

A VALORAÇÃO DAS IMAGENS PROUSTIANAS EM DOIS ENSAIOS DE ANDRÉ GIDE

CORDEIRO, Ingrid de Mesquita¹
ALMEIDA, Alexandre Bebiano de²

RESUMO: Este artigo apresenta dois ensaios de André Gide sobre Marcel Proust escritos para a *Nouvelle Revue Française*: o artigo *Billet à Angèle* de maio de 1921 e a homenagem *En relisant les plaisirs et les jours* de 1923. Além de apresentar esses escritos, mostraremos como Gide faz uso de alguns valores que também podem ser encontrados em algumas teorias sobre a imagem literária — tais como a acuidade visual, a instantaneidade, a simplificação do pensamento humano, a motivação do signo, a coerência, a intransitividade, o efeito de surpresa, a distinção da imagem da coisa e o indizível —, para julgar as imagens literárias de *Em busca do tempo perdido* e *Os prazeres e os dias*. Nesse percurso de valorização das imagens proustianas, Gide acaba também criando uma infinidade de imagens, como metáforas, metonímias e prosopopeias, o que faz com que infiramos que 1) a obra de Proust contagia aquele que a lê, impelindo-o ao amplo uso de imagens; e que 2) Gide, por meio dessas imagens, confere aos seus ensaios uma força equiparável àquela que sentimos ao ler Proust, transformando os seus escritos em literatura.

PALAVRAS-CHAVE: André Gide; Marcel Proust; ensaios; imagem literária; valor.

LA VALORISATION DES IMAGES PROUSTIENNES DANS LE ESSAIS D'ANDRÉ GIDE : LECTURE ET PRODUCTION D'IMAGES

RÉSUMÉ: Cet article présente deux essais d'André Gide sur Marcel Proust écrits pour la *Nouvelle Revue Française* : l'article *Billet à Angèle* de mai de 1921 et l'hommage *En relisant les plaisirs et les jours* de 1923. En plus de présenter ces écrits, nous montrerons que Gide fait usage de certaines valeurs

¹ Mestranda no programa de Letras Estrangeiras e Tradução da Universidade de São Paulo, com pesquisa financiada pela FAPESP (Nº do processo : [2023/07337-2](#)). Graduada em Letras nas habilitações português e francês pela mesma universidade. E-mail: ingrid.cordeiro@usp.br.

² Pós-doutor em literatura francesa e professor-pesquisador no Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo. E-mail: bebiano.alexandre@gmail.com.

qui peuvent aussi être trouvées dans certaines théories sur l’image littéraire — telle que l’acuité visuelle, l’instantanéité, la simplification de la pensée humaine, la motivation du signe, la cohérence, l’intransitivité, l’effet de surprise, la distinction de l’image de la chose et l’indicible —, pour juger les images littéraires de *La recherche du temps perdu* et de *Les plaisirs et les jours*. Dans ce parcours de mise en valeur des images proustiennes, Gide finit par créer une infinité d’images, comme des métaphores, des métonymies et des prosopopées, ce qui nous amène à déduire que 1) l’oeuvre de Proust contamine celui qui la lit, le poussant à faire un large usage d’images; et que 2) Gide, à travers ces images, concède à ses essais une force comparable à celle que l’on ressent à lire Proust, en transformant ses écrits en littérature.

MOTS-CLÉS : André Gide; Marcel Proust; essais; image littéraire; valeur.

“Os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira.” Esta frase, extraída do *Contra Sainte-Beuve*, de Marcel Proust, incorporada por Gilles Deleuze na epígrafe de *Crítica e Clínica* (1997, p. 8), inicia também este breve texto cuja pretensão passa longe de se juntar aos belos escritos em língua estrangeira. Ela não apenas nos remete aos clássicos da literatura, como não há frase mais apropriada para que pensemos na própria obra-monumento de Proust e, por extensão, nos múltiplos discursos que esta engendrou e continua engendrando. Precursor de uma nova linguagem, o autor de *Em busca do tempo perdido*, ao suscitar inúmeras novas obras-primas da escrita (*Proust e os signos* do próprio Deleuze é apenas um dos exemplos), é para a literatura o equivalente ao que Freud e Marx foram como “instauradores de discursividade” para Foucault (2001, p. 284).

Além de Deleuze, André Gide também foi uma das figuras contagiadas pela escrita proustiana. Entre 1921 e 1923, Gide escreve dois ensaios dedicados à obra de Proust para a *Nouvelle Revue Française*. O artigo de maio de 1921, pertencente à série *Billets à Angèle*, tece comentários ao romance *Em busca do tempo perdido* e é considerado um dos mais elogiosos escritos de Gide; por sua vez, o artigo de homenagem *En relisant les plaisirs et les jours*, de 1923, publicado após a morte de Proust, trata saborosamente não só da obra catedrática do autor, mas também da pedra primordial da sua fundação, seu escrito de estreia *Os prazeres e os dias*.

Um dos pontos que reluzem no *Billet à Angèle* de maio de 1921 é o peso dado por Gide à acuidade visual de Proust e à capacidade do autor de emprestá-la ao seu leitor:

Proust é alguém cujo olhar é infinitamente mais sutil e mais atento que o nosso e que nos empresta esse olhar, durante o tempo que nós o lemos. E como as coisas que ele olha (e tão espontaneamente que ele nunca tem ar de improvisar) são as mais naturais do mundo, parece-nos constantemente, ao lê-lo, que é em nós que ele nos permite ver; através dele todo o confuso do nosso ser sai do caos, toma consciência. (1999, p. 289-290, tradução nossa)³

Desse modo, parece-nos que para Gide, o olhar de Proust, ao proporcionar a saída do sujeito do caos e a sua tomada de consciência, é capaz de simplificar as complexidades do pensamento humano, à maneira do que a imagem literária pode realizar para João Adolfo Hansen (2006): “Se um pensamento é complicado e difícil de seguir, necessita de ser vinculado a uma imagem transparente, da qual pode derivar certa simplicidade” (p. 26). Assim sendo, podemos pensar que as coisas que Proust observa só são as mais naturais do mundo pois são vistas através do seu olhar e que esse mesmo olhar, como um refrator oftalmológico que possibilita distinguir as pequenas letras ao longe, constrói imagens nítidas.

A ideia de que a força do texto proustiano advém das suas imagens é ainda mais fortemente sugerida quando Gide indica o poder de revelação instantânea da sua escrita. Os efeitos de revelação e de apreensão instantânea, tal como a simplificação de um pensamento, também são apontados por alguns autores como resultados do uso de imagens: no século XX, Cecil Day-Lewis (2011, p. 12), ao abordar o *páthos* que um texto produz no leitor, comenta o efeito de revelação da imagem literária; no século XIX, Creuzer, segundo Tzvetan Todorov (1977, p. 219-220), ao distinguir alegoria e símbolo, oferece a este o poder de instantaneidade. No ensaio de Gide, essas duas noções, que remetem à tradição do pensamento sobre a imagem literária, são trazidas a partir de imagens, ou melhor, de capturas metafóricas. Gide compara os livros de Proust a um revelador e nossas memórias às placas fotográficas cuja superfície é invadida instantaneamente por imagens:

Os livros de Proust agem à maneira desses reveladores potentes sobre as placas fotográficas enevoadas que são as nossas memórias, onde de repente vêm reaparecer tal

³ Esta e as demais traduções dos ensaios de Gide contidas aqui foram realizadas por nós.

“Proust est quelqu'un dont le regard est infiniment plus subtil et plus attentif que le nôtre et qui nous prête ce regard, tout le temps que nous le lisons. Et comme les choses qu'il regarde (et si spontanément qu'il n'a jamais l'air d'observer) sont les plus naturelles du monde, il nous semble sans cesse, en le lisant, que c'est en nous qu'il nous permet de voir ; par lui tout le confus de notre être sort du chaos, prend conscience.”

rosto, tal sorriso esquecido, e tais emoções cujo apagamento conduzia-as consigo ao esquecimento. (2022, p. 290)⁴

Nesse trecho, há mais uma semelhança entre as formulações de Gide e a dos pensadores da imagem literária: a associação do caráter de superfície da imagem com um elemento material do mundo. Para Gide, como vimos, as imagens aparecem na superfície de placas fotográficas; para o filósofo Jean-Luc Nancy em “A imagem – o distinto”, além da imagem apresentar-se na superfície dos retratos, ela é uma flor que é ela mesma pura superfície: “(A flor é a parte mais fina, a superfície, aquilo que resta diante e que somente afloramos: toda imagem é à flor, ou é uma flor). Assim fazem exemplarmente todos os retratos, que são como a imagem da imagem em geral” (2016, p. 99). A ligação do que está sendo expresso pelo escritor e pelo filósofo também advém pela proximidade imagética dos dois trechos: tal como Gide, Nancy emprega metáforas para falar da imagem.

Essa não é a única ocasião em que Gide faz uso de metáforas para discorrer sobre a escrita de Proust. Em *En relisant les plaisirs et les jours*, de 1923, o autor recorrerá também à figura para indicar uma continuidade na estética proustiana que alcança seu píncaro nos volumes de *Em busca do tempo perdido*, mas cuja base rochosa já pode ser encontrada em *Os prazeres e os dias*: “Sim, tudo o que vai mais tarde desabrochar esplendidamente nesses longos romances oferece-se em estado nascente nesse livro, frescos botões dessas grandes flores – tudo o que admiraremos mais tarde” (1999, p. 872)⁵.

No escrito de 1921, novamente encontramos uma metáfora ligada à definição da poética proustiana, mas dessa vez, ao invés de estabelecer uma ideia de continuidade que ultrapassa os limites da *Recherche*, ela se volta totalmente para os fios da composição da obra, para a sua ordenação: “[...] eu já suspeito que todos os elementos se desdobram de acordo com uma ordem já escondida, como os ramos de um leque que por uma extremidade se encontram e cuja divergência é ligada por um tecido sutil onde se estende a cintilância do seu Maya.” (1999, p. 292)⁶. No trecho, a menção a Maya, véu que para Shopenhauer impediria de ver as

⁴ “Les livres de Proust agissent à la manière de ces révélateurs puissants sur les plaques photographiques à demi voilées que sont nos souvenirs, où tout à coup viennent réapparaître tel visage, tel sourire oublié, et telles émotions que l’effacement de ceux-ci entraînait avec eux dans l’oubli.”

⁵ “Oui, tout ce qui plus tard va s’épanouir splendidement dans ces longs romans, s’offre à l’état naissant dans ce livre, frais boutons de ces larges fleurs – tout ce que nous admirerons plus tard.”

⁶ “[...] je soupçonne déjà que tous les éléments s’en déploient selon une ordonnance déjà cachée, comme les branches d’un éventail qui par une extrémité se rejoignent et dont la divergence est reliée par un tissu subtil où s’étale la diaprure de votre Maja.”

coisas como elas são, parece evocar a ilusão causada pela precisão da escrita proustiana. Essa metáfora vem para complementar outra imagem que já havia sido posta na mesma frase: a da ligação dos ramos de um leque. Por meio tanto da metáfora quanto do símile, Gide reforça o rigor do arranjo do romance de Proust. Em outros momentos do ensaio, o elogio à ordenação é feito em relação a três aspectos da narrativa: 1) na aparição dos detalhes: “Quando lemos Proust, começamos a perceber bruscamente detalhes onde até então aparecia para nós apenas uma massa. [...]”⁷(1999, p. 289); 2) na duração das frases: “Você me disse que a extensão das frases de Proust lhe esgota constantemente. Mas espere somente meu retorno e eu leio essas intermináveis frases em voz alta: como tudo rapidamente se organiza! como os planos se escalonam! [...]” (1999, p. 291)⁸; e, 3) na atenção com os verbos: “Proust, pelo contrário, desenlaça cuidadosamente cada verbo, retira todo o seu emaranhamento.” (1999, p. 291)⁹. O que Gide elogia em Proust nesses trechos também se encontra nos princípios da *sinfilosofia* romântica, identificados e comentados por Todorov em *Teorias do Símbolo* (1977). No terceiro aspecto narrativo, a evocação do ofício de garimpeiro de Proust relaciona-se à defesa dos românticos em relação à motivação do signo na poesia, em contraposição à arbitrariedade da linguagem; as demais passagens, ao focalizarem no efeito de desdobramento do texto no espaço-tempo, tal como acontece a um viajante, que de dentro de um vagão de trem, vai acompanhando os diversos campos de uma mesma vila e que, assim, liga a plantação desconhecida que acaba de vislumbrar com a seguinte, lembra-nos da seguinte frase de Novalis, transcrita por Todorov (1977, p. 187): “A poesia engrandece cada elemento isolado por uma conexão particular com o resto do conjunto, do todo”. O primeiro e o segundo aspectos narrativos elogiados por Gide são, nas categorias propostas por Todorov (1977, p. 184), elogios à “coerência vertical” e à “coerência horizontal”, respectivamente. Apesar dessa separação argumentativa, ele reconhece que “os românticos não se preocupam com a distinção entre essas duas formas de coerência” (1977, p. 184). Para nós, referindo-se ambas à coerência, essa distinção também não é muito importante. Aqui, o que novamente nos interessa é que Gide emprega, em sua apreciação da *Recherche*, um critério semelhante ao que os românticos usaram para pensar a poesia.

⁷ "Lorsque nous lisons Proust, nous commençons de percevoir brusquement du détail où ne nous apparaissait jusqu'alors qu'une masse. [...]"

⁸ "Vous m'avez dit que souvent la longueur des phrases de Proust vous exténue. Mais attendez seulement mon retour et je lis ces interminables phrases à haute voix : comme aussitôt tout s'organise ! comme les plans s'étagent ! [...]"

⁹ "Proust au contraire délée soigneusement chaque verbe, en distrait tout l'embrouillement."

A convergência dos princípios de avaliação de Gide com o dos românticos ocorre ainda em outros momentos dos ensaios comentados. A "intransitividade" – que se opõe à arte com finalidade, também identificada por Todorov como um dos condutos do pensamento romântico –, aparece no artigo de 1921 como o elemento que Gide mais admira na obra de Proust. Embora declaradamente não faça uso da mesma classificação – o autor não menciona o termo "intransitividade", mas sim um outro bastante recorrente na sua obra, a "gratuidade" – Gide, também nesse caso, parece estar dialogando com uma tradição bem definida. Como uma criança que delimita as linhas de um jogo da amarelinha no momento em que pula de casa em casa, Gide lança-se de palavra em palavra de um mesmo campo semântico para chegar na mesma ideia. Nesse caso, "gratuita", "inútil", "desinteressada" são todos adjetivos da obra intransitiva:

Se eu procuro agora aquilo que mais admiro nessa obra, eu creio que é a sua gratuidade. Eu não conheço nada mais inútil, nem que procure menos provar. – Eu sei bem que é a isso que pretende toda obra de arte, e que cada uma acha seu fim na sua beleza. [...] No *Em busca do tempo perdido*, essa subordinação é tão escondida que sucessivamente cada página do livro acha seu fim perfeito nela mesma. [...] É estranho que tais livros venham num momento em que o acontecimento triunfa em todos os lugares sobre a ideia, onde o tempo falta, onde a ação ridiculariza o pensamento, onde a contemplação não parece mais possível, mais permitida, onde, mal restabelecidos da guerra, nós temos apenas consideração pelo que pode ser útil, servir. E, de repente, a obra de Proust, tão desinteressada, tão gratuita, aparece-nos mais aproveitável e de grande apoio que tantas obras para as quais só a utilidade é o fim. (1999, p. 292-293)¹⁰

No trecho, Gide valoriza a obra proustiana em detrimento daquelas que só teriam a utilidade como finalidade, estabelecendo uma distinção entre dois modos de fazer artístico, tal como alguns românticos estipulavam em relação à alegoria e ao símbolo. Goethe, por exemplo, opunha a intransitividade do símbolo à finalidade da alegoria, como é possível notar no resumo que faz Todorov (1977, p. 207) de sua concepção de alegoria: “Embora provido de uma

¹⁰ “Si je cherche à présent ce que j'admire le plus dans cette œuvre, je crois que c'est sa gratuité. Je n'en connais pas de plus inutile, ni qui cherche moins à prouver. - Je sais bien que c'est à quoi prétend toute œuvre d'art, et que chacun trouve sa fin dans sa beauté. [...] Dans la Recherche du temps perdu, cette subordination est si cachée qu'il semble que tour à tour chaque page du livre trouve sa fin parfaite en elle-même. [...] Il est étrange que de tels livres viennent à une heure où l'évènement triomphe partout de l'idée, où le temps manque, où l'action moque la pensée, où la contemplation ne semble plus possible, plus permise, où, mal ressuyés de la guerre, nous n'avons plus de considération que pour ce qui peut être utile, servir. Et soudain l'œuvre de Proust, si désintéressé, si gratuite, nous apparaît plus profitable et de plus grand secours que tant d'œuvres dont l'utilité seule est le but.”

significação, o simbólico é intransitivo. [...] Pelo contrário, a alegoria é transitiva, funcional, utilitária, sem valor próprio [...]”. Apesar de não entrar na discussão do par alegoria e símbolo, Gide, como herdeiro dos princípios de julgamento da *sinfilosofia* romântica, também segue as defesas de autores do século XIX no que concerne a uma valorização específica da imagem literária. Isso também fica patente quando Gide, nesse mesmo trecho, usa a locução adverbial “de repente” para reiterar o efeito de surpresa da obra de Proust. O caráter de surpresa também corresponde a outra característica formulada por Goethe em relação ao símbolo (TODOROV, 1977, p. 206). No caso da leitura de Proust, a surpresa viria do surgimento de uma obra tão desprovida de finalidade num mundo em que o que predomina é a lógica utilitarista pós-guerra.

A obra de Proust é destacável, pois, a partir da descoberta desse planeta distante das leis terrestres vigentes, instaura um novo modo de pensar o mundo. Desse modo, a *Recherche* alinha-se ao “fim último da literatura”: “pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida” (DELEUZE, 1997, p. 15). Segundo Gide, essa nova possibilidade de vida, requisita e impõe ao leitor uma singular relação com o tempo:

São obras de grande lazer. E eu não quero dizer apenas que o autor para as produzir sentiu o espírito perfeitamente desengajado da fuga das horas, mas que elas exigem uma igual desocupação do leitor. Elas o exigem e o obtêm ao mesmo tempo; é esse o seu maior benefício. Vocês me dirão que o próprio da arte e da filosofia é escapar justamente da reivindicação do tempo, mas o livro de Proust tem a particularidade de levar em consideração cada instante; dir-se-ia que ele tem a fuga mesma do tempo como objeto. (1999, p. 293)¹¹

Para Gide, com *Em busca do tempo perdido*, o autor e o leitor seriam impelidos a sair da lógica temporal habitual. No entanto, ele defende que o diferencial da escrita de Proust não reside somente nisso, mas sim no fato de ela ter justamente a própria fuga do tempo como tema. Vemos aí um paradoxo que nos suscita uma questão: como abster-se do tempo tendo-o ao mesmo tempo como assunto? Gide, na sequência, por meio de imagens, tenta explicar como isso se daria na escrita proustiana. O tempo torna-se metonímia da vida. Agora, é da lógica da

¹¹ Ce sont des œuvres de long loisir. Et je ne veux point dire seulement que l'auteur pour les produire dut se sentir l'esprit parfaitement désengagé de la fuite des heures, mais qu'elles exigent aussi bien pareille désoccupation du lecteur. Tout à la fois elles l'exigent et l'obtiennent ; c'est là leur plus réel bienfait. Vous me direz que le propre de l'art et de la philosophie est d'échapper précisément à la réclamation de l'heure, mais le livre de Proust a ceci de particulier qu'il tient compte de chaque instant ; on dirait qu'il a la fuite même du temps pour objet.

vida que o escritor se retira, mas como em face do tempo, ainda é ela que ele observa. Assim, a vida transfigura-se num rio em cuja superfície se vê o seu reflexo naquele que a mira à distância: “Evadido da vida, ele não se desvia da vida; inclinado sobre ela, ele a contempla, ou melhor, ele contempla em si o seu reflexo. E quanto mais inquieta é a imagem, mais calmo é o espelho, mais contemplativo o olhar.”¹² (1999, p. 293). Ao estar separado da vida, o que Proust fita verdadeiramente é seu reflexo. Dessa forma, o *distinto* da imagem literária para Nancy (2016, p. 98) pode ser entrevisto nesse trecho. À maneira do rio visto à distância, “ele não toca” quem o vê; como o seu reflexo, “ele é dessemelhante” àquilo que está sendo refletido (no caso do trecho de Gide, o *distinto* é dessemelhante à vida). Reforçando a ligação entre a concepção de imagem dos dois autores, Nancy (2016, p. 98) levanta os mesmos imperativos sobre a imagem que Gide enxerga em Proust: “é preciso que ela seja destacada, posta fora e diante dos olhos [...], e é preciso que ela seja diferente da coisa. A imagem é uma coisa que não é a coisa: essencialmente, ela se distingue desta”.

A particularidade da imagem também está na sua capacidade de exprimir o indizível – outro princípio romântico identificado por Todorov (1977). Desde a Antiguidade, alguns supunham a língua humana como insuficiente para expressar determinadas ideias, como sugere Todorov (1977, p. 1999) ao citar o seguinte trecho do *Tratado dos Princípios* de Orígenes: “Existem matérias cuja significação não pode ser exposta convenientemente por nenhuma palavra da linguagem humana”. Logo na sequência, o crítico recupera que, para pensadores como Clemente, Ludovico e António, uma dessas matérias indizíveis era o divino e que, para eles, a expressão deste só poderia ser realizada a partir de imagens. Para exemplificar, reproduzimos aqui a transcrição que Todorov faz de um trecho do trabalho *Stromata*, escrito por Clemente: “Todos aqueles que abordaram a divindade, tanto os bárbaros como os gregos, esconderam os princípios das coisas, e transmitiram a verdade por meio de enigmas, símbolos, alegorias, de metáforas e de outros processos análogos”.

Apesar de não declarar ver na escrita proustiana uma expressão do divino, Gide ergue-a aos céus, divisando nela os mesmos recursos que antigos como Clemente acreditavam ser usados para exprimir a indizibilidade do divino. Assim, ele também compreende a imagem literária como consequência da manifestação de uma matéria indizível:

¹² Échappé de la vie, il ne se détourne pas de la vie ; penché sur elle, il la contemple, ou plutôt il contemple en lui son reflet. Et plus inquiète est l'image, plus calme est le miroir, plus contemplatif le regard.”

Se, para informar o indizível, a palavra lhe escapa, ele recorre à imagem; ele dispõe de todo um tesouro de analogias, de equivalências, de comparações tão precisas e tão encantadoras que, às vezes, duvidamos qual empresta a outra mais vida, luz e divertimento, e se o sentimento é resgatado pela imagem, ou se essa imagem voante não estava esperando por esse sentimento para ali pousar. (1999, p. 290)¹³

Gide, ao levantar a imperatividade das imagens de Proust, sente-se impelido a criar ele mesmo uma imagem, e dessa vez, é a própria imagem o seu alvo: ela ganha a capacidade de voar e a habilidade de pousar, características próprias de um ser alado. Com isso, o autor novamente passa perto de entender as imagens de Proust como expressão do divino, ao lhe atribuir poderes desse âmbito. No entanto, podemos considerar que a experiência simbólica não é da esfera da religião – aquilo que liga – e sim do sagrado – que como a imagem é o posto à parte –, e que, portanto, é da imagem que provém essa experiência e não do divino (NANCY, 2016, p. 97-98); é a partir da imagem que Proust informa o indizível e é também a partir de uma imagem, de uma metáfora com asas, que Gide faz com que acreditemos que a escrita de Proust é sagrada.

E é com duas imagens, duas prosopopeias, de *Os prazeres e os dias* que Gide escolhe terminar seu texto de homenagem de 1923. A primeira antecede a ideia de que contrariamente à vida, a obra de Proust está impregnada de “doçuras clarividentes”: “A vida é uma coisa dura que aperta de muito perto, perpetuamente nos faz mal à alma. Ao sentir esses laços se afrouxarem, pode-se provar doçuras clarividentes.” (PROUST, apud GIDE, 1999, p. 874).¹⁴ A segunda, como a morte que encerra a vida, antecede o último ponto final do escrito e traz como sujeito agente a própria morte: “E de nosso casamento com a morte, quem sabe se poderá nascer nossa consciente imortalidade?” (PROUST, apud GIDE, 1999, p. 874).¹⁵

Fazendo uso da citação, Gide, como uma costureira que borda no tecido que outrora tingiu cuidadosamente, escolheu marcar em sua malha as palavras de Proust. Desprovemento de força no seu próprio ensaio? Não. Como vimos, os dois textos tecidos, impregnados de imagens, já carregavam por si só a mesma força da literatura do autor de *Em busca do tempo*

¹³ “Si, pour informer l’indicible, le mot lui manque, il recourt à l’image ; il dispose de tout un trésor d’analogies, d’équivalences, de comparaisons si précises et si exquises que parfois l’on en vient à douter lequel prête à l’autre le plus de vie, de lumière et d’amusement, et si le sentiment est secouru par l’image, ou si cette image volante n’attendait pas le sentiment pour s’y poser.”

¹⁴ “La vie est une chose dure qui serre de trop près, perpétuellement nous fait mal à l’âme. À sentir ses liens un moment se relâcher, on peut éprouver de clairvoyantes douceurs.”

¹⁵ “Et de nos noces avec la mort qui sait si pourra naître notre consciente immortalité ?”

perdido. Como imagens, as citações ligam-se às outras imagens já presentes, juntando-se às belas frases que já figuravam ali. “Em todo ensaio ocorrem belas frases, que são como que seu germe, sua origem. É por essas frases que se sabe que essa prosa não tem fronteira fixa em relação à poesia” (BENSE, 2018, p. 116-117). Gide acaba seguindo as ideias de Moritz sobre a crítica de poesia, que podem ser resumidas nessas duas frases transcritas por Todorov (1977, p. 199): “a crítica não faz sentido se ela não for ela mesma poesia” e “não podemos falar propriamente de poesia senão em poesia”. Ao refletir sobre a poesia do outro por meio de seus ensaios, Gide produziu uma outra. Entre metáforas, metonímias e prosopopeias, o autor guardou uma matéria deliciosa que, sendo comentário de um monumento que causa vertigem ao exigir ser olhado de baixo para cima, impele-nos a inclinar sobre ela para retomarmos o equilíbrio, como se fossemos um fiel diante da soterrada Hipona ansiando por ser descoberta.

REFERÊNCIAS

- BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*: antologia Serrote. São Paulo: IMS, 2018. p.110-124.
- DAY LEWIS, C. The nature of the image. In: *The Poetic Image*. Londres: Bloomsbury Reader, 2011, p. 6-51.
- DELEUZE, Giles. *Crítica e Clínica*. Tradução de P. Pál Pelbart, São Paulo: 34^a ed., 1997, p. 9-16
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor. FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos*: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.
- GIDE, André. *Essais critiques*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Masson. Paris: Gallimard, 1999.
- HANSEN, J.A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo/Campinas: Hedra: Ed. da Unicamp, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *A imagem – o Distinto*, Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela. In: *Outra Travessia*, 22, Florianópolis: UFSC, 2016.
- TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. Tradução de Maria de Sta. Cruz. Lisboa: Edições 70, 1977.