

# ***Um Amor de Swann: a sonata de Vinteuil e o despertar do sentimento***

(*A Swann Love: the Vinteuil's sonate and the rise of the feelings*)

**Maria Cristina Vianna Kuntz<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP-Cogea)<sup>1</sup>

cvkuntz@uol.com.br

**Abstract:** *A Swann love* is generally the entrance door to the monumental work of the greatest writer of the XXth century. The story of Swann and Odette is apparently “simple”; but behind this love triangle a complex novel is built presenting relations with Painting and Music. We can verify an intertextuality among the arts, and as they connect to each other the *significance* of the work is established. Swann begins to idealize the woman who will be loved intensively. However one day he discovers that there was a sad reality under the veil of beauty. Based on Barthes’ (1982), on Julia Kristeva’s (1981) and on Gérard Genette’s (1994) conceptions, we will examine the relation between the Vinteuil’s sonata and Swann’s feelings. Thus, we will show that Proust offers an approximation between Literature and Music in this novel which is the first volume of *In Search of Lost Time*.

**Keywords:** French literature; Proust; intertextuality; relations between literature and music.

**Resumo:** *Um amor de Swann* é, em geral, a “porta de entrada” para a monumental obra do maior escritor do século XX. A história de Swann e Odette é aparentemente “simples”; mas por trás de um triângulo amoroso constrói-se um romance complexo que apresenta relações estreitas com a pintura e a música. Verifica-se, pois, uma intertextualidade entre as artes e em seu cruzamento se estabelecerá a significância da obra. Swann começa a idealizar a mulher que amará intensamente, entretanto um dia ele descobrirá que uma triste realidade se escondia sob o véu da beleza. Baseados nas concepções de Barthes (1982), de Julia Kristeva (1981) e de Gérard Genette (1994), examinaremos a relação entre a sonata de Vinteuil e os sentimentos de Swann. Assim, mostraremos a aproximação que Proust estabelece entre Literatura e Música nesse romance do primeiro volume de *Em Busca do Tempo Perdido*.

**Palavras-chave:** literatura francesa; Proust; intertextualidade; relações literatura-música.

## **Introdução**

*A caminho de Swann* é o primeiro volume de *Em Busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Esse romance é composto de três partes autônomas: *Combray*, *Um Amor de Swann* e *Nomes de terras: os nomes*. A segunda parte — *Um amor de Swann* — é, em geral, a “porta de entrada” para a monumental obra do maior escritor do século XX.

A história de Swann e Odette é “simples”, porém se “desdobra”, como diz Michel Butor, e oferece ao leitor um germe do que será o restante de toda a obra (BUTOR, 1964, p. 253). Assim, desde a primeira leitura, percebe-se que, sob uma intriga simples – um romance infeliz – esconde-se grande complexidade.

Antoine Compagnon observa que esse enredo se constrói sobre a pintura e a música e que esse fato confere à obra uma beleza e uma abrangência ímpares (COMPAGNON, 1989,

---

<sup>1</sup> Cogea : Coordenadoria Geral de Especialização Aperfeiçoamento e Extensão.

p. 40). Dessa forma, verifica-se uma intertextualidade entre as artes e em seu cruzamento se estabelecerá a significância da obra.

O romance de Odette e de Swann tem início nas *soirées* do clã dos *Verdurins* na Paris da *Belle-époque*. A alta burguesia reunia-se em noitadas para conversar, comer e beber e também ouvir música e poesia, falar de arte em geral.

Ao ouvir uma determinada melodia, o protagonista experimentará sensações que, após uma impressão marcante, passará a relacionar com a mulher que acabara de conhecer – Odette.

O sentimento amoroso aumentará à medida que Swann, com sua sensibilidade estética, desvenda a beleza, a delicadeza da “pequena frase musical”. Assim, a audição dessa determinada sonata, juntamente com a identificação da amante com a figura (Céfora) de certo quadro (*A vida de Moisés*, de Sandro Boticelli), passam a adquirir um valor fundamental para o protagonista e para a evolução de seu sentimento. Swann começa a idealizar a mulher que amará intensamente, entretanto um dia ele descobrirá que uma triste realidade se escondia sob o véu da sedução.

As concepções de Barthes (1982), de Julia Kristeva (1981) e de Gérard Genette (1994) nos servirão de base para examinarmos a relação entre a sonata de Vinteuil (correspondente a uma sonata de Saint-Saëns) e os sentimentos de Swann. Observaremos a evolução dos sentimentos do protagonista desde seu primeiro encontro com Odette até o final de sua relação. Assim, mostraremos a aproximação que Proust estabelece entre Literatura e Música nesse romance.

## Um Amor de Swann

Esse é o único romance de toda a obra *Em busca do Tempo Perdido* narrado em 3ª pessoa, e Swann é o protagonista. Trata-se de um solteirão convicto, amigo da família do narrador, que se apaixona por uma moça proveniente de uma classe inferior – “quase do mundo galante”, uma moça *de vida fácil*, ou seja, não fazia parte da sociedade burguesa em ascensão e tampouco da nobreza decadente. Por isso mesmo fora um caso muito comentado em sua família (PROUST, 1979, p. 113).<sup>2</sup>

Estamos na *Belle époque*, final do século XIX, época de paz após a Guerra Franco-Prussiana (1870) e anterior à Primeira Grande Guerra. Tendo ultrapassado a grande depressão que se seguiu àquela Guerra e à queda do Segundo Império de Napoleão III, o povo francês assistiu a um grande desenvolvimento econômico nesse fim de século.

Aquecidas, indústria e comércio geraram grande progresso e mudanças nas relações sociais. Reinava um otimismo generalizado, fundado em um nacionalismo exacerbado, fruto também das conquistas coloniais que se expandiam. Em 1900 a Grande Feira Internacional de Paris acolhe cinco milhões de visitantes de todo o mundo. Lá estavam os irmãos Lumière e seu cinema, todas as novidades tecnológicas em meio à Cidade Luz, Paris iluminada.

É uma época de fausto e luxo para as classes abastadas. Os cafés, os teatros, os cabarés fervilhavam com um público sedento de novidades. Assim, o romance de Swann ilustrará essas mudanças: o protagonista pertencia a uma família judia e era aceito nos sa-

---

<sup>2</sup> No original: «[...] *une personne presque du demi-monde* [...]» (PROUST, 1988, p. 185).

lões da alta burguesia de Madame Verdurin, bem como nos salões da duquesa de Guermantes, da Princesa de Sainte Euverte e outros.

Odette lhe fora apresentada por um amigo em um teatro. Esse primeiro encontro, entretanto, não causara grande impacto a Swann, que sequer a achara bonita, ao contrário, parecera-lhe feia, magra... Mas logo ela dá início a um processo de sedução e começa a visitá-lo.

Ela frequentava as *soirées* dos Verdurins, onde, em meio a poesia e música, a anfitriã lançava os artistas da moda.

A moça introduz Swann no *salon* dos Verdurins e, já nessa mesma noite, o pianista executa uma *sonata em fá bemol* – que os anfitriões haviam descoberto, composta por um músico de nome Vinteuil. Swann reconhece a melodia que ouvira havia já um ano. Esta lhe desperta uma grande emoção e ele passará a identificar seu sentimento por essa moça a essa melodia.

Uma *sonata* é uma forma musical que surgiu na Itália no século XVI em oposição à *tocata* (música para piano ou órgão) e em oposição à *cantata* (só para vozes). Eram compostas geralmente para dois instrumentos. A partir do século XVIII, as sonatas destinavam-se ao piano solo ou a um instrumento solista e um acompanhamento. A sonata de Vinteuil fora composta para piano e violino.

Os compositores de vanguarda contemporâneos de Proust eram César Franck, Fauré, Debussy e Saint-Saëns. Até hoje se discute qual deles teria composto a Sonata que encanta Swann; quem seria Vinteuil. Entretanto Michel Butor afirma que “em uma passagem notável de *Jean Santeuil*”, o primeiro romance de Proust, atribui-se a sonata a Camille Saint-Saëns: “ele escutou a pequena frase de Saint-Saëns sem reconhecê-la de início [...]” (BUTOR, 1964, p. 253).<sup>3</sup>

Na verdade, Swann já ouvira antes essa melodia e agora, ao reconhecê-la, entrega-se a um devaneio e começa a identificá-la a seu amor nascente. Primeiramente impressionaram-no apenas os sons da melodia; em seguida, chamou-lhe a atenção o diálogo entre os dois instrumentos que contrapõem a delicadeza do violino à força do piano cuja clareza, em um “líquido marulho”, lembraria o “clarão da lua”. A força poética dessa melodia chega a sugerir uma correspondência, nos termos de Baudelaire, isto é, a correspondência entre os sentidos, a audição e o olfato e mesmo a cor, aprofundando e ampliando a sensação:

Primeiro, só lhe agradara a qualidade material dos sons empregados pelos instrumentos. E depois fora um grande prazer quando, por baixo da linha do violino, tênue, resistente, densa e dominante, vira, de súbito tentar erguer-se num *líquido marulho*, a massa da parte do piano, multiforme, indivisa, plana e entrecrocada como a malva agitação das ondas que *o luar* encanta e *bemoliza*. Mas em um dado momento, sem que se pudesse distinguir nitidamente um contorno, dar um nome ao que lhe agradava, subitamente fascinado, procurava recolher a frase ou a harmonia – não sabia ele próprio – que passava e que lhe abria mais amplamente a alma, como *certos perfumes de rosas*, circulando no ar úmido da noite, tem a propriedade de dilatar as narinas. (PROUST, 1979, p. 125)<sup>4</sup>

3 No original: “dans un remarquable passage de *Jean Santeuil*” ; “Il écoute la petite phrase de Saint-Saëns sans d’abord bien la reconnaître [...]” (BUTOR, 1964, p. 253).

4 No original: “D’abord, il n’avait goûté que la qualité matérielle des sons secrétés par les instruments. Et ç’avait déjà été un grand plaisir quand, au-dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et

Assim, o “clarão da lua” ilumina os sons metaforizados em “líquido marulho” e ainda perfuma o ar noturno. Todas as sensações aí se juntam para enfeitiçar, encantar Swann e levá-lo a entregar-se ao sentimento que então passa a envolvê-lo.

Julia Kristeva lembra que as impressões que se tem ao ouvir ou tocar uma música não constituem senão “*uma interpretação subjetiva* dada nos quadros de um sistema cultural, e não algo com um ‘sentido’ implícito à mensagem” (KRISTEVA, 1981, p. 306, grifo nosso).<sup>5</sup> Portanto, estando Swann inserido num sistema cultural, suas impressões e sentimentos despertados pela Sonata serão oriundos diretamente de seu estado de alma.

Assim, mais e mais essa música vai-se corporificando e identificando-se à mulher amada. Entretanto veremos que essa sensação se desvanecerá porque, na verdade, Swann amava a música em si e passa a projetá-la sobre a pessoa de Odette e não o contrário.

Ao analisar a obra de Schumann em *L’Obvie et l’Obtus*, Barthes nos fala de profundos sentimentos que a audição de uma sonata pode despertar:

[...] vai bem mais longe que a orelha: ela vai no corpo, nos músculos, pelos golpes de seu ritmo, e como nas vísceras, pela voluptuosidade de sua melodia. Dir-se-ia que a cada vez, o trecho fora escrito apenas para uma pessoa, para quem a toca. (BARTHES, 1982, p. 260)<sup>6</sup>

Ou, dir-se-ia, neste caso, para aquele que a ouve – Swann.

A este parecia que a sonata fora composta especialmente para ele e Odette. Essa música se torna “o hino nacional do seu amor”.

Pouco a pouco, a sua influência sobre os sentimentos de Swann se radicaliza e ultrapassa a “impressão subjetiva” modificando sua existência, como diria Barthes (em relação à música de Schumann): “uma coisa mais radical, que faz desta, uma experiência *existencial* mais que social ou moral” (BARTHES, 1982, p. 261).<sup>7</sup>

## A transformação de Swann

Swann passa a dedicar-se quase que exclusivamente à sua amada; de certa forma abandona os amigos e as outras mulheres (bonitas ou não) que sempre lhe interessaram. Diariamente visitava Odette e a seguia por onde ela fosse. Vivía a “felicidade” de saber que ela o esperava e alimentava o desejo de consagrar-lhe sua vida: “Swann já não era mais o mesmo [...]” (PROUST, 1979, p. 139).<sup>8</sup>

*directrice, il avait vu, tout d’un coup chercher à s’élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et mébolise le clair de lune. Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d’un coup, il avait cherché à recueillir la phrase où l’harmonie – il ne savait lui-même – qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l’âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l’air humide du soir ont la propriété de dilater les narines.”* (PROUST, 1988, p. 205).

<sup>5</sup> No original: “*une interprétation subjective donné dans les cadres d’un système culturel, plutôt que d’un ‘sens’ implicite au message.*”

<sup>6</sup> No original: “[...] *va bien plus loin que l’oreille : elle va dans les corps, dans les muscles, par les coups de son rythme, et comme dans les viscères, par la volupté de son melos. On dirait qu’à chaque fois, le morceau n’a été écrit que pour une personne, celle qui le joue.*” (BARTHES, 1982, p. 260).

<sup>7</sup> No original: “*une chose plus radical, qui en fait une expérience existentielle plus que sociale ou morale.*”

<sup>8</sup> No original: “*Swann n’était plus lui-même [...]*” (PROUST, 1988, p. 231)

Antes meticoloso e materialista, ele parece viver outra vida: a música passa a dominá-lo. A suave melodia cria uma lacuna onde então ele inscreve o nome de Odette. A música substitui com seu mistério o vazio deixado tantas vezes pela ausência da amada, sua afetação ou atitude desdenhosa. Na verdade, a música será o objeto de seu amor substituindo a mulher amada:

A sede de um desconhecido encanto, despertava nele aquela frase, mas não lhe trazia nada de preciso para aplacá-la. [...] as considerações humanas e válidas para todos, ele as havia deixado *vazias e em branco* e ele era livre de aí inscrever o nome de Odette. [...] vinha a frase acrescentar, amalgamar sua essência *misteriosa*. (PROUST, 1979, p. 141, grifo nosso)<sup>9</sup>

E a “pequena frase” tomava conta de seu ser, e ampliava seu prazer como um verdadeiro “gozo” “superior às coisas concretas”.

Philippe Willemart, em seu ensaio “A pequena frase”, estuda esse prazer, esse “gozo” de Swann sob o ponto de vista psicanalítico: “[...] sem objeto, gozo da alma, realidade superior provocada por uma melodia [...] a simples escuta de uma linha musical que penetra na alma e aí cria um espaço, “margem reservada a um gozo”” (WILLEMART, 2000, p. 73).

Era, pois, um prazer que o próprio Swann não consegue definir, pois parecia emanar de dentro de si mesmo:

Mas a pequena frase, logo que ele a ouvia, sabia libertar no seu íntimo o espaço a ela necessário, modificando assim as proporções da alma de Swann; ficava-lhe reservada *uma margem para o prazer* que tampouco correspondia *a nenhum objeto exterior* e que no entanto, em vez de ser puramente individual como o do amor, impunha-se a Swann como uma *realidade superior às coisas concretas*. (PROUST, 1979, p. 140, grifo nosso)<sup>10</sup>

Por isso Swann tenta *reter* a melodia, mas ela parece fugir-lhe:

Mas as notas se esvaem antes que essas sensações estejam cabalmente formadas em nós para não serem submersas pelas que despertam as notas seguintes ou mesmo simultâneas. (PROUST, 1979, p. 125)<sup>11</sup>

Em seu livro *L’Oeuvre d’Art*, Gérard Genette lembra-nos que a música é a mais efêmera das artes, porque não é palpável, como um quadro ou uma estátua; ela se esvai no tempo, além de depender de uma performance para se realizar: é preciso que alguém a execute (GENETTE, 1994, p. 17).

---

9 No original: “*Cette soif d’un charme inconnu, la petite phrase éveillait en lui, mais ne lui apportait rien de précis pour l’assouvir. [...] les considérations humaines et valables pour tous, elle les avait laissé vacantes et en blanc et il était libre d’inscrire le nom d’Odette. [...] la petite phrase venait ajouter, amalgamer son essence mystérieuse.*” (PROUST, 1988, p. 233)

10 No original: “*Mais la petite phrase, dès qu’il l’entendait, savait rendre libre en lui l’espace qui pour elle était nécessaire, les proportions de l’âme de Swann s’en trouvaient changées ; une marge y était réservée à une jouissance qui elle non plus ne correspondait à aucun objet extérieur et qui pourtant au lieu d’être purement individuelle comme celle de l’amour, s’imposait à Swann comme une réalité supérieure aux choses concrètes.*” (PROUST, 1988, p. 233).

11 No original: “*les notes se sont évanouies avant que ces sensations soient assez formées en nous pour ne pas être submergées par celles qu’éveillent déjà les notes suivantes ou simultanées.*” (PROUST, 1968, p.206)

Todas as vezes que visitava Odette, Swann pedia-lhe que tocasse para ele a “pequena frase musical”, ainda que “muito mal”, e mesmo assim, ao ouvi-la, atingia “um prazer imaginário”, isto é, ele conseguia separar a melodia da interpretação sofrível que Odette lhe proporcionava. Tratava-se, pois, de um “*prazer imaginário*, [...] como uma realidade superior às coisas concretas”, algo despertado pela beleza da música, uma “impressão subjetiva”, que não vinha de algo exterior, mas de dentro de si mesmo. Como explica Antoine Compagnon a respeito da apreensão da Beleza: “O Belo não poderia emanar senão do mais profundo e do mais insuspeito de nós mesmos” (COMPAGNON, 1989, p. 24).<sup>12</sup>

Assim, esse prazer muitas vezes se intensificava e a melodia despertava em Swann o desejo de abraçá-la e ele quase a sufocava com uma “chuva de beijos”, a ponto de impedi-la de tocar a música. Mais tarde, saudoso, ele lembraria esses momentos de arroubos felizes.

### Imanência e transcendência

Genette explica que a existência das obras de arte coincide com uma imanência e uma transcendência (1994, p. 17). Nesse sentido, veremos que essa sonata “transcende” sua consistência: a “pequena frase” distingue-se “nitidamente”, eleva-se acima das “ondas sonoras” que produzirão em Swann uma “voluptuosidade particular”; essas sensações criam uma reverberação na aproximação de dois sintagmas desse trecho: “ondas sonoras /volúpias peculiares” (PROUST, 1979, p. 125).<sup>13</sup> Cria-se um eco, uma intimidade que se estabelece pela rima imperfeita e corresponde à que se ouve na música. Correspondem ao misto do sentimento de Swann despertado pela suavidade da Sonata provocando um desejo sensual.

Segundo o conceito de imanência, explicado por Genette, há obras de arte *físicas*, como as pinturas, esculturas, obras arquitetônicas; e outras *imateriais*, como seriam a música e a literatura. A imanência dessa peça musical é apreendida por Swann. Manifesta-se a natureza dessa obra de arte: sua imaterialidade; e a fugacidade dessa sonata será também uma prefiguração da relação entre Swann e Odette.

Portanto, ao mesmo tempo em que Swann atinge, digamos, a *imanência* dessa peça musical, ele pensa ter também apreendido sua fugacidade: essa apreensão corresponderia, a seu ver, à conquista da amada, Odette.

Por outro lado, em um plano metaficcional, Proust capta esse lado *imanente* da música e o transpõe para a literatura. A descrição da sonata e os sentimentos do protagonista confundem-se. E seu sentido parece *transcender* a obra de arte, atingindo uma *significância* mais profunda (no sentido barthesiano) que o próprio sentimento do protagonista (BARTHES, 1973, p. 101).

Genette (1994, p. 17) explica que “as obras de arte não têm como modo único de existência e de manifestação o fato de *consistir* em um só objeto. Elas têm ao menos um outro, que é de transcender essa *consistência*, seja porque elas *se encarnam* em muitos objetos, seja porque sua recepção pode estender-se muito além da presença desse objeto

---

12 No original: “*Le Beau ne saurait émaner que du plus profond et du plus insoupçonné de nous mêmes.*” (Tradução nossa)

13 No original: “*ondes sonores / volupté particulière.*” (PROUST, 1988, p.207).

ou de uma maneira de sobreviver ao seu desaparecimento”.<sup>14</sup> Assim, veremos que Swann “estende” a sonata ao seu sentimento e ele a *escutará* sempre que se lembrar da amada, ou sentirá sua presença quando ouvir essa melodia.

Portanto a *transcendência* se realiza na recepção da música pelo protagonista; ela se espalha, amplifica-se, faz com que a obra de arte *sobreviva* na memória, no coração e existência de Swann.

### *A une passante*

Após a audição em casa dos Verdurins, ao chegar a sua casa, o protagonista tenta lembrar-se da melodia como se quisesse recordar-se de uma “conhecida que passava”:

Mas chegando em casa ele sentiu necessidade dela, como um homem que *ao ver passar uma mulher entrevista na rua*, sente que lhe entra na vida a imagem de uma beleza nova que dá maior valor a sua sensibilidade, sem que ao menos saiba se poderá algum dia rever *aquela a quem já ama e da qual o nome ignora*. (PROUST, 1979, p. 125, grifos nossos)<sup>15</sup>

Com essa comparação o narrador personaliza a “pequena frase”, a melodia que Swann ouvira; ela toma corpo, parece encarnar-se e identificar-se, sobrepor-se à imagem de Odette. Em francês a palavra *passante* remete imediatamente ao poema de Baudelaire e, mais adiante, outra comparação reforça a ideia e as correspondências baudelairianas — a leveza, a graça, e o perfume da mulher:

[...] a frase aérea e odorante que o enamorara. E ela era tão particular, tinha um encanto tão individual que nenhum outro poderia substituir, que foi para Swann como se ele tivesse encontrado em um salão amigo uma pessoa a quem admirava *na rua e desesperara de jamais tornar a ver*. Afinal, ela afastou-se, guiadora, diligente, entre as *ramificações de seu perfume*, deixando no rosto de Swann o reflexo de seu sorriso. Mas agora podia perguntar o nome de sua desconhecida [...] tinha-a segura, podia tê-la consigo quantas vezes quisesse e tentar aprender sua linguagem e seu segredo. (PROUST, 1979, p. 126, grifos nossos)<sup>16</sup>

A fugacidade da frase/mulher ameaça-o mais uma vez; mas, tendo ele usufruído (*jouissance*) desse momento, ele tem a impressão de que a possuía (“tinha-a segura”): ele se regozijava ao pensar que dominava sua “linguagem e seu segredo”, uma vez que já a conhecia.

---

14 No original: “[...] *les oeuvres d’art n’ont pas pour seul mode d’existence et de manifestation le fait de ‘consister’ en un seul objet. Elles ont au moins un autre, qui est de transcender cette ‘consistence’, soit parce qu’elles ‘s’incarnent’ en plusieurs objets, soit parce que leur réception peut s’étendre bien au-delà de la présence de cet objet ou d’une manière de survivre à sa disparition.*”

15 No original: “*Mais rentré chez lui il eut besoin d’elle, il était comme un homme qui dans la vie de qui une passante qu’il a aperçue un moment vient de faire entrer l’image d’une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu’il sache seulement s’il pourra revoir jamais celle qu’il aime déjà et dont il ignore jusqu’au nom.*” (PROUST, 1988, p. 207)

16 No original: “[...] *la phrase aérienne et odorante qu’il aimait. Et elle était si particulière, elle avait un charme si individuel et qu’aucun autre n’aurait pu la remplacer, que se fût pour Swann comme s’il eût rencontré dans un salon ami une personne qu’il avait admirée dans la rue et désespérait de jamais retrouver. A la fin, elle s’éloigna, indicatrice, diligente, parmi les ramifications de son parfum, laissant sur le visage de Swann le reflet de son sourire. Mais maintenant il pouvait demander le nom de son inconnue [...] il la tenait, il pourrait l’avoir chez lui souvent qu’il voudrait, essayer d’apprendre son langage et son secret.*” (PROUST, 1988, p. 208-209)

Assim, reportamo-nos ao poema – *À une Passante* – que traz a mulher encantadora, misteriosa e que estará por inteiro no texto de Proust pela intertextualidade que se estabelece e que a confunde mais e mais com Odette.

### À une PASSANTE

(Tradução de Guilherme de Almeida)<sup>17</sup>

A rua, em torno, era ensurdecadora vaia.  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
*Uma mulher passou*, com sua mão vaidosa  
Erguendo e balançando a saia;  
  
Pernas de estátua, era fidalga, ágil e fina.  
Eu bebia, como um basbaque extravagante,  
No tempestuoso céu do seu olhar distante,  
*A doçura que encanta e o prazer que assassina.*  
  
Brilho... e a noite depois! – *Fugitiva beldade*  
De um olhar que me fez nascer segunda vez,  
*Não mais te hei de rever* senão na eternidade?  
  
Longe daqui! *Tarde demais! Nunca talvez!*  
Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste,  
*Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste!*<sup>18</sup>

Laurent Jenny nos ensina que a citação de outro texto (ou de uma palavra a outro emprestado) o traz inteiramente no texto de chegada e estabelece com este um diálogo infundável (1979, p. 13). Assim, alguns versos de Baudelaire parecem encontrar-se no texto proustiano revelando-nos a sensualidade daquela mulher misteriosa que poderia ser Odette e que se confunde com a pequena frase. Apesar de não constarem do texto de Proust, os versos finais do poema poderiam anunciar ainda a fugacidade da relação, a decepção futura, o fim da relação Odette-Swann. Portanto a intertextualidade vem acrescentar, intensificar a tensão do romance.

Considerando-se o contexto, vê-se que o narrador refere-se à frase musical, mas pelas qualidades atribuídas à música (o perfume, a cor, o sorriso, sobretudo a linguagem e o segredo), essa personificação permite-nos dizer que Swann quer apreender/compreender, quer agarrar a amante e a música, que se confundem no texto e no seu próprio desejo. Ele quer *apreender*, pois, a linguagem e o segredo de Odette, assim como os da própria música.

17 <http://maquinariadelinguagem.blogspot.com/2008/11/o-amor-segundo-charles-baudelaire-uma.html>  
Acesso em: 18 ago. 2011. (grifo nosso)

18 No original: “*A une passante/ La rue assourdissante autour de moi hurlait/ Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,/ Une femme passa, d’une main fastueuse/ Soulevant, balançant le feston de l’ourlet ;/ Agile et noble, avec sa jambe de statue./ Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,/ Dans son oeil, ciel livide où gème l’ouragan,/ La douceur qui fascine et le plaisir qui tue./ Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté/ Dont le regard m’a fait soudainement renaître,/ Ne te verrai-je plus que dans l’éternité ?/ Ailleurs, bien loin d’ici ! trop tard ! jamais peut-être ! / Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,/ O toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais !*” (BAUDELAIRE, 1968, p. 101)

Swann quer guardar essa impressão impossível de ser descrita, porque tão rápida e efêmera. Mas finalmente consegue reproduzir uma “transcrição sumária e provisória” dos arabescos da partitura, “os agrupamentos simétricos, a grafia, o valor expressivo”, o desenho da melodia, a “arquitetura”; consegue captar uma determinada *frase* que se distinguia entre as outras, “acima das ondas sonoras”; a mesma frase que lhe despertava “volúpias particulares”. Dessa forma, ele consegue apropriar-se da frase da sonata, porque não admitia que essa música pudesse ter significação própria, “uma beleza intrínseca e fixa, estranha a eles”. Pensou que, do mesmo modo, Odette tornava-se apreensível: “tinha-a segura”. Ele reconhece então “ter experimentado como um amor desconhecido” (PROUST, 1979, p. 126).<sup>19</sup>

## O início da desilusão

Entretanto, no salão dos Verdurins, certo dia chega o Sr. Forcheville, antigo conhecido de Swann; ele passa a cortejar Odette, sob a proteção de Mme Verdurin. Inicia-se, então, o sofrimento do protagonista. O ciúme se instala, a relação começa a arrefecer; crescem as suspeitas, mas ele não se rende logo às evidências.

É então que a audição da sonata passa a ter outro significado para Swann; transforma-se em confidente, amiga e conselheira: “E Swann, em seu coração dirigia-se a ela como a uma confidente de seu amor, como a uma amiga de Odette que deveria lhe dizer para não prestar atenção a esse Forcheville” (PROUST, 1979, p. 260).<sup>20</sup>

A *doçura* da sonata adquire para ele um tom *doloroso*, qualidades que em francês se confundem, se englobam semanticamente — *doux/douloureux*, como bem nos aponta Philippe Willemart (2000) em seu ensaio “A Pequena Frase de Venteuil”. Assim, para Swann, misturam-se em seu coração esses dois sentimentos contraditórios — doçura e dor — dilacerando-o (WILLEMART, 2000, p. 77).

Pouco a pouco as decepções vão-se avolumando e o protagonista será hostilizado pela anfitriã, Mme Verdurin, e só depois de algum tempo ele perceberá que seu amor por Odette, ou a idealização desse amor, estava chegando ao fim.

Uma noite, em uma *soirée* em casa da Princesa Santa Euverte, Swann justamente lamentava a ausência de Odette – e ela jamais poderia estar lá, nesse ambiente tão nobre – mas, ao ouvir os primeiros acordes de sua sonata, ele teve a impressão de que sua amada adentrava a sala: “Mas de súbito foi como se ela tivesse entrado, e essa aparição lhe foi como uma dor tão dilacerante que ele teve que levar a mão ao peito (PROUST, 1979, p. 201).<sup>21</sup>

19 No original: “*il avait éprouvé un amour inconnu.*” (PROUST, 1988, p. 206)

20 No original: “*Mais ils se turent ; sous l’agitation des trémolos de violon qui la protégeaient de la tenue frémissante à deux octaves de là – et comme dans un pays de montagne, derrière l’immobilité apparente et vertigineuse d’une cascade, on aperçoit deux cent pieds plus bas la forme minuscule d’une promeneuse – la petite phrase venait d’apparaître, lointaine, gracieuse, protégée par le long déferlement du rideau transparent, incessant et sonore. Et Swann, en son coeur s’adressa à elle comme à une confidente de son amour, comme à une amie d’Odette qui devrait bien lui dire de ne pas faire attention à ce Forcheville.*” (PROUST, 1988, p. 260)

21 No original: “*Mais tout à coup ce fût comme si elle était entrée, et cette apparition ce fût comme une si déchirante souffrance qu’il dût porter la main à son coeur.*” (PROUST, 1988, p. 340)

Vem-lhe, então, à memória todos os momentos de felicidade, as pequenas e doces lembranças, misturadas à insuperável dor. Frente a essa “felicidade revivida” a “pequena frase” apontava-lhe – paradoxalmente – a inutilidade de seu sofrimento. E a melodia parecia corresponder à imensa tristeza que lhe inundava a alma:

Swann reencontrou tudo o que havia fixado para sempre a específica e volátil essência daquela felicidade perdida: reviu tudo, as pétalas nevadas e crespas do crisântemo [...]. E Swann percebeu, imóvel em face daquela *felicidade revivida*, um infeliz que lhe causou piedade porque não o reconheceu logo, tanto teve que baixar os olhos para que não vissem que estava cheios de lágrimas. (PROUST, 1979, p. 201-202)<sup>22</sup>

O diálogo entre violino e piano revela o contraste entre a leveza e quase a indiferença daquele e o lamento deste:

[...] como um pássaro abandonado pela companheira [...]. Era como o começo do mundo, como se ainda não houvesse senão os dois sobre a face da terra, ou antes, era naquele mundo fechado a tudo o mais, construído pela lógica de um criador e onde para todo o sempre só os dois existiriam: aquela sonata. Era um pássaro, era a alma ainda incompleta da pequena frase, era uma fada, invisível e chorosa cuja queixa o piano em seguida ternamente redizia? (PROUST, 1979, p. 205)<sup>23</sup>

Nesse momento, segundo Willemart, “a dor sentida no salão ultrapassa e elimina o prazer do amor até gerar uma angústia” (2000, p. 97); por outro lado, Swann toma consciência de sua própria ingenuidade reconhecendo as decepções que Odette lhe causava: ela havia mudado, tinha-o traído, ao seu amor e à sua confiança. Ele compreenderá que “[...] jamais renasceria o sentimento que Odette lhe dedicara e que não mais se realizariam suas esperanças de felicidade” (PROUST, 1979, p. 206).<sup>24</sup>

## Conclusão

Vimos de que maneira o protagonista idealiza seu amor através da música e chega a um clímax de felicidade projetando-a na amada. Em seguida, pudemos observar a transformação sofrida por Swann até o final do romance, a desilusão que se revela através da música: “[...] que estranha embriaguez sentia em despojar o mais íntimo de todos os recursos do raciocínio e fazer passar a alma solitária pelo filtro obscuro do som” (PROUST, 1979, p. 141).<sup>25</sup>

22 No original: “[...] *il retrouvait tout ce qui de ce bonheur perdu avait fixé à jamais la spécifique et volatile essence ; il revit tout : les pétales neigeux et frisés du chrisanthème [...]. Et Swann aperçut immobile en face de ce bonheur revécu, un malheureux qui lui fit pitié parce qu’il ne le reconnut pas tout de suite, si bien qu’il dut baisser les yeux pour qu’on ne vît pas qu’ils étaient pleins de larmes.*” (PROUST, 1988, p. 340)

23 No original: “*Comme un oiseau abandonné de sa compagne; le violon l’entendit, lui répondit comme d’un arbre voisin. C’était comme au commencement du monde, comme s’il n’y avait encore eu qu’eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d’un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate. Est-ce un oiseau, est-ce l’âme incomplète encore de la petite phrase, est-ce une fée, cet être invisible et gémissante dont le piano ensuite redisait tendrement la plainte ?*” (PROUST, 1988, p. 346)

24 No original: “*Le sentiment qu’Odette avait eu pour lui ne renaîtrait jamais en lui, que ses espérances de bonheur ne se réaliseraient plus.*” (PROUST, 1988, p. 347)

25 No original: “*une étrange ivresse [...] à dépouiller son âme la plus intérieure de tous les secours du raisonnement et à le faire passer seule dans le couloir, dans le filtre obscur du son.*” (PROUST, 1988, p. 234)

Através de uma *interpretação subjetiva* da música ouvida, verificou-se uma modificação *existencial*, radical em Swann: ele se abre para um relacionamento que, embora idealizado, foi intensamente vivido, com momentos de êxtase, decepções, traições, incertezas, desejos, sonhos.

A efemeridade própria da música corresponde à fugacidade da relação com Odette à medida que Swann pensa tê-la para si, assim como apreendera a melodia em sua essência. Ainda que tenha vivido intensamente, da mesma forma, ele acabará por reconhecer a pouca duração de sua vivência amorosa.

Após a audição em casa da Princesa de Sainte Euverte, Swann admite o final de seu amor que poderia ser assim resumido : “[...] no decurso das ternuras sucessivas que tinham feito de seu durável amor *um longo esquecimento da imagem* primeira que recebera de Odette” (PROUST, 1979, p. 222).<sup>26</sup>

A experiência da descoberta da beleza daquela música de certo modo o satisfizera tanto que chega a comparar seu conteúdo às concepções que tinha sobre amor.

Era, pois, um prazer intelectual que lhe proporcionava um enorme prazer e lhe descortinava uma visão filosófica da vida. Mesmo após toda a decepção sofrida pelo protagonista, permanece a beleza da música que, em sua imanência, parece confundir-se com o “canto” proustiano e transforma-se para Swann em consolo existencial:

Swann se reportava a ela como a uma concepção da felicidade e do amor [...]. Talvez o nada é que seja a verdade e todo nosso sonho não exista, mas sentimos que essas frases musicais, essas noções que existem em função do sonho não hão de ser nada, tampouco. Pereceremos, mas teremos como reféns essas divinas cativas que seguirão nossa sorte. E a morte tem com elas alguma coisa de menos amargo, de menos inglório, de menos provável talvez. (PROUST, 1979, p. 204)<sup>27</sup>

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *L'Obvie et L'obtus*. Paris: Seuil, 1982. 286 p.

\_\_\_\_\_. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973. 106 p.

BAUDELAIRE, Charles. Les Fleurs du Mal. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1968. 759 p.

BUTOR, Michel. Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust. In: \_\_\_\_\_. *Répertoire II*. Paris: Minuit, 1964. 301 p.

COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989. 246 p.

GENETTE, Gérard. *L'Oeuvre de l'art: immanence et transcendance*. Paris: Seuil, 1994. 300 p.

26 No original: “[...] de tendresses sucessives qui avaient fait de son amour pour Odette un long oubli de l'image qu'il avait reçue d'elle.” (PROUST, 1988, p. 374)

27 No original: “Swann s'y reportait comme à une conception de l'amour et du bonheur [...]. Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable.” (PROUST, 1988, p. 344-345)

KRISTEVA, Julia. *Le langage cet inconnu: une introduction à la linguistique*. Paris: Seuil, 1981. 327 p.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poética*, n. 27, Coimbra, Almedina, p. 12-22, 1979.

PROUST, Marcel. *À côté de chez Swann*. Paris: Galimard, 1988. 528 p.

\_\_\_\_\_. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Victor Civita, 1979. 247 p.

WILLEMART, Philippe. A pequena frase de Vinteuil. In: \_\_\_\_\_. *Proust, poeta e psicanalista*. São Paulo: Ateliê, 2000. p. 71-99. Disponível em: <<http://maquinariadelinguagem.blogspot.com/2008/11/o-amor-segundo-charles-baudelaire-uma.html>>

### **BIBLIOGRAFIA NÃO CITADA**

PICON, Caetan. *Lecture de Proust*. Paris: Gallimard, 1995. 278 p.