



FICÇÃO MUSICALIZADA EM *UM AMOR DE SWANN* DE PROUST: UM DIÁLOGO ENTRE ARTES E MÍDIAS

MUSICALIZED FICTION IN PROUST'S *SWANN IN LOVE*:
A DIALOGUE BETWEEN ARTS AND MEDIA

Izabela Baptista do Lago¹
Universidade Federal de Minas Gerais, CNPq

Resumo: Este artigo apresenta e analisa as relações entre a música e a literatura em *Um amor de Swann* de Marcel Proust sob a perspectiva dos estudos da intermedialidade, debruçando-se, em especial, sobre os conceitos teóricos de Werner Wolf e Claus Clüver nos estudos da palavra e da música e nas ponderações de Irina Rajewsky sobre as relações intermediáticas. Proust faz desta obra uma ficção musicalizada ao tornar a música a referência primordial para a construção de sentido do texto, exercendo uma função tanto estrutural quanto psicológica na narrativa.

Palavras-Chave: Intermedialidade; Música; Literatura; Proust.

¹ Mestranda do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG.
izabelabaptista@gmail.com

Abstract: This article presents and analyses the relationship between music and literature in Proust's *Swann in love* based in the theory of intermediality studies, especially considering the *Word and Music* studies by Werner Wolf and Claus Clüver and Irina Rajewsky's work about intermedial relations. Proust creates a musicalized fiction when he chooses music as the main reference of his text, in fact, music has a structural and a psychological function in the narrative.

Key-Words: *Intermediality; Music; Literature; Proust.*

Um amor de Swann é um fragmento da obra *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust (1871-1922), constituindo a segunda das três partes que compõem o primeiro volume, *No caminho de Swann* (*Combray; Um amor de Swann; Nome de lugares: o Nome*). Por apresentar peculiaridades tanto na forma quanto no conteúdo quando comparada à totalidade da obra – como a narração em terceira pessoa e relatos de eventos dos quais o narrador não participou diretamente, mas que lhe foram transmitidos por terceiros –, desde 1930 encontram-se edições de *Um amor de Swann* independentes de *Em busca do tempo perdido*. Como explica Thierry Laget (1998), *Um amor de Swann* prepara o leitor para a obra completa, pois “contém a exposição da maior parte dos leitmotifs que serão desenvolvidos nos próximos atos” (LAGET, 1998, p. 11).

Um amor de Swann trata da paixão de Charles Swann, um *dandy* amador das artes, por Odette de Crécy, uma cortesã de inteligência e cultura medíocres, na Paris do fim do século XIX, em plena *Belle Époque*. O amor de Swann é explorado em diversas fases, da inicial indiferença por Odette à obsessão e ao ciúme, até à desilusão e à libertação. Essas diferentes etapas e nuances do sentimento de Swann são exploradas por Proust com várias referências ao universo musical, razão pela qual este é um texto muito rico para a análise das relações entre as artes, sobretudo entre a música, a literatura e a pintura.

As interações entre a música e a literatura são ricas e complexas, mas, ao tratarmos das interferências do universo musical dentro de um texto literário, devemos diferenciar quando se fala da musicalidade de uma obra em um sentido literal, no qual a referência à música está de fato presente dentro do texto, ou em um sentido metafórico, referindo-se aos fenômenos sonoros e rítmicos da linguagem ou do estilo do autor (PINTHON, 2005, p. 442).

² No original : “Elle comporte l'exposition de la plupart des leitmotifs qui seront développés dans les actes suivants.”

Em *Um amor de Swann* nos deparamos tanto com a referência literal quanto metafórica da música, atrelada também a outras funções, como seu papel estrutural na narrativa e sua importância para a caracterização psicológica da personagem principal, Charles Swann. De fato, as referências à música são emblemáticas neste episódio de *Em busca do tempo perdido*, começando com as várias menções ao compositor Richard Wagner (1813-1883) e outros músicos, mas, em especial, pelo papel desempenhado no enredo por uma peça musical, a sonata de Vinteuil, composição fictícia³ de um misterioso artista, também ficcional.

A sonata de Vinteuil se liga especialmente ao protagonista de *Um amor de Swann*, pois é através dele que a percepção musical se realiza. Dotado de grande sensibilidade artística, ao ponto de encontrar nas artes uma forma de compreender o seu estado de espírito e até mesmo de modular a sua existência, Charles Swann desenvolve uma relação peculiar com a pequena frase da sonata de Vinteuil, irremediavelmente atrelada ao seu amor por Odette. A narrativa é pontuada por cinco execuções da sonata, todas presenciadas pelo personagem de Swann, e cada uma dessas execuções corresponderá à uma emoção da personagem, estreitamente relacionada às diversas fases de sua paixão.

A escolha de Proust pela música associada ao tema do amor não foi fortuita: desde a Antiguidade a música esteve intimamente relacionada às paixões humanas, considerada como capaz de revelar uma afinidade e uma harmonia entre as faculdades da alma e os elementos constitutivos do corpo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 757). Assim, carregada de toda uma tradição simbólica, a fictícia sonata de Vinteuil modulará tanto o amor de Swann quanto a narrativa, marcando o texto com suas repetidas execuções e aliando-se estreitamente aos pensamentos e sentimentos da personagem. De fato, a sonata exerce uma inegável influência no nascimento do amor de Swann por Odette como também marca o momento de tomada de consciência do fim do mesmo.

De acordo com a perspectiva intermediária sobre a qual nos debruçamos na presente análise, a musicalidade presente em *Um amor de Swann* é uma forma de intermedialidade velada ou indireta, com base na classificação proposta por Werner Wolf em seu ensaio *Musicalized fiction and intermediality* (1999). Ao

³ Proust revelou que as fontes musicais nas quais se inspirou para as descrições da sonata de Vinteuil foram as obras de Saint-Saëns, Schubert, Franck, Fauré e Wagner, conforme notas de Jean-Yves Tadié na edição de *Em busca do tempo perdido* na coleção La Pléiade (PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Vol. 2. Bibliothèque de La Pléiade, 1988, p. 1238).

contrário da intermedialidade direta ou manifesta, onde se observa associação de dois meios ou mídias em uma mesma obra resultando em uma obra mixmídia ou multimídia, em que os dois meios estão materialmente presentes no resultado, como, por exemplo, a ópera, que une texto e música, em *Um amor de Swann* nos deparamos com a presença de dois meios distintos como elementos de significação na narrativa – no caso, a música e a literatura –, sendo que apenas a literatura aparece diretamente:

[...] a intermedialidade velada ou indireta pode ser definida como a união de (pelo menos) dois meios convencionalmente distintos na significação de um artefato sendo que apenas um deles (dominante) aparece diretamente com seus significantes típicos ou convencionais; o outro (o meio não dominante) se apresenta apenas indiretamente “dentro” do primeiro meio como um significado (em alguns casos também como um referente). Ele é, por assim dizer, “velado” (encoberto) pelo meio dominante [...]⁴. (WOLF, 1999, p. 44)

Contudo, a música, meio “velado”, encoberto pelo meio dominante, a literatura, não tem sua importância diminuída na composição da obra, pois é elemento primordial de sua significação. Trata-se, portanto, de uma ficção musicalizada, que, como também ensina Wolf no mesmo ensaio, “é essencialmente um exemplo de intermedialidade velada/indireta, já que envolve música na significação de um texto verbal que, no entanto, continua sendo literário⁵” (WOLF, 1999, p.45). Este conceito se equipara ao de referências intermidiáticas proposta por Irina Rajewsky em *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”* (2012), vistas como:

[...] estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um subsistema midiático específico [...], ou a outra mídia como sistema. (RAJEWSKY, 2012, p. 25)

⁴ No original: “(...) indirect or “covert” intermediality can be defined as the involvement of (al least) two conventionally distinct media in the signification of an artefact in which, however, only one (dominant) medium appears directly with its typical or conventional signifiers, the other one (the non-dominant medium) being only indirectly present “within” the first medium as a signified (in some cases also a referent). It is, as it were, “covered” by the dominant médium (...)”

⁵ No original: “Musicalized fiction is essentially an example of covert/indirect intermediality, since it involves music in the signification of a verbal text which yet remains literature.”

Assim, temos que *Um amor de Swann* é um texto literário, uma mídia em sua própria materialidade, que recorre ao universo musical como evocação. Todavia, esta narrativa também se vale da música além da simples referência, pois, ao retomar a sonata de Vinteuil em diversos pontos, em cinco episódios específicos e bem marcantes, encaixa-se na ideia da imitação de técnicas próprias a uma mídia, o caráter “como se” salientado por Rajewsky (2012, p. 28), que cria a ilusão de outra mídia, pois reproduz, com seus próprios meios, técnicas de outra mídia. De fato, a sonata de Vinteuil, ao ser pontualmente recuperada por Proust, aparecendo e reaparecendo em um ritmo *quasi* musical, cria no leitor a ilusão de uma peça musical dentro do texto, na qual o refrão ressurgiu em tempos determinados.

Cadenciado pela sonata, esse capítulo da obra proustiana se aproxima da música em um nível mais profundo, exercendo função estrutural no texto por meio de uma analogia com a técnica da composição musical. Neste sentido, a própria estrutura do capítulo pode ser descrita como musical, pois imita a construção musical com suas repetições sistemáticas inscritas na linearidade da narrativa. Esta estrutura modulada pelas cinco audições da sonata pelo protagonista vai corresponder, a cada um desses cinco episódios, a uma mudança em seu estado de espírito, associando a sonata à dimensão psicológica da personagem de Swann. Cada encontro entre Swann e a sonata corresponde a uma experiência musical diferente, intimamente ligada a todos os aspectos de seu amor por Odette. Assim, mais do que um simples recurso estilístico do autor, a música é, por diversas vezes, verbalizada no texto por meio de detalhadas descrições, marcando pontos determinantes do enredo: além de reaparecer na narrativa como o refrão em uma canção, a música é colocada no centro da intriga e da psicologia dos personagens, desempenhando assim uma função tanto estrutural quanto psicológica.

A primeira execução da sonata acontece no salão dos Verdurin, amigos de Odette, aos quais Swann é apresentado pela moça. Durante a recepção, Swann é surpreendido com a melodia da sonata, executada pelo pianista do salão, quando reconhece os sons que já o haviam maravilhado um ano antes, sem que lhe tenha sido possível descobrir o nome e o compositor da peça. Swann recorda-se da grande impressão que a música lhe causou, dando origem a uma descrição da experiência da audição da sonata:

[...] no ano anterior, em uma recepção, ele ouvira uma peça musical tocada ao piano e violino. A princípio só admirara a qualidade material dos sons

secretos tirados pelos instrumentos. E aquilo já fora uma grande satisfação; eis senão quando, por baixo da linha melódica do violino, tênue, resistente, densa e dominadora, ele vira de súbito elevar-se, num marulho líquido, a massa da parte do piano, multiforme, indivisa, plana e entrechocada como a malva agitação das vagas que o luar encanta e bemoliza. Mas em dado momento, sem poder distinguir com nitidez um contorno, dar um nome ao que lhe agradava, subitamente arrebatado, buscara recolher a frase ou a harmonia – ele mesmo não o sabia – que passava e que lhe abria a alma mais largamente, como certos aromas de rosas que circulam no ar úmido da noite têm a propriedade de dilatar nossas narinas. Talvez porque não conhecia a música, é que pudera experimentar uma impressão tão confusa, uma dessas impressões que no entanto talvez sejam as únicas puramente musicais, não extensas, inteiramente originais, irreduzíveis a todo gênero diverso de impressões. (PROUST, 2010, p. 267-268)

A primeira execução da sonata é emblemática: ao trazer recordações vivas de uma percepção altamente sensorial, próxima ao êxtase para a personagem, ela marca o início de seu amor por Odette, como se as emoções suscitadas pela experiência acústica se ligassem à personagem feminina e por ela passasse a ter uma existência corpórea, material.

A citada descrição da sonata pode ser enquadrada, de acordo com Wolf, como uma música verbal, na medida em que sugere a experiência e os efeitos da música, recurso recorrente na intermedialidade velada (1999, p. 51), conceito que se encaixa no de transposição intermediária proposto por Leo Hoek (2006, p. 167-168), que “consiste em passar de um modo de expressão estética a outro (do pictural ao literário, ao musical, etc., ou inversamente)”. Também podemos enquadrar esta descrição da sonata como uma forma de éfrase musical, como sugere Claus Clüver (1999) em *The Musikgedicht* ao defender a extensão do conceito de éfrase para a representação verbal da música, não restringindo o termo à transposição do visual (1999, p.187). Clüver propõe, efetivamente, uma redefinição do conceito tradicional de éfrase, adaptando-o para o novo cenário dos estudos da intermedialidade, em que vários artefatos culturais, nas mais diversas mídias, pode ser objeto de uma transposição intersemiótica:

Substituindo todas as partes da definição de éfrase por Heffernan (“a representação verbal de uma representação visual”) por uma formulação diferenciada, eu alcancei uma definição que pretende abranger precisamente esta forma específica de transposição: a verbalização de textos

reais ou fictícios compostos em um sistema de signos não verbal⁶.
(CLÜVER, 1999, p. 188)

É interessante observar que essa transposição intersemiótica ou música verbal ou, ainda, éfrase musical realizada por Proust é fortemente marcada por uma ideia de tridimensionalidade em razão do uso de vocábulos como contorno, linha, massa, plano, dilatação, o que, sem dúvida, é devido à intenção do autor de transmitir uma ilusão de materialidade à sonata, uma personificação da música, que se liga à personagem de Odette como uma representação corporal da mesma, uma amálgama entre música e mulher. A identificação da sonata com Odette é ainda mais evidente diante do papel fundamental que a sonata desempenha no decorrer da narrativa, com as audições posteriores da sonata, em todos os aspectos ligada ao sentimento de Swann pela moça. Já a escolha de adjetivos pouco associáveis a uma descrição musical, como a referência a aromas, perfumes e umidade, são traços característicos da obra de Proust, reconhecido por sua percepção sinestésica da realidade ao relacionar planos sensoriais diversos, no caso, a audição com o olfato e com o tato, transformando a experiência da apreciação da arte em um fenômeno sensorial completo, abrangendo todos os sentidos do indivíduo.

Ainda na primeira audição da sonata, após resgatar as impressões iniciais de Swann sobre a peça ouvida no ano anterior, Proust sugere uma outra percepção musical do personagem, ligada ao momento presente, desta vez dando vida à sonata, que, como uma voluptuosa parceira de dança, envolve e embala Swann em um movimento inebriante:

Num ritmo lento, ela o dirigia primeiro para um lado, depois para outro, depois mais adiante, para uma felicidade nobre, precisa e ininteligível. E de repente, no ponto em que ela chegara e de onde ele se preparava para segui-la, depois de uma pausa de um segundo, mudava de direção bruscamente e, com um novo movimento, mais rápido, miúdo, permanente, melancólico e suave, ela o arrastava consigo para perspectivas desconhecidas. (PROUST, 2010, p. 268-269)

Este é o momento que marca o início do amor de Swann, que se lança definitivamente em uma aventura amorosa com Odette, levando, logo em

⁶ No original: "Replacing every part of Hefferman's definition of *ekphrasis* ('the verbal representation of visual representation') with a different formulation, I arrived at a definition that is intended to cover precisely this particular type of transposition: the verbalization of real or fictitious texts composed in non-verbal sign systems."

seguida, à segunda execução da sonata, que também ocorre no salão dos Verdurin, onde os amantes passam a se encontrar todas as noites. Desta vez, o amor já está consumado, e a sonata vai se tornar o “hino” do relacionamento:

À sua entrada, enquanto a sra. Verdurin, mostrando as rosas que ele enviara pela manhã, dizia: “Estou zangada”, e lhe indicava um lugar ao lado de Odette, o pianista tocava, para os dois, o pequeno trecho musical de Vinteuil, que era como que a ária nacional de seu amor. (PROUST, 2010, p. 279)

Na terceira vez em que a sonata surge no texto ela é tocada pela própria Odette, em uma visita que Swann faz à sua casa. Malgrado a falta de habilidade da moça ao piano, Swann, apaixonado, sequer o percebe, evidenciando a associação de seu amor com a peça musical:

[...] embora Odette a tocasse muito mal [...] a mais bela imagem que nos fica de uma obra é muitas vezes a que se eleva por sobre os sons errados extraídos por dedos inábeis de um piano desafinado. A pequena frase continuava, para Swann, a associar-se ao amor que sentia por Odette. (PROUST, 2010, p. 301-302)

Já na quarta aparição da sonata o cenário é diferente: ameaçado por um rival, o jovem e arrogante aristocrata Forcheville, também introduzido no círculo dos Verdurin por Odette, Swann é tomado pelo ciúme. A audição da sonata é percebida como a presença de uma pessoa querida, que, nesse momento de aflição, surge em forma de música para consolá-lo e aconselhá-lo: “E Swann, do fundo do coração, dirigiu-se a ela [a sonata] como a uma confidente de seu amor, como a uma amiga de Odette que deveria lhe dizer que não se preocupasse com esse Forcheville” (PROUST, 2010, p. 335).

No entanto, o sofrimento já estava instalado, e com o ciúme vem a indiferença de Odette, que, antes disponível a qualquer hora do dia, não tinha mais nenhum minuto livre para encontrar Swann, que também não era mais bem-vindo no salão dos Verdurin.

É nesse contexto da desilusão que se dá a quinta e última aparição da peça musical em um concerto no aristocrático salão da Sra. de Saint-Euverte, o qual Swann não frequentava há tempos, consumido pelos encontros diários com Odette. Desiludido frente ao amor não mais correspondido, Swann é surpreendido com os primeiros acordes da tão apreciada sonata:

Mas de súbito foi como se ela [Odette] tivesse entrado, e tal aparição foi para ele um sofrimento tão dilacerante que teve de levar a mão ao peito. É que o violino se erguera a notas tão dilacerantes que teve de levar a mão ao peito. [...] E antes que Swann tivesse tempo de compreender e dizer a si próprio: “É a pequena frase da sonata de Vinteuil, não ouçamos!” – todas as lembranças do tempo em que Odette o amava, e que até esse dia ele conseguira manter invisíveis nas profundezas de seu ser, iludidas por esse brusco luzeiro do tempo de amor que julgaram estar de volta, tinham despertado e, em voo rápido, subiram para lhe cantar perdidamente, sem piedade pela sua desgraça atual, os refrões esquecidos da felicidade. (PROUST, 2010, p. 432-433)

Nessa última audição da sonata a música surge como uma revelação que desperta o protagonista para a dura realidade; é o fim da ilusão: “A partir daquele sarau, Swann compreendeu que o sentimento que Odette nutrira por ele não renasceria jamais, que suas esperanças de felicidade não mais se cumpririam” (PROUST, 2010, p. 442).

Assim como a arte justificou o nascimento desse amor, a superação desse sentimento também passa pelo filtro da arte. De fato, o amor de Swann por Odette despertou com seu apreço pela arte renascentista, pela semelhança da moça com a Séfora pintada por Botticelli em um afresco da Capela Sistina, o que a tornou valiosa a seus olhos : por não ter se sentido inicialmente atraído por Odette, “Swann censurou a si mesmo por ter desconhecido o valor de uma pessoa que teria parecido encantadora ao grande Sandro [...]” (PROUST, 2010, p. 286), e esta afinidade com a obra florentina lhe permitiu “introduzir a imagem de Odette em um mundo de sonhos ao qual ela não tivera acesso até então e onde se banhou em nobreza” (PROUST, 2010, p. 287).

Nesse sentido, o fato da revelação do fim amor se dar a partir de uma audição da sonata é emblemático, pois reforça a relação privilegiada de Swann com a arte, que passa a reger sua vida e suas emoções, inclusive auxiliando-o em um processo de autoconhecimento, pois o reaparecimento da sonata de tempos em tempos atua como um eco da consciência da personagem, levando-o a avaliar e até mesmo a questionar seus sentimentos. Como se Swann realizasse uma espécie de “musicoterapia”, capaz de auxiliá-lo em uma reabilitação do sofrimento amoroso, Proust reforça a importância da música para a psicologia da personagem. É importante ressaltar que ao falarmos em cura, terapia ou reabilitação, estamos endossando as ideias do próprio autor, que relaciona, em diversas oportunidades, o amor de Swann a uma patologia, um mal incurável:

E, na verdade, o amor de Swann chegara àquele grau em que o médico e, em certas afecções, o cirurgião mais ousado, perguntam a si mesmo se privar um doente do seu vício ou lhe extirpar seu mal ainda será razoável ou até mesmo possível.

[...]

E essa doença, que era o amor de Swann, multiplicara-se de tal maneira, estava tão estreitamente unida a todos os seus hábitos, a todos os seus atos, seu pensamento, sua saúde, seu sono, sua vida, até ao que ele desejava depois da morte, formava de tal modo um todo só com ele, que não seria possível arrancá-lo de Swann sem o destruir quase por inteiro: como se diz em cirurgia, seu amor não era mais operável. (PROUST, 2010, p. 387-388)

A cura pela música, enfim, é um dos elementos mais notáveis no que diz respeito à psicologia das personagens em *Um amor de Swann*, pois retoma um dos mais importantes aspectos da revelação alcançada pelo narrador de *Em busca do tempo perdido*, para quem o amor, assim como a “vida verdadeira”, está sempre ligado à arte.

Outro tema relevante da obra de Proust que também se encontra em *Um amor de Swann* é o da memória involuntária, abordado na primeira parte do volume (*Combray*), no famosíssimo episódio da *madeleine*. De fato, a experiência musical despertada pela sonata de Vinteuil, sobretudo na primeira e na quinta audições, retomam a ideia de uma memória sensorial que surge inesperadamente, da mesma forma com que o narrador, ao provar a *madeleine* mergulhada no chá, é bruscamente transportado à sua infância. A memória involuntária, que se apresenta de forma súbita, surpreendente, trazendo à tona uma imagem do passado desencadeada por uma sensação do presente, atua como um momento de revelação, capaz de ligar esses dois tempos em uma totalidade dentro do ser humano. É exatamente o mesmo fenômeno que ocorre com Swann ao escutar a sonata na casa de Saint-Euverte, salão que não frequentava há anos, e onde nunca antes tinha escutado a peça musical⁷: a sonata o faz rememorar os tempos felizes de seu amor por Odette e deixa claro que estas sensações do passado não podem se repetir no presente.

A partir dessa experiência da memória trazida pela música, desse “efeito *madeleine*” pela via da audição – analogia perfeitamente aceitável diante do reconhecido caráter sinestésico da obra de Proust, capaz de admitir uma memória desperta pelo som da mesma forma que uma memória suscitada pelo

⁷ Lembramos aqui que nas segunda e quarta audições da sonata eram todas “esperadas” ou até mesmo solicitadas pelo ouvinte, razão pela qual não havia como surgir a memória involuntária, que se inscreve no campo do inesperado, do surpreendente.

paladar – Swann toma consciência de que o amor que nutrira por Odette e o que ela um dia sentiu por ele jamais poderia voltar. Esta revelação culmina com a conclusão desolada do protagonista, que encerra o capítulo com a seguinte reflexão: “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, 2010, p. 477).

Como vimos, as referências à música não são simples ornamento do texto em *Um amor de Swann*, pois não atuam como meras citações ou evocação, mas sim como elementos primordiais de construção de sentido da narrativa. Ao associar as percepções musicais da personagem ao seu estado de espírito, Proust acrescenta “camadas adicionais de sentidos” (RAJEWSKY, 2012, p. 26) ao texto literário, aumentando a expressividade da obra, permitindo ao leitor adentrar mais profundamente no drama vivido por Swann ao fazer um contraponto entre uma experiência amorosa e uma experiência sonora provida pela música, e, em sentido mais amplo, pela arte.

Ainda no âmbito da análise do caráter intermediário presente em *Um amor de Swann*, podemos verificar que o diálogo entre as artes não se dá somente entre a música e a literatura. O texto proustiano é riquíssimo em referências interartes, contando com vários exemplos que relacionam as artes visuais à escrita, da já vista *écfrase* – descrição de obras de arte visuais –, passando pela descrição pictural – descrição com referência direta à pintura – e o efeito quadro – sugestão de imagens-pintura no nível da recepção –, nos termos da tipologia proposta por Louvel em *Nuanças do pictural* (2012, p. 48-67).

No que se refere especificamente à música, ainda neste capítulo, temos que suas interações com as artes não se restringe à literatura, mas abarca também o campo das artes visuais, quando uma das formas usadas por Proust para descrever a experiência sonora da sonata é fazer uma analogia com a pintura do holandês Pieter de Hooch (1629-1684), em cuja obra é comum a representação na tela de fragmentos de espaços contidos em um enquadramento da cena principal, vistos através de uma janela, porta ou pórtico, como demonstra este trecho na segunda audição da sonata, executada pelo pianista dos Verdurin:

Ele começava com os trêmulos dos sustenidos no violino, que durante alguns compassos era só o que se ouvia, ocupando todo o primeiro plano; depois, de repente, pareciam se afastar e, como nesses quadros de Pieter De Hooch, que aprofundam o quadro estreito de uma porta entreaberta, ao

longe, com uma cor bem diversa, no aveludado de uma luz interposta, o pequeno trecho aparecia, dançante, pastoral, intercalado, episódico, como se pertencesse a outro mundo. (PROUST, 2010, p. 279-280)

No exemplo acima, Proust vale-se de um detalhe da obra pictural para exemplificar a profundidade da experiência musical, que tem a capacidade de penetrar profundamente no indivíduo e tocá-lo de forma pungente e poderosa, analogia que, por meio de uma referência intermediária, aproxima a música da pintura.

Conclui-se, portanto, que o capítulo *Um amor de Swann*, visto como fragmento da obra de Proust, apresenta em sua estrutura ricas e complexas interações entre as artes além de tratar dos temas principais apresentados nos sete volumes de *Em busca do tempo perdido*, como a questão da memória voluntária e o excepcional papel desempenhado pela arte na experiência de vida e nas percepções de suas personagens. Como explica Laget, “*Um amor de Swann* prepara tudo, e explica tudo. Com a condição de ter lido tudo⁸” (1998, p. 11): esta é razão de este episódio compor uma edição à parte, pois constitui uma porta de entrada, “um quadro estreito de uma porta entreaberta” (PROUST, 2010, p. 280) para o pensamento proustiano, cuja principal característica é abolir os limites entre as percepções sensoriais e proporcionar ao leitor uma experiência estética completa, transformando a escrita e a própria leitura em um fenômeno intermediário por excelência.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.

CLÜVER, Claus. The musikgedicht : notes on an ekphrastic genre. In : BERNHART, Walter ; SCHER, Steven Paul ; WOLF, Werner. *Word and Music studies : defining the field*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Trad. Márcia Arbex e Frederico Marques Sabino. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

⁸ No original : “Um amour de Swann prépare tout, et explique tout. À condition d’avoir tout lu.”

LAGET, Thierry. *Un amour de Swann de Marcel Proust*. Paris: Gallimard, 1998. (Foliothèque).

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol.1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.47-69. Tradução Márcia Arbex.

PINTHON, Monique. Marguerite Duras: de la musique à l'écriture musicale, une voix/e singulière. In : PARISOT, Fabrice (org). *Littérature et représentations artistiques*. Narratologie n°6. Paris : L'Harmattan, 2005. p. 441-461.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Vol. 2. Bibliothèque de La Pléiade, 1988.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Vol. 1 (*No caminho de Swann*). São Paulo: Abril, 2010. Tradução de Fernando Py

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.), *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol.1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.15-45. Tradução. Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis.

WOLF, Werner. Musicalized fiction and intermediality: theoretical aspects of word and music studies. In : BERNHART, Walter ; SCHER, Steven Paul ; WOLF, Werner. *Word and music studies : Defining the Field*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999. p. 37-58.