL) e colabora com o Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (CIAC). Tem trabalhado nas áreas das Literaturas e Culturas Francesa e Comparada, Estudos de Tradução e Estudos sobre o Fantástico e a Ficção Científica. Publicou numerosos artigos dispersos em revistas e atas, bem como capítulos de livros. Publicou igualmente as seguintes obras: *O Jogo do Desejo em Claude Crébillon* (2003); *Aventuras d’Escrita(s)* (em coautoria com João Carvalho, 2004); *Viagens Sentimentais pelo País da Literatura* (2005); *Retóricas* (em coordenação com João Carvalho, 2005); *Outras Retóricas* (em coordenação com João Carvalho, 2006); *Viagem Maravilhosa do Príncipe Fan-Féredin no País dos Romances. Contendo Várias Observações Históricas, Geográficas, Físicas, Críticas & Morais* (cotradução com João Carvalho do romance homónimo de Guillaume-Hyacinthe Bougeant, 2007); *Ensaio &*

⁵ Releiam-se os episódios famosos da “petite madeleine” (*Du Côté de Chez Swann*) e da “matiné Guermentes” (*Le Temps Retrouvé*).

Outros Escritos (em coautoria com João Carvalho, 2008); *O Jogo no Jogo – Divertimento, Experimentalismo, Problematização do Literário* (coordenação, 2008); *O Silfo, ou Sonho da Senhora de R*** Escrito pela Própria à Senhora de S**** (tradução do romance homónimo de

Claude Crébillon, precedida de uma introdução, 2008); *O Monstruoso na Literatura e Outras Artes* (em coordenação com João Carvalho, 2018); *Eros & Thanatos – Estudos de Literatura* (2018); *O Calafrio da Leitura* (2021); *O Gosto da Literatura* (2021).