



# O DISCURSO DA CRÍTICA: GENETTE, LEITOR DE PROUST

CRITICS DISCOURSE:  
GENETTE, PROUST'S READER

Thiago Andrade de Paula<sup>1</sup>  
*Universidade Federal de Ouro Preto*

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo realizar a leitura comparativa de dois textos decisivos de Genette sobre a obra maior de Marcel Proust, que será muito útil para entender a tensa relação que o romancista estabelece com o Realismo literário. Desse modo, será necessário demonstrar o ângulo do foco que é modificado entre o primeiro texto *Proust Palimpsesto*, em *Figuras I* (1972), no qual há uma tentativa de explicação da obra proustiana por meio de uma teoria da metáfora, e o segundo texto, *O Discurso da Narrativa* (1995), no qual há um tom bem mais sistemático fortemente influenciado pelo Estruturalismo, área do conhecimento muito familiar ao crítico francês. Ao se analisar e expor essa mudança fundamental dos frames em que são entendidos *La Recherche*, será possível perceber uma dificuldade para o Genette de palimpsesto de fazer jus à modernidade do texto em questão, enquanto que, para o Genette de *O Discurso da Narrativa*, a obra literária maior do escritor francês está intimamente ligada à arte moderna.

Palavras-Chave: Realismo francês; Modernismo literário; Metáfora; Polimodalidade.

---

<sup>1</sup> Endereço eletrônico: thiagoandp@gmail.com.

---

**Abstract:** *In this paper it is aimed to conduct a comparative analysis between two important texts by Genette on Marcel Proust's In Search of Lost Time, which will be useful to understand the tense relation between the French writer and the Literary Realism. In order to do so, it will be necessary to show the shift in focus that happens between Proust Palimpsesto, in Figures I (1972), in which there is an attempt to explain the proustian work by a theory of metaphor, and the Narrative Discourse (1995), in which there is a more systematic tone influenced by the Structuralism. By analyzing and exposing this fundamental shift, it will be possible to notice a difficulty Genette has in Proust Palimpsesto to understand Proust's modernity, whereas Genette in Narrative Discourse, successfully understands the modernity of proustian work.*

Keywords: *French Realism; Modernism; Metaphor; Polimodality.*

## INTRODUÇÃO

Gerárd Genette, um dos mais influentes críticos literários do séc. XX, produz, em dois momentos distintos, análises sobre a narrativa proustiana. O presente artigo tem por objetivo entender as interpretações que o autor faz, nesses dois momentos diferentes, da obra maior de Marcel Proust (2004), *Em Busca do Tempo Perdido*. Há, primeiramente, o ensaio *Proust Palimpsesto* (1972), publicado originalmente em 1966 no *Figuras I*, e o livro *Discurso da Narrativa* (1995), série de estudos que foi publicada originalmente em 1980 em *Figuras III*.

À primeira vista já é possível perceber uma diferença de tom no que se refere à sistematização dos textos. Se, em um primeiro momento, vemos Genette tentando dar conta de uma experiência de leitura por meio de um ensaio de pouco mais de 20 páginas, o que gera uma sensação de pluralidade de assuntos e uma menor sistematização, no segundo momento, o crítico francês consegue desenvolver, explicar e ampliar cada um dos principais conceitos da narratologia – a partir da leitura de *La Recherche* – colocando, ironicamente, a obra na mesma posição em que Aristóteles colocou o *Édipo Rei* (1976), qual seja, a posição de um protótipo, revelado pelo próprio título da obra e seu respectivo subtítulo, “um Ensaio de Método”, o que não sugere ser apenas “um estudo sobre a obra de Proust”, mas uma forma de entender toda a narrativa de forma geral, assim como o *Édipo Rei* é utilizado no estudo denominado *Poética* (2003) para entender todas

---

as produções desse tipo. Entretanto, em o *Discurso da Narrativa* Genette não utiliza do metro clássico com o objetivo de valorar a obra estudada. O que chamamos metro clássico transforma-se, em Genette, em categorias ou “elementos de circulação corrente”, o que gera um tom menos prescritivo, não obstante a grande precisão classificatória. Essa diferença fundamental existente na forma de lidar com a norma está bem clara nesta passagem do livro do autor francês:

Analisá-la é ir, não do geral para o particular, mas sim do particular para o geral: desse ser incomparável que é a *Recherche* a esses elementos bem comuns, figuras e processos de utilidade pública e de circulação corrente a que chamo anacronias, iterativo, focalizações, paralepses e outros. (GENETTE, 1995, p. 21)

A rejeição em relação a toda uma tradição se transforma, no caso de Genette, em algo menos austero, como uma sensação de embaraço e desconforto, presente no primeiro texto e que vai contrastar com a relativa segurança do segundo: pois, no primeiro momento, podemos perceber uma tentativa de lidar com as incongruências do texto proustiano por meio de uma teoria da metáfora que é criada no início do ensaio e que é ampliada e usada para explicar diferentes fenômenos de seu objeto de estudo; no segundo momento, percebemos um crítico que, por meio de uma concepção teórica em consonância com o Estruturalismo, tenta abarcar uma maior dimensão da obra, se não esgotá-la, por meio dos conceitos fundamentais de narratologia, quais sejam, ordem, duração, frequência, modo e voz, além de expandir e levar ao extremo alguns desses conceitos. Essa diferença fica ainda mais marcada se levarmos em conta algumas considerações que Adorno (2003) faz sobre a forma do ensaio. É importante mencionar, por exemplo, o fato de que a forma do ensaio não é preestabelecida em absoluto, pois visa a respeitar a forma do próprio objeto, que deixa de ser meramente um objeto e se torna um ser-vivo, não-idêntico em seu todo, já que não há a pretensão nem a ilusão de que é possível esgotá-lo: “O que determina o

---

ensaio é a unidade de seu objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe. O caráter aberto do ensaio não é vago como o do ânimo e do sentimento, pois é delimitado por seu conteúdo” (ADORNO, 2003, p. 36). Pode-se pensar, dessa maneira, que a própria forma do primeiro texto de Genette estaria mais próximo de respeitar a experiência de leitura temporalmente desnorteante e inconclusiva de *La Recherche*.

É importante observar que as análises em *Proust Palimpsesto* são precisas. Na verdade, elas são assertivas e destacam os pontos cruciais da obra estudada. O que é importante perceber, no entanto, é a mudança na ênfase do discurso, nas valorações e, principalmente, no novo aparato teórico que permite ao crítico analisar de uma maneira muito mais minuciosa o texto que se impõe. Ao percebermos a mudança de ângulo de visão em relação aos dois textos, poderemos, e é essa nossa hipótese principal, entender melhor a tensa relação que o texto de Marcel Proust estabelece com a Tradição Literária do Realismo.

A primeira ressalva que deve ser feita neste texto é o fato de Genette não discutir e não ter um conceito claro de Realismo em seus textos, fatos que não o impedem de usar o termo em questão e relacioná-lo de diferentes maneiras à obra de Proust, como veremos adiante. Apesar de não podermos afirmar que o conceito de Realismo para Genette seja claro e expresso, podemos perceber a dimensão essencialmente negativa que é atribuída a essa maneira de fazer literatura, quando, por exemplo, o crítico francês fala sobre a construção de personagens. O que ocorre em Proust é que, a despeito de uma primeira familiaridade com a técnica de estilização realista dos personagens, qual seja, a técnica que pressupõe que cada personagem tem um tique bastante marcante – encontrada, por exemplo, no uso de palavras oriundas da Língua Inglesa por Odette –, essa estilização é levada ao próprio limite do realismo à medida que os próprios personagens começam a se imitar e a se caricaturizar. Outro exemplo desse tipo de caricaturização pode ser encontrado na personagem do senhor de

---

Charlus. Em *Sodoma e Gomorra*, ele aparece como um senhor que possui um extenso conhecimento no que toca às relações sociais, como uma versão mundana e social para Marcel do que era Vautrin para Rastignac em *o Pai Goriot* (cf. BALZAC, 2002). Entretanto, toda essa caricaturização do conhecimento das relações sociais não vão impedir que Charlus se coloque, no último livro, à margem da própria sociedade, à medida que ele aparece, no *Tempo Recuperado*, como um viciado em sodomia, que mantinha as suas relações em segredo. Sem nos estendermos muito, podemos pensar que, ao contrário do criminoso Vautrin, que aparece como a única saída para aquela sociedade representada pelas filhas que têm vergonha do próprio pai e que o deixam viver na miséria – fato que pode ser percebido no desenvolvimento posterior de Rastignac –, o Sr. de Charlus aparece como um doente para o qual todo aquele conhecimento mundano não servia de muita coisa. Voltando então ao que Genette falava sobre a estilização de personagens, podemos perceber que o autor dá a entender que essa construção se dá de uma forma simplificadora demais no Realismo:

Essa circularidade explica talvez que um processo de 'caracterização' tão eficaz como a autonomia estilística não desagüe, em Proust, na constituição de *personagens* substanciais e determinadas, no sentido realista do termo. (GENETTE, 1995, p. 183)

## 1 A RELAÇÃO ENTRE PROUST E A TRADIÇÃO ARTÍSTICA PARA GENETTE

Talvez o principal ponto de divergência entre os dois momentos de Genette esteja situado na questão da relação entre Proust e a tradição literária. Mesmo reconhecendo as muitas diferenças entre o escritor francês e a tradição, o crítico encontra *problemas* na obra – palavra que não é utilizada por Genette com um sentido pejorativo, mas com um sentido de que há determinadas zonas de incerteza no texto literário, como quando ele se refere a uma justificação profunda e problemática da metáfora na *Recherche* (GENETTE, 1972, p. 47). Neste

---

momento, o autor dá como exemplo o fato de Proust utilizar metáforas relacionadas ao mar para se referir ao edifício da Ópera e metáforas montanhescas para falar do mar de Balbec, técnica percebida também nos quadros de Elstir. O que Genette questiona, então, é a possibilidade de se atingir qualquer tipo de verdade por meio dessas relações analógicas:

Mas não se vê como esse ofuscante contraponto do mar e da montanha nos conduziria à essência de um ou da outra. Encontramo-nos diante de uma paisagem paradoxal em que montanha e mar permutaram suas qualidades e por assim dizer suas substâncias, onde a montanha se fez mar e o mar montanha, e essa espécie de vertigem está bem longe do sentimento de estável segurança que deveria inspirar-nos uma verdadeira visão das essências. (GENETTE, 1972, p. 49)

Há ainda muitos outros momentos em que nós podemos perceber o Genette do ensaio de 1966 falar sobre *problemas* constitutivos da obra de Proust, como por exemplo o tipo de eclipse que existe entre *Um Amor de Swann* e *À sombra das moças em flor*, já que o casamento de Swann não nos é informado na passagem de uma obra para outra. Ele apenas aparece casado no segundo livro (cf. GENETTE, 1972, p. 59).

O que nos parece ocorrer aqui é o fato de que se, por um lado, há constatações importantíssimas sobre as peculiaridades das obras em questão e da sua relativa distância em relação às produções literárias anteriores, há, por outro lado, uma dificuldade em explicar a modernidade do texto proustiano, justamente por utilizar um foco que acaba por excluir determinadas peculiaridades da obra, o que leva à seguinte conclusão:

Está certo que Proust não é nem Joyce nem Virgínia Woolf, e sua técnica da narração não é em nada revolucionária. Aparentemente, e nos pormenores, seus mestres são os grandes clássicos que ele mesmo cita; Balzac, Dostoievsky, George Eliot, Dickens ou Hardy, aos quais vêm-se juntar alguns modelos que se poderiam considerar pré-romanescos [...]. (GENETTE, 1972, p. 58)

---

De fato, *aparentemente*, pode-se depreender formas e motivos narrativos provenientes de seus mestres, embora essas formas e motivos acabem se tornando uma matéria prima para bricolagens. Poderíamos dar como exemplo desse débito formal que permeia a aparência do texto literário algo reconhecido pelos melhores leitores de Proust, qual seja, o retorno de personagens à moda da *Comédia Humana* (cf. LEVIN, 1963, p. 395). Por outro lado, também é importante lembrar que reconhecer apenas essa aparência, como diz Genette, seria uma forma antológica e errônea de se ler o texto literário, já que o mais valioso estaria ligado às relações entre elementos distantes, ou, como diz o próprio Proust, relações telescópicas (cf. GENETTE, 1975, p. 58). Mais à frente, Genette ainda diz que esse é um paradoxo da própria obra, qual seja, o fato de que as relações telescópicas, ou o que ele chama de “estrutura”, devoram essas aparências, ou o que ele chama de “substância” (cf. GENETTE, 1975, p. 58).

## 2 MODERNISMO E ESCRITA DE SEGUNDO GRAU

De fato, não há dúvida alguma de que os “mestres” de Proust são aqueles autores pertencentes à tradição literária, mas por que é dito que a sua técnica não é revolucionária, ou que o autor não é nenhuma Virgínia Woolf ou James Joyce? Por que distanciá-lo tanto das inovações modernistas, se, posteriormente a obra será escolhida como *corpus* para o estudo de narratologia justamente por ultrapassar categorias correntes da tradição? O que, diga-se de passagem, é uma das características mais importantes das narrativas modernistas como, por exemplo, *Ulisses* (2007), de James Joyce<sup>2</sup>. É importante, no entanto, delinear uma

---

<sup>2</sup> Obra maior do autor irlandês, é bastante famosa por contar basicamente um dia da vida de Leopold Bloom e dialogar com toda a tradição literária por meio das suas ferramentas narrativas, fazendo pastiches e paródias, as quais estão presentes tanto no título e enredo do livro, que fazem referência à volta para casa do personagem da *Odisseia*, quanto nas técnicas narrativas de cada capítulo, que visam a parodiar diversas técnicas de escrita desde a simples narrativa até a mais famosa, denominada fluxo de consciência. Como se sabe, essa técnica compreende o último capítulo em que Joyce, por meio do ponto de vista de Molly Bloom, escreve por diversas páginas

---

diferença fundamental entre o pastiche presente em Joyce e aquele presente em Proust, mesmo que de uma forma mais geral, para que não haja o risco de subestimarmos o assunto ao propor uma relação que parece ser tão direta. Na grande obra do autor irlandês, as paródias e os pastiches estão presentes de uma maneira mais clara, de modo que é possível, com uma boa edição em mãos, visualizar os elementos parodiados em cada capítulo. Na obra maior do autor francês, por outro lado, esta mimese do discurso se dá por meio de ecos, como o tema do amor procrastinado, explorado amplamente por Stendhal, por exemplo com o eterno se arrastar do romance proibido de Fabrício Del Dongo e Clélia na *Cartuxa de Parma* (2004), e presente na história de Swann e Odette e mesmo nos romances de Marcel com Gilberte e Albertine. Outro elemento que está presente tanto na obra de Stendhal, mais especificamente em *O vermelho e o Negro*, quanto na história do amor entre Swann e Odette é a grande aceleração do final, cuja última frase quebra com todo enredo obsessivo criado durante numerosas páginas: “E dizer que desperdicei anos da minha vida, que desejei morrer, que vivi o meu maior amor, por uma mulher que não me agradava, que não fazia o meu tipo!” (PROUST, 2004, p. 298).

Ora, essa escrita de segundo grau é uma das lógicas principais do texto proustiano desde *Pastiches et Mélanges*, cuja existência no texto proustiano é apontada pelo autor de *Discurso da Narrativa*: “Curiosamente, uma das grandes vias de emancipação do romance moderno terá consistido em levar ao extremo, ou ao limite, melhor, essa mimese do discurso” (GENETTE, 1995, p. 171). Uma justificativa para escolha de *La Recherche* como objeto de estudo do *Discurso da Narrativa* corrobora perfeitamente a nossa tese:

---

sem usar qualquer pontuação. Entretanto, esses pastiches ao mesmo tempo extrapolam todas as categorias usadas, pois o efeito gerado com a leitura dos capítulos escritos cada um com uma técnica diferente é o de que se pode moldar a forma como a realidade é vista, como se estivéssemos usando diferentes *lentes* para apreender a realidade – termo muito caro a Genette e a Proust, que explora o seu significado em o *Tempo Redescoberto*.



---

Parece-me impossível tratar *Em Busca do Tempo Perdido* como um simples exemplo daquilo que seria supostamente uma narrativa em geral, ou a narrativa romanesca, ou a narrativa de forma autobiográfica, ou sabe Deus de outra classe, espécie ou variedade. A especificidade da narrativa proustiana tomada como um todo é *irreduzível*, e qualquer extrapolação seria um erro no método; a *Recherche* só se ilustra a si mesma. (GENETTE, 1995, p. 21)

A estrutura do livro é bem melhor definida do que a do primeiro ensaio, e o movimento argumentativo é bem claro: primeiramente o autor expõe o conceito de determinada categoria narrativa para então demonstrar como essa categoria funciona na obra de Proust e suas possíveis discrepâncias em relação à tradição. Em alguns momentos até são criadas novas categorias para explicar características peculiares ao texto proustiano – como é o caso da *polimodalidade*. Gostaríamos de destacar aqui algumas discrepâncias apresentadas por Genette que consideramos fundamentais, justamente por nos permitir observar esse índice de refração entre os dois textos.

### 3 DISCREPÂNCIAS E NOVAS CATEGORIAS DE ANÁLISE EM O DISCURSO DA NARRATIVA

A primeira dessas discrepâncias encontra-se nos conceitos relacionados à categoria da ordem narrativa, da qual fazem partes as *prolepses*, que podem ser encontradas como notificações e menções prévias. Há algumas distinções entre as duas (cf. GENETTE, 1995, p. 76), mas o que é importante observar é que, em Proust, “falsas menções ou *snares*” são elementos com a importantíssima função de ser “um aviso aos amadores de ‘leis psicológicas’ e de *motivações* realistas” (GENETTE, 1995, p. 76). Um bom exemplo desse tipo de fenômeno encontra-se em *A Fugitiva*. Quando se aproxima o final deste livro, em que Albertine escapa definitivamente do plano físico de Marcel, pois ela sofre um acidente de cavalo e morre, após o nosso herói já ter tentado perseguir outros elementos do passado da amante por meio de Aimé e já ter se conformado momentaneamente com o

---

fato da sua perda, ele recebe uma carta que, a despeito de tudo que já havia sido contado em mais de duzentas páginas, aparentemente é de Albertine, dizendo que estava viva e que a sua morte foi um engano. O fato mais impressionante dessa passagem é que o narrador, marcadamente autodiegético, não possui mais aquele nível de onisciência que era característico em o *Caminho de Swann*. Neste momento, nós só vemos o telegrama da mesma forma que o narrador e o herói o vêem: “MEU AMIGO VOCÊ ME JULGAVA MORTA, PERDOE-ME, ESTOU BEM VIVA, GOSTARIA DE VÊ-LO, FALAR-LHE DE CASAMENTO, QUANDO VAI VOLTAR? CARINHOSAMENTE, ALBERTINE” (sic) (PROUST, 2004, v. 3, p. 485). O sentimento de desnorreamento que este telegrama causa no leitor é compartilhado pelo narrador, que começa a fazer uma série de reflexões sobre o fato de que não era possível mais amar Albertine, visto que ele já começara a passar por um processo de luto e processamento da perda, como ele diz na seguinte passagem: “Eu teria sido incapaz de ressuscitar Albertine porque era incapaz de ressuscitar a mim mesmo, de ressuscitar o meu eu de antigamente” (PROUST, 2004, v.3, p. 486). Assim como o herói era incapaz de ressuscitar a sua amante dentro de si, o narrador também não pode fazê-lo. Então, após um suspense de algumas páginas – porque o narrador, neste plano da narrativa só nos mostra o que o personagem vê – é que leitor e narrador vão se deparar com uma transformação do que foi visto, pois o telegrama não era de Albertine, mas de Gilberte, a filha de Swann que foi a sua primeira paixão e obsessão na infância. A justificativa para o engano no final deste capítulo demonstra a transformação por que os caracteres que sinalizavam o nome de Albertine para Marcel se transformam nos caracteres do nome de Gilberte:

Como a originalidade bastante artificial da escrita de Gilberte consistia principalmente, quando ela escrevia uma linha, fazer figurar, na linha superior, as barras do *t* que davam a impressão de sublinhar as palavras ou os pingos dos *ii* que pareciam interromper as frases da linha de cima e, em compensação intercalar, na linha de baixo, as caudas e arabescos das palavras que lhe estavam superpostas – fora bem natural que o empregado

---

dos telégrafos tivesse lido os caracóis dos *ss* ou dos *yy* das linhas superiores como um “ine” que terminasse o nome de Gilberte. O pingo sobre o *i* de Gilberte subira para formar reticências. Quanto ao *G*, tinha o ar de um *A* gótico. Que, afora isso, duas ou três palavras tivessem sido mal lidas, tomadas umas pelas outras (algumas, aliás, me haviam parecido incompreensíveis), isso era o bastante para explicar os pormenores do meu erro, e nem mesmo isso era necessário. Quantas letras não lê, em uma palavra, uma pessoa distraída e sobretudo predisposta, que parte da ideia de que a carta é de uma certa pessoa? Quantas palavras na frase? Adivinha-se ao ler, cria-se; tudo parte de um erro inicial. Os erros que se seguem (e não é apenas na leitura de cartas e telegramas, ou em toda leitura), por mais extraordinários que possam parecer àquele que não adota o mesmo ponto de partida, são perfeitamente naturais. Uma boa parte daquilo em que acreditamos (e o mesmo ocorre até nas conclusões extremas), com teimosia e boa-fé idênticas, decorre de um engano inicial quanto às premissas. (PROUST, 2004, v. 3, p. 496)

Além da bela transformação de um nome em outro, fazendo confundir as imagens das duas amantes, é interessante perceber a explicação que é dada para a leitura errônea dos nomes. A palavra-chave nesta situação é *predisposição*. O erro em pensar que a carta era de Albertine proporcionou ao personagem a criação daqueles caracteres que se confundem, de confundir até mesmo uma expressão figurada “você me julgava morto”, a qual podemos usar quando falamos com alguém que não vimos há muitíssimo tempo, com a própria expressão literal.

Experiência parecida é encontrada em Gombrich (2007), quando ele menciona um serviço de monitoração que ele exercia quando trabalhava na BBC, trabalho cujo objetivo era o de espionar transmissões radiofônicas de amigos e inimigos. O autor visa a demonstrar o fato de que todo o conhecimento prévio possuído por ele influenciava no momento em que ele passava por passagens quase que inaudíveis. O processo é explicado da seguinte maneira: “uma vez firmada a nossa expectativa e feita a nossa opção, cada um se esquecia do que estava fazendo, os sons pareciam cair por si mesmos nos lugares certos, transformando-se nas palavras esperadas” (GOMBRICH, 2007, p. 171). Tal

---

processo cognitivo, que se parece muito com aquela atividade de “descobrir desenhos nas nuvens”, é fundamentado por Gombrich justamente no capítulo denominado “A imagem nas nuvens”. É como se o autor unisse a noção kantiana de que o conhecimento é dado por um esquema (palavra utilizada obsessivamente pelo próprio autor, cuja influência ele atribui ao próprio Kant) em que se aplica um conceito novo a categorias prévias com um conceito de projeção freudiano. Não só a nossa capacidade interpretativa, mas também a nossa capacidade criativa funciona dessa maneira, segundo Gombrich. A ideia é bem parecida com a história dos diversos castelos de diversos países diferentes que se pareciam muito, a qual motiva Gombrich a dizer que a vontade de formar uma imagem é, na verdade, uma vontade de conformá-la com os esquemas prévios que temos na mente (GOMBRICH, 2007, p. 65). Outro ponto importante a se destacar em relação a esse assunto é a fundamental diferença existente entre a narrativa do livro e a da tradição literária em relação à frequência. Após explicar o que são os modos singulativos e iterativos, e de já ter explicado no capítulo anterior sobre a sumarização e a cena, Genette percebe algo que é completamente peculiar a *La Recherche* quando comparada à tradição: a alternância principal de modos não está associada à sumarização e à cena, mas sim aos modos iterativos e singulativos, ou seja, não é mais a mudança de uma narração da história de uma forma mais geral para uma cena mais específica – aqui entendida como diálogo –, mas sim a mudança de uma frequência “em que se conta uma vez o que aconteceu uma vez para outra em que se conta uma vez o que aconteceu várias vezes” (GENETTE, 1995, p. 143). Essa apreensão exata da essência do tempo proustiano, que Genette chama de *iteratismo proustiano* (cf. GENETTE, 1995, p. 139), é uma noção importante que não está presente no primeiro texto justamente pelo fato de ele estar em um plano de análise distinto, de tomar como ponto de partida algo diferente, qual seja, a unificação por meio da metáfora. Para entendermos melhor essa diferença fundamental entre pensar o livro

---

funcionando por meio das metáforas e pensar em uma convivência de diferentes tempos por meio de um elemento narrativo, pode ser interessante pegarmos como ponto de partida dessa investida a discussão que Genette faz sobre o papel da metáfora no romance em questão. Basicamente, a argumentação nesse momento do ensaio visa a mostrar que tipo de mudança há entre Proust e a tradição em relação à tentativa de atingir artisticamente a realidade. A principal mudança, e neste momento Genette usa Flaubert como parâmetro para explicar essa alteração, encontra-se no fato de que, ao invés de utilizar um estilo descritivo para atingir a essência de determinada coisa, como faria Flaubert, Proust utiliza um estilo analógico, de modo que as coisas descritas passam a ser ao mesmo tempo o que se é e outra coisa, como o “chão do pátio de Guermantes e chão do batistério de São Marcos” (GENETTE, 1972, p. 46). Para Genette, esse tipo de mudança estaria baseado na consciência de que parece simples ou miraculoso demais tentar acessar a realidade diretamente (cf. GENETTE, 1972, p. 47). Desse modo, o autor formula esta condição nos seguintes termos:

A passagem do ontológico ao analógico, do estilo substancial ao estilo metafórico, marcaria assim um progresso não tanto na qualidade da realização estética quanto na consciência das dificuldades ou pelo menos das condições dessa realização. (GENETTE, 1972, p. 47)

Entretanto, após apresentar essa forma de se atingir a realidade por meio do uso da analogia – aqui entendida de forma mais geral como metáfora –, o autor expõe um problema. Como se sabe, a relação metafórica baseia-se na atividade de unir dois objetos diferentes por meio de uma qualidade semelhante, pois, senão, como nos lembra Genette, seria apenas uma “inútil tautologia”. Desse modo, parece razoável a Genette questionar o fato de que, quando se colocam duas coisas em relação por meio da metáfora, com o fim de se atingir uma essência comum, sobra uma espécie de resíduo, ou seja, sobra o que é diferente, o que não entra nas relações de igualdade. Durante a apresentação

---

desse problema, o autor propõe então o seguinte questionamento: “como é que uma descrição baseada na ‘relação’ entre dois objetos não correria o risco de fazer desvanecer-se a essência de cada um deles?” (GENETTE, 1972, p. 47). A esse fenômeno de apreender diversos objetos simultaneamente, o autor dá o nome de “sobreimpressões fantasmagóricas”. Voltando um pouco, novamente, nosso plano de análise para relação entre os dois textos, podemos perceber que a principal mudança em relação ao que se diz no primeiro ensaio e no estudo posterior, desse modo, encontra-se no deslocamento da ênfase do personagem para a própria narrativa. Aquilo que Genette chama de sobreimpressão (cf. GENETTE, 1972, p. 50), efeito máximo da atividade analógica quando levada ao extremo, aparece sob uma ótica diferente em *Discurso da Narrativa*, como podemos perceber nesse momento em que Genette fala sobre o efeito de contaminação que a imagem de Odette exerce sobre a tentativa de se estabelecer uma imagem de Albertine: “é por causa da narrativa de um amor de Swann que Marcel poderá efetivamente imaginar certo dia uma Albertine semelhante a Odette: infiel, viciosa, inacessível, e por consequência apaixonar-se por ela” (GENETTE, 1995, p. 242). Entretanto o autor oferece um novo tipo de explicação para a existência das sobreimpressões quando é colocada no lugar do estabelecimento da unidade por meio da metáfora a pressuposição da pluralidade por meio da *polimodalidade*, que veremos adiante. Ao voltarmos para o *Discurso da Narrativa*, no capítulo sobre frequência narrativa, podemos observar, à primeira vista, como a analogia e a metáfora podem ser absorvidas pela instância narrativa a fim de que algo seja apreendido: “A ‘repetição’ é de fato uma construção do espírito, que elimina de cada ocorrência tudo que lhe pertence em específico, para só conservar aquilo que partilha com todas as outras da mesma classe” (GENETTE, 1995, p. 113-4). Esse tipo de objetivo da repetição está intimamente ligado à predominância do iterativo e a sua alternância com o singulativo. Pois o que ocorre em *La Recherche* é a narração uma vez do que

---

aconteceu *n* vezes, ou, para ser mais específico, nas palavras de Genette, a narração, pelo menos de *Combray*, do que “*passou* em Combray e não do que *se passava*” (cf. GENETTE, 1995, p. 118). A alternância entre o iterativo e o singulativo está em uma posição parecida com a da construção de analogias e metáforas de que o Genette de *Palimpsestos* falava, pois o retorno dos assuntos e dos objetos na obra - as diversas maneiras diferentes de apreendê-los - está justamente baseada nessa variação perversa da alternância entre sumarização e cena. Entretanto, aqui, por meio de uma visão diferente do texto proustiano, o crítico não fala mais no estabelecimento da unidade por meio da metáfora, mas sim em uma “circulação de significados” (GENETTE, 1995, p. 58), que podem ir e voltar por meio de analepses e prolepses.

Um último aspecto a se destacar da narrativa de Proust, que está também ligada a essa tentativa de acessar a realidade, lembrando que aqui nós já consideramos a ida e vinda de momentos e a particularização e generalização com o objetivo de estabelecer analogias e relações, refere-se à mudança dos modos narrativos, à *polimodalidade*, que é, para Genette, o que de mais peculiar existe na narrativa proustiana. Nas palavras do crítico francês, a coexistência dos modos narrativos é:

um emblema ao conjunto de toda prática narrativa de Proust, que joga sem escrúpulo, como que sem dar conta, em três modos de focalização ao mesmo tempo, passando à vontade da consciência do seu herói para a do narrador, e vindo habitar rotativamente a das mais diversas personagens. (GENETTE, 1995, p. 207)

O que essa forma de narrar traz de novo à literatura é a convivência de algumas incongruências, como a minuciosa narração do amor entre Swann e Odette, enquanto o próprio narrador vive a angústia de nunca saber quem Albertine é de fato. E neste momento é interessante pensar no tipo de tensão que se estabelece, à medida que temos um narrador com um nível de onisciência gigantesco – como o narrador de *O Pai Goriot*, que possui acesso imediato aos



---

pensamentos dos seus personagens, de modo que não há zonas de opacidade – algo típico das narrativas realistas, coexistindo com um narrador em primeira pessoa que preserva essas zonas de opacidade- algo típico das narrativas modernistas de *Coração das trevas* (2008) a *Além do princípio de prazer* (FREUD, 2016). Lembrando ainda a passagem da metáfora, como tentativa de estabelecimento de unidade, para a polimodalidade, como convivência de discrepâncias, à qual já nos referimos anteriormente, podemos pensar que nessa mudança as incongruências encontram-se no próprio método, e que já fazem parte, ou deveriam, da própria forma da obra de arte, algo parecido com o que Gombrich fala das obras cubistas: “Por mais que procuremos ver o violão ou o jarro que nos é sugerido como um objeto tridimensional e, em consequência, transformá-lo [229-230], esbarramos sempre com uma contradição em algum lugar que nos compele a começar tudo de novo” (GOMBRICH, 2007, p. 239). Ou, mais à frente, quando fala da recepção que esse tipo de obra de arte requer:

A função das sugestões representativas nos quadros cubistas não é dar ao observador qualquer informação sobre violões ou maçãs nem estimular as suas sensações táteis. É reduzir o número de interpretações possíveis até que sejamos forçados a aceitar a configuração plana com todas as suas tensões. (GOMBRICH, 2007, p. 243)

A necessidade de multiplicação desses modos é muito bem justificada no capítulo referente à voz narrativa, quando nos é lembrado que foi necessário para Proust criar um narrador onisciente que desse conta da experiência e de um narrador autodiegético que conseguisse significar essas experiências (cf. GENETTE, 1995, p. 251). Como já vimos, essa multiplicação de modos nos remete ainda a uma metáfora proustiana muito valiosa para se referir ao ato de apreender algo visualmente: a metáfora das lentes, presente extensivamente no último volume da sua obra. Pois, essa mudança de focalizações e de tempos narrativos dá muitas vezes a impressão de que se está apreendendo a realidade por meio de lentes, e o próprio Genette faz um inventário dos termos que



---

parecem elucidar a apreensão de várias sensações em vários momentos diferentes, como se o narrador estivesse mudando de lentes: “*parecer, desaparecer, ter o ar, como se, sentia-se, ter-se-ia dito, pensava-se, compreendia-se, via-se reaparecer, corria-se através dos campos cheios de sol, etc.*” (sic.) (GENETTE, 1995, p. 102). Ainda mais à frente, Genette explica mais um aspecto importantíssimo da apreensão e descrição proustiana ela não é:

nem uma fulguração instantânea (como a reminiscência) nem um momento de êxtase passivo e repousante: ela é uma atividade intensa, intelectual, e muitas vezes cujo relato, feitas as contas, é uma narrativa como outra qualquer. (GENETTE, 1995, p. 105)

As diversas formas de se ver algo se unem à possibilidade de se utilizar diferentes modos narrativos para formar a unidade posterior, como se, por meio da colagem, fosse possível obter uma obra “laboriosamente construída com materiais de toda proveniência e todas as épocas” (GENETTE, 1995, p. 148). Tal atividade tipicamente modernista faz-nos lembrar que já nos referimos ao desnudamento dos procedimentos em Joyce como uma característica modernista e de que falaremos posteriormente de mais um artista modernista que utiliza esse método de colagem.

Desse modo, a visão indireta e mutilada de Proust que destrói o objeto percebido por transferência (cf. GENETTE, 1972, p. 51) ganha um novo delineamento, ao ser considerada parte integrante do argumento narrativo de *La Recherche*. Agora, a “visão pode ser também um problema de estilo e de técnica” (GENETTE, 1995, p. 158). E essas diferenças de visões, de modos e de vozes narrativas parecem ser para o Genette no *Discurso da Narrativa* o elemento diferencial e inaugural da literatura moderna, o que responde ao questionamento feito mais cedo, neste texto, sobre o grande distanciamento que o Genette de seu primeiro ensaio faz do autor francês em relação ao modernismo:

---

Se *Em Busca do Tempo Perdido* é por todos sentida como não sendo ‘já inteiramente um romance’ e como obra que, no seu nível, fecha a história de um gênero (dos gêneros) e inaugura, com alguns outros, o espaço sem limites e como que indeterminado da *literatura* moderna, ela o deve, evidentemente – e ainda desta vez a despeito das ‘intenções do autor’ e pelo efeito de um movimento tão irresistível por ser involuntário – a essa invasão da história pelo comentário, do romance pelo ensaio, da narrativa pelo seu próprio discurso. (GENETTE, 1995, p. 257-8)

#### 4 NOVOS TERMOS DE COMPARAÇÃO UTILIZADOS PARA SE ANALISAR *LA RECHERCHE*

Após termos nos detido em alguns aspectos da narrativa proustiana que parecem se modificar entre os textos de Genette, talvez seja interessante nos determos, para finalizar nossa exposição, em um aspecto do crítico francês que é quase como um sintoma do que se quer demonstrar: a mudança dos referenciais artísticos que são usados para falar do estilo de Proust, ou, se quisermos falar em termos proustianos, a mudança das lentes. No ensaio, um pouco antes de problematizar a possibilidade de unificação por meio da metáfora, Genette diz que a mudança principal que acontece de Flaubert para Proust é uma mudança de um estilo substancial para um estilo analógico, ou seja, de um estilo que descreve com perfeição um objeto para um estilo que consegue ultrapassar e criar algo mais perfeito que o próprio objeto por meio de relações. Ao propor esse tipo de “evolução”, o autor se refere a dois pintores realistas, comparando Chardin com Flaubert e Rembrandt com Proust. Aqui é interessante vermos Genette falando dessa “evolução” por meio de uma citação de *Contre Sainte-Beuve* (1998), em que Proust fala exclusivamente dos pintores:

À beleza que há em existir vem então juntar-se uma outra beleza, mais misteriosa, mais transcendente, cuja aparição se nota precisamente na evolução de Chardin a Rembrandt: o primeiro ‘tinha proclamado a divina igualdade de todas as coisas diante do espírito que as considera, diante da luz que as embeleza... Com Rembrandt, a realidade mesma será ultrapassada. Compreendemos que a beleza não está nos objetos, pois então sem dúvida ela não seria tão profunda e misteriosa’. (GENETTE, 1972, p. 46)

---

Após essa citação, é feito o paralelo entre os pintores e os escritores. É importante notar a inversão tipicamente proustiana que há quando o autor de *Contre Sainte Beuve* coloca a passagem de Chardin para Rembrandt como uma “evolução”, visto que o primeiro nasceu quase cem anos depois do segundo, em 1699 e 1606, respectivamente. Se levarmos a comparação adiante, por meio da consulta a alguns livros de arte, podemos perceber que Chardin ficou famoso justamente pela pintura de natureza morta e de cenas cotidianas, como se ele pudesse “dar vida” aos objetos por meio da descrição pictórica, que é exatamente o que Proust chama de a “igualdade de todas as coisas em relação ao espírito”. Gombrich, em *A história da arte* (1985), inclusive, usa como termo de comparação o famoso pintor Vermeer, representante de toda uma linhagem holandesa da descrição (cf. GOMBRICH, 1985, p. 372). Nessa zona de conflito, onde Proust considera Rembrandt como a evolução da descrição pictórica de Chardin, o qual, por sua vez, é colocado por Gombrich como uma espécie de pintor em sintonia com a tradição descritiva pictórica holandesa, talvez seja importante trazer à tona outra consideração importante, qual seja, a de que Rembrandt é um ponto fora da curva em relação a essa tradição pictórica descritiva holandesa a que Gombrich compara Chardin. Quem faz o distanciamento entre a arte descritiva holandesa e Rembrandt é Svetlana Alpers (1999), teórica discípula de Gombrich, a qual delinea a situação de uma maneira interessante. Em seu livro *A arte de descrever*, a autora visa a criar uma história da pintura holandesa em oposição à história da pintura italiana. Para ela, a principal diferença é que a pintura italiana se baseia numa tradição narrativa, a qual teria por base a retórica e os textos tradicionais. A pintura holandesa, por outro lado seria descritiva – assim como Vermeer e Chardin – e estaria baseada menos em textos e contextos históricos e mais em descrever o mundo que é visto pelo olho. Para ela, esta técnica é influenciada principalmente por dois motivos – os quais, inclusive, são usados

---

para dividir os capítulos: a descoberta das lentes, que possibilitaram aos holandeses verem muito mais imagens de muitas outras formas, e a criação da técnica cartográfica, que, como ela demonstra muito bem, vai ser um motivo influente na arte holandesa. Como ela diz, esses motivos fizeram com que os pintores holandeses quisessem pintar qualquer coisa que se apresentasse ao olho de forma não seletiva:

O contraste é entre a preocupação central e definitiva dos italianos com a representação do corpo humano (o que está implicado na fala de Michelangelo acerca da *difficoltà* da arte) e a preocupação setentrional com a representação de quanto existe na natureza de maneira exata e não-seletiva. (ALPERS, 1999, p. 35)

Rembrandt, no entanto, estaria um pouco distante tanto de pintores representantes da pintura holandesa, como Vermeer, quanto da tradição italiana da pintura narrativa (cf. ALPERS, 1999, p. 402). E é exatamente isso que ela tenta explicar no puxadinho da arte holandesa que ela faz no último capítulo do seu livro para Rembrandt. Ao invés de produzir apenas um “espelho transparente do mundo”, o pintor, para ela, estaria mais comprometido com a técnica, como se ele fosse mais metalinguístico. Para demonstrar essa preocupação com a técnica do pintor, que se sobreporia a uma mera tentativa de acomodar na pintura o que é apresentado aos olhos (cf. ALPERS, 1999, p. 409), a autora apresenta o quadro denominado *O juramento de Julius Civilis*, em que é ultrapassada a mera narrativa à maneira italiana por meio da própria técnica do artista. O quadro possui um detalhe que parece contar toda a história a que o quadro se refere e que parece ser mais importante que qualquer outro detalhe histórico, qual seja, o olho ferido do líder Civilis. Nas palavras de Alpers:

Rembrandt representava os ancestrais dos holandeses engajados num juramento de sangue tribal: jurar sobre uma espada empunhada por um líder, Civilis, cujo olho medonhamente cegado revela que ele próprio tinha vivido pela espada. (ALPERS, 1999, p. 408-9)

---

Em uma reflexão posterior em relação à arte de Rembrandt especificamente, Alpers apresenta em *O projeto de Rembrandt* (2010) mais algumas características do pintor que destoam em relação à tradição descritiva holandesa. Mesmo colocando o autor em uma zona de opacidade entre as duas tradições, a autora parece encontrar um lastro para esta diferença, a qual se encontra no tratamento que o autor dá às camadas da sua pintura, um tratamento de tinta que é próprio dele. O próprio livro de Alpers é motivado pelas descobertas feitas pelo *Rembrandt Research Project* em relação à autoria de alguns quadros antes atribuídos ao pintor holandês. Desse modo, após o período de instabilidade em relação à reformulação do que seria o estilo de Rembrandt, a autora escreve este livro com o intuito de demonstrar essa técnica peculiar e o modo como o pintor holandês ensinou a sua técnica aos seus discípulos, cujas obras foram por muito tempo confundidas com as de seu mestre. Desse modo, o que parece ser mais peculiar em Rembrandt e que parece ser rejeitado qualquer relação com a arte italiana ou holandesa é o fato de que nele, mais do que em qualquer outro pintor, o processo de confecção do quadro e o tratamento da tinta parecem subsumir qualquer tentativa de relacioná-lo a essas tradições. Não há qualquer tentativa de simples descrição, ou de produção de significado. Como diz a autora, ao citar Gombrich, é como se o processo de fazer precedesse o processo de significação:

Convém lembrar aqui, numa adaptação da célebre frase de Gombrich, que o fazer precede a significação. Pelo menos no caso de Rembrandt, a atenção ao processo de execução de suas obras pode ser uma pré-condição ao entendimento do que elas significam. (ALPERS, 2010, p. 30)

O processo de tratamento da tinta que a autora coloca quase que como um elemento metalinguístico do quadro de Rembrandt, à medida que ela chama para si a atenção daquele que aprecia os quadros do pintor, surge então como uma técnica que dá a impressão de estímulo ao tato daquele que aprecia seus quadros, quase como se fosse uma escultura: “Rembrandt espalha a tinta com o

---

pincel e muitas vezes a modela com a espátula ou com os dedos de maneira tão espessa que nos parece possível passar a mão por cima dela” (ALPERS, 2010, p. 75).

Não podemos afirmar se Genette, ao propor a comparação entre Proust e Rembrandt, tinha consciência do tratamento da tinta proposto pelo pintor como um elemento constitutivo da sua obra que apontaria não para o significado, mas para a forma. Entretanto, tal característica encontrada em uma arte figurativa do século XVII é algo típico de uma arte não figurativa que Genette vai posteriormente utilizar para comparar a obra de Proust: a música modernista de Stravinski. Desse modo é importante salientar o quanto é significativo o fato de Genette utilizar em um primeiro momento um tipo de arte figurativa, que poderia ser chamada de realista, e em um segundo momento um tipo de arte não figurativa e extremamente voltada para a técnica, como é a música modernista de Stravinski.

A comparação da obra de Proust com a música modernista é feita na sessão em que o crítico francês fala da polimodalidade. Neste momento podemos ver a seguinte comparação sendo feita: essa forma de narrativa é comparada com o sistema politonal de *Rite of Spring*, de Stravinski, compositor modernista e contemporâneo de Proust (cf. GENETTE, 1995, p. 208). O próprio autor adverte que tal comparação não deve ser tomada tão literalmente. Entretanto, se formos um pouco mais longe, embasados no estudo que Adorno faz de Stravinski, em *Filosofia da Nova Música* (1989), podemos perceber outros pontos de contato entre o compositor e o escritor. Na obra em questão, Adorno visa a dar um panorama da música do século XX por meio de dois compositores: Schoenberg e Stravinski. Curiosamente, Stravinski, o compositor que nos dará base para comparar com Proust, é visto por Adorno da mesma maneira que Shakespeare é visto por Eliot. Entretanto, por meio de um ato de honestidade intelectual, como faz também em

---

*As estrelas descem à terra* (2008), o autor não vê problema em destrinchar e analisar algo a que ele não é simpático.

Logo quando começa a falar sobre o compositor, podemos perceber que o ponto principal a se destacar em Stravinski é o desgaste da forma artística, algo amplamente apontado por Adorno tanto neste texto quanto em “A posição do narrador no romance contemporâneo”. É como se o filósofo demonstrasse o beco sem saída em relação à forma em que Stravinski se meteu:

Para Stravinski, com seu sentido de necessidade obrigatória, as exigências impostas por aquelas regras tornavam-se insuportáveis no momento em que se refutavam a si mesmas ao colocar o *consensus* mediato do ensinamento no lugar da violência palpitante que a tonalidade exercia nos tempos heroicos da burguesia. A estreiteza da linguagem musical, a comprovação de que cada uma de suas fórmulas estava inteiramente penetrada de intenções determinadas, não se lhe apresentou como garantia de autenticidade, mas como garantia de desgastes. (ADORNO, 1989, p. 111)

O caminho que o artista vai seguir a partir de então é o de utilizar essa forma “desgastada” de uma maneira irônica, como se ele possuísse todas essas formas em prateleiras e as usasse quando quisesse. Esse tipo de ideia pode ser percebido quando Adorno diz que Stravinski utiliza um “procedimento humorista organizador” em relação aos fragmentos que utiliza (cf. ADORNO, 1989, p. 113). Mais à frente, ainda levando em conta essa imensa bagagem de formas desgastadas e seu uso de uma maneira “humorística”, Adorno se refere a Stravinski como uma espécie de virtuose, aquele que apresenta sua arte de uma maneira “desportiva”, quase como um *salto mortale* (cf. ADORNO, 1989, p. 134).

A partir dessa ideia de uma postura irônica em relação à forma, Adorno identifica uma forma de se fazer música, a qual ele chama de música ao quadrado. O que o filósofo chama de música ao quadrado é uma técnica de composição encontrada em Stravinski originada no século XX, baseada na citação e no pastiche, cujo impulso criador tem origem em uma sensação de que o material se encontra esgotado (cf. ADORNO, 1989, p. 140). Aqui novamente



---

caímos no problema do desgaste da forma. Ao invés de considerar a sua arte um processo vital imediato, há uma descrença quanto à possibilidade da expressão do *pathos*, uma consciência de que a arte é uma mediação absoluta. Ao adquirir essa consciência de que a arte é mediada, em detrimento de uma noção imediata e expressiva, o artista se choca novamente “no vazio da linguagem objetiva”: “o sujeito, que agora musicalmente nada tem que dizer de si mesmo, deixa assim de ‘produzir’ em sentido próprio e se contenta com o eco vazio da linguagem musical objetiva, que já não é a sua” (ADORNO, 1989, p. 140).

Além de esbarrar na crise de objetividade da linguagem proporcionada por uma impossibilidade de imediatez da expressão artística, surge ainda, como diz Adorno, uma autoconsciência do próprio ato de confecção artística. Uma consciência que reconhece que não é possível fechar um microcosmo completo de sentido sem que haja “erros calculados”. Nas palavras de Adorno:

Enquanto o momento artificial da música, enquanto o ‘fazer’ readquire consciência de si mesmo e se afirma abertamente, perde, contudo, o estímulo da mentira, que lhe permitia representar-se como som puro da alma, primordial e não condicionado. Esta é a verdade que se conquista ao expulsar o sujeito. Em lugar do *bien fait* dos franceses, surge um *mal fait* engenhoso: a música ao quadrado dá a entender que não é um microcosmo concluso, mas somente o reflexo do rompido e vazio de sentido. Seus erros calculados são parentes dos contornos de certa pintura contemporânea perfeitamente legítima, como a de Picasso, contornos que desmentem todo caráter compacto na configuração da imagem. (ADORNO, 1989, p. 143)

Talvez, justamente motivado por essa pluralidade de formas que são utilizadas pelo compositor, a sua mais famosa técnica é chamada de politonalidade. Ao falar da multiplicidade de tons que pode ser percebida na música de Stravinski, o filósofo alemão utiliza uma imagem muito interessante: o soar simultâneo de músicas espacialmente separadas na feira (ADORNO, 1989, p. 120). A sensação que ele quer passar por meio dessa imagem é bem parecida com o que Genette chama de sobreimpressões em *Proust Palimpsesto*, qual seja, a coexistência de várias imagens no mesmo plano. Como vimos anteriormente,



---

Genette, em *Discurso da Narrativa*, propõe uma outra ideia, parecida, mas que modifica a ideia de sobreimpressões, qual seja, a ideia de polimodalidade. O que parece acontecer aqui é uma versão irônica das sobreimpressões, já que temos pelo menos três termos para nos referir a coisas muito próximas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poderíamos ainda apontar outros fenômenos que Adorno percebe na obra de Stravinski que serviriam para entender a leitura de Proust que Genette faz em *O Discurso da Narrativa*. Entretanto, esses momentos parecem ser suficientes para ilustrar não só as características peculiares de Stravinski, como a sua técnica da politonalidade e da música ao quadrado, que em Proust se torna polimodalidade, mas também aquelas técnicas de sobreposição de camadas pertencentes a Rembrandt. Além disso, podemos perceber como é significativo o fato de Genette usar, a fim de tentar explicar *La Recherche*, em um primeiro momento um artista mais próximo do realismo e, posteriormente, outro mais próximo do modernismo. Por causa justamente do fato de a dissonância ser um fato constitutivo da própria obra literária essa posição tensa no cânone é um problema que pode ser delineado, mas não resolvido.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *As estrelas descem à terra: a coluna de astrologia do Los Angeles Times: um estudo sobre superstição secundária*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008.

ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. Traduzido por Madga França. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Traduzido por Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALPERS, S. *A arte de descrever: A arte holandesa do século XVII*. Traduzido por Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.

ALPERS, S. *O projeto de Rembrandt: O ateliê e o mercado*. Traduzido por Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- 
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.
- BALZAC, H. *As ilusões perdidas*. Traduzido por Silvana Salerno. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BALZAC, H. *O pai Goriot*. Traduzido por Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CONRAD, J. *No coração das trevas*. São Paulo: Hedra, 2008.
- FREUD, S. *Além do princípio de prazer*. Traduzido por Renato Zwick. São Paulo: L&PM, 2016.
- GENETTE, G. Proust Palimpsesto. In: GENETTE, G. *Figuras I*. Traduzido por Ivone Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GENETTE, G. *O Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Traduzido por Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 4ª Ed. Traduzido por Raul de Sá Barbosa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- JOYCE, J. *Ulisses*. Traduzido por Bernadina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. Volume 1, *No caminho de Swann. À sombra das moças em flor*. Traduzido por Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. Volume 2, *No caminho de Guermantes. Sodoma e Gomorra*. Traduzido por Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. Volume 3, *A prisioneira. A fugitiva. O tempo recuperado*. Traduzido por Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- STENDHAL. *A cartuxa de Parma*. Traduzido por Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 2004.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 31 de março de 2021.

Aprovado em sistema duplo em: 19 de setembro de 2021.