
NOTAS SOBRE O CONCEITO DE VERDADE DA IMPRESSÃO DE JOHN RUSKIN

Bernardete Oliveira Marantes

Resumo

John Ruskin não foi um filósofo, entretanto, ele granjeou um grande número de leitores no século XIX com sua literatura sobre a arte e a arquitetura, amalgamadas em sua crítica social. Seu conceito de verdade da impressão, pautada na faculdade de sentir, foi adotada por diversos artistas como um efetivo precepto, mas, sobretudo foi o escritor Marcel Proust quem mais se serviu dela em sua grande obra *Em busca do tempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*). Nossa proposta nesse artigo é investigar este conceito que norteou o trabalho de Proust.

Palavras-chave:

Impressão, sensação, Ruskin, Proust.

NOTES ON THE CONCEPT TRUTH OF IMPRESSION OF JOHN RUSKIN

Abstract

John Ruskin was not a philosopher, however, he gained a lot of readers in the nineteenth century with its literature on art and architecture, amalgamated into his social criticism. His concept of truth of Impression, based on the faculty of feeling, was adopted by several artists as an effective precept, but rather the writer was Marcel Proust who else has used it in his great work In Search of Lost Time (À la recherche du temps perdu). Our proposal in this paper is to initiate an investigation about the concept that guided the work of Proust.

Keywords:

Impression, Sensation, Ruskin, Proust.

Introdução

John Ruskin (1819-1900) foi uma personagem múltipla, e sua atuação não se limitou apenas à crítica de arte e arquitetura e crítica social, mas, exímio desenhista, seus estudos estenderam-se a história, poesia, geografia, botânica, geologia, entre outros saberes. Apesar de tantos interesses, Ruskin não foi um filósofo e nem pautou sua crítica em rígidos pressupostos filosóficos. Foi através de seus personalíssimos escritos sobre a arte pictórica e a arquitetura que, em meados do século XIX, seu nome ultrapassou as fronteiras inglesas e granjeou admiradores alhures.

A educação dada por sua mãe o impregnou “com um senso de missão, um desígnio consagrado ao serviço de Deus”, e a formação religiosa do crítico não pode ser deixada de lado quando se revisa seu pensamento, pois o pensamento de Ruskin, apesar de plural, mantém sua base de sustentação em uma premissa: a religiosidade. Tal crença polinizou e orientou todo seu trabalho, e seguindo os cânones da crítica, Ruskin examinou a arte contemporânea na austera Inglaterra vitoriana combinando crítica de arte à crítica social, revelando assim a engenhosidade de seu pensamento: uma hermenêutica desdobrada em dois registros, não segregados, mas emaranhados entre si, por isso, dizer pensamento estético em Ruskin é dizê-lo ético. Logo, conceitos como verdade e belo, por exemplo, encontram-se em Ruskin tanto na esfera ética quanto estética, pois são indissociáveis. Seu conceito maior, compreendido em sua literatura de arte – o conceito de “verdade da impressão” –, foi respeitado como um precepto, e um notório leitor de John Ruskin, o escritor francês Marcel Proust (1872-1922), o aplicou sem reservas em sua grande obra *Em busca do tempo perdido (À la recherche du temps perdu)*.

I.

A literatura de arte de Ruskin é oriunda do romantismo, e acompanhando o clima de desapontamento que se grassava entre os românticos ingleses, é perceptível em seu pensamento a desilusão pós-revolucionária. Igualmente como afirmava Walter Scott,

Ruskin estimava que o século XIX vivia a degradação da arte, e assim como Scott e Lord Byron aspiravam realizar suas propostas idealistas evadindo-se para outros tempos e outras terras, como a Idade Média e o exótico Oriente, Ruskin procurou na arte, e especificamente na pintura paisagística de Joseph Mallord William Turner (1775-1851) e na poesia romântica, também um refúgio, mas consagrado exclusivamente à Natureza.

A afinidade de Ruskin com a poesia romântica inglesa é clara e percebida, inclusive, em seu estilo literário. É forte a ascendência do poeta William Wordsworth (1770-1850) na escrita de Ruskin, principalmente em sua grande obra inaugural, *Pintores modernos* (*Modern Painters*, 1843-60). Neste “tratado sem equivalente sobre a arte da pintura de paisagem” (KERN, 2010, 9), que se apresenta simultaneamente como uma defesa e apologia à pintura de J. M. W. Turner é perceptível a aproximação da escrita ruskiniana com, por exemplo, *O Prelúdio* (*The Prelude*, 1798) de Wordsworth; este parentesco nos permite considerar sua obra de estréia não um livro exclusivamente dedicado à crítica ou à história da arte, mas sim ao próprio Romantismo.

Lateral à poesia romântica está a natureza. Ruskin toma a natureza como manifestação do incondicional, do belo verdadeiro, e no citado *Pintores modernos* ele faz uma minuciosa verificação dos elementos que participam dela, ou seja, dos animais (racional e não racionais), dos vegetais e dos minerais concebendo-os como um composto, metade material e metade espiritual. O crítico afirma que cada elemento da natureza guarda uma essência, também chamada de verdade, e é esta essência que diferencia todos os elementos no mundo natural. A partir dessa exposição o crítico transfere suas considerações ao domínio da estética, do pictórico, e abraçando o cenário natural como um “todo” criado por Deus, ele delega ao artista a tarefa de traduzir a verdade (ou o belo), da verdade natural, da “lógica natural” que rege a natureza.

II.

Para Ruskin, só um grande artista sabe ver e sentir, em primeiro lugar, a natureza. O artista lê (interpreta) o universo natural inserido no equilíbrio do todo, na “composição natural”, mas ele não o imita, antes, ele o traduz. Pode-se dizer, *grosso modo*, que no

tocante as teorias estéticas, Ruskin aproxima-se das teorias estéticas dos românticos alemães, pois se divisa nele os indicativos do gênio que não segue as regras estabelecidas e a concepção da natureza como inspiração criadora e poderosa. Entretanto, envolve-se em Ruskin, na relação entre artista e natureza, certa moralidade da arte, especialmente quando o crítico afirma que, se não houver um estado moral correto não pode haver arte. Tal ilação ocorre porque em sua lógica poética são as partes que expressam o todo em benefício da composição natural, logo, sua estética é indistinta de sua ética, pois uma reflete a outra. Tal constatação revela uma forte e indissolúvel aliança: aquela que promove a comunhão entre a apreensão da arte (na faculdade de percepção) e a prática da vida, principalmente no que tange ao ofício do artista. Destarte, a fonte desta inspiração romântica se manifesta: a esta ética moral ruskiniana pode ser justaposta à mesma moralidade – da contemplação estética – presente em *Tintern Abbey* de Wordsworth, ou seja, a piedade natural (*natural piety*), na qual a experiência estética e a espiritual não se distinguem.

Igualmente para Ruskin a natureza acolhe o belo, logo, o belo é bom. Estes traços do belo platônico conectados à ética e à estética não são exclusividade do pensamento do crítico inglês; eles são antes uma decorrência das investigações sobre o belo que vigoraram por todo o século XIX, as quais, pesquisando uma lógica que desse sentido à ideia de belo, invariavelmente recorriam à natureza como ponto de derivação, resultando daí a noção de belo amalgamada à verdade, pois ao dizer o belo se diz o verdadeiro. Ruskin desenvolverá suas teorias sociais e artísticas sustentadas neste raciocínio, porém, sua peculiaridade é que ele acrescentará a tal juízo a metáfora religiosa em articulação com as faculdades da percepção e do entendimento, em proveito da criação artística, pois o belo ruskiniano, tanto na ética como na estética, só poderá surgir através de um acordo entre o homem, ou o artista, e Deus.

Sobrevoando o pensamento de Ruskin percebemos ainda no tocante aos conceitos, que a verdade é a noção imperativa de sua episteme, e todos os demais conceitos se subordinam a ela. A verdade é o conhecimento que determina a qualidade de uma obra, pois sendo fruto da impressão sensível do artista, ela é o alvitre do sentimento que anima os homens, afinal, como interpretou o célebre admirador do pensamento ruskiniano, Marcel

Proust, “o prazer estético é precisamente aquele que acompanha a descoberta de uma verdade” (PROUST, 1971, 132).

III.

Para Ruskin, todo artista de talento percebe a verdade porque ele apenas vê e sente, e não age frente à sensação. Advém daí que “Turner não pinta aquilo que vê, mas aquilo que sente” (RUSKIN, 1860, 191), pois para Ruskin, o artista é um homem que recebeu o gênio divino de ver e de sentir, e ainda de se recordar das imagens, dos aspectos e das impressões que elas lhe suscitaram, assim, o artista “recebe em primeiro lugar uma impressão real do próprio lugar, e toma cuidado para conservá-la como seu bem principal [...] depois ele se esforça tanto quanto possível para reproduzir esta impressão sobre o espírito do espectador que contempla sua pintura” (RUSKIN, 1903-12, VI, 33). Portanto, para o crítico inglês o fazer artístico se assegura no empírico, e como uma teoria da percepção que tem no olhar – ou ainda, no exercício do olhar –, seu componente basilar, ele julga que a tarefa do artista é pintar (traduzir) aquilo que lhe surge num instante, aquilo que lhe aparece sem interferência, pois é assim que a verdade deve ser assimilada: à primeira vista, na primeira impressão. Esta tarefa, porém, só pode ser empreendida por um artista pleno da verdadeira capacidade de inventar, e por ser este artista unicamente um instrumento de sua arte, deve procurar traduzir a “natureza material” despojado de juízos e concepções, por isso, ele deve ir a natureza “sem rejeitar nada, sem selecionar nada, e sem desprezar nada [...] cada grande artista transmite não tanto a cena, mas a impressão da cena em sua própria originalidade de espírito” (RUSKIN apud ROSENBERG, 1960, 11).

J. M. W. Turner foi a figura central da crítica de arte de Ruskin. Ele foi um dos grandes, senão o maior, paisagista da Inglaterra e, embora pela força do hábito sua pintura seja localizada no período Romântico, sua maestria pictórica supera qualquer periodização. Incitado pela modernidade universal da inegável qualidade artística das paisagens turnerianas, Ruskin introduziu-se, ainda jovem, de modo profissional pelas veredas da crítica de arte.

O contínuo e sereno exame das paisagens de Turner, contempladas em díspares períodos de sua produção artística, animou Ruskin a ordenar sua crítica poética e fundar seus conceitos. Uma significativa concepção de Ruskin advinda da contemplação é aquela que o levou a pensar no “correto ponto de realização” de uma obra de arte: Ruskin considera que o artista deve evitar a perfeição e não finalizar a sua obra e nem tentar explicá-la, pois a função principal da arte, e sobretudo da pintura, é instigar a imaginação do receptor estético, logo, é ele quem deve concluí-la. Por esta concepção já se vislumbra o alcance moderno (e mais, pós-moderno) do pensamento ruskiniano, pois este atribui a obra de arte o coetâneo direito ao inacabado, ao fragmentado, e tal noção advém justamente da contemplação das obras turnerianas, as quais foram deixadas, em sua fase final, aparentemente, sem arremate.

O crítico inglês foi sensível em perceber as transformações na pintura de paisagem de Turner, a qual foi gradualmente sofrendo alterações de luz e cor; as mutações foram tais que, de paisagística sua pintura passou a ser sensação, bruma, insinuação, fragmentação. O crítico inglês interpretou as alterações de Turner como um processo poético abstrativo, e Pierre Francastel, por exemplo, afirmou que Turner foi “evoluindo, [...] para uma representação cada vez mais sumária da natureza, ele é o exemplo do artista em que as intenções poéticas contrariam os dons espontâneos do pintor. O seu estilo evolui para o simbolismo puro, para a sugestão e para a encantação...” (FRANCASTEL, 1974, 118-9).

Foi em tal processo perceptivo de Turner que Ruskin divisou a essência de uma sensação singular, individual, a qual deu origem ao conceito de primeira impressão (visto acima). E é ainda na subitaneidade da sensação que a verdade surge como uma verdade da impressão; esta impressão, pautada no impreciso, intenta, no instante de sua captura, entrever o todo, a composição da natureza, a verdade, mas que nunca se firma, e somente insinua-se, por isso, compreender “o caráter sagrado da verdade da impressão” (RUSKIN, 1856, 24) é captar o fundamento da arte. Tal modalidade de percepção Ruskin identificou ao sublime, entretanto, não rigorosamente com o sublime kantiano que remete à dor e ao medo, mas mais avizinhada ao sublime de Edmund Burke, como a emoção arrebatadora e primordial que afeta o sujeito de modo frontal e sem dar oportunidade para a imaginação. Esta sensação que se torna evocação, narração, poesia, é um puro encontro com a grandeza,

a vastidão, a magnificência e a potência, o que em termos ruskinianos equivale a dizer com a própria lógica existente na natureza, às forças metafísicas que escapam ao entendimento humano, e, mormente à noção de verdade, que só pode ser apreendida pelo espírito à primeira vista, no inopinado. Por outro lado, pode-se ainda estender a leitura deste conceito acompanhando as ideias filosóficas de meados do século XIX, em que a modernidade nas artes “assumia uma função análoga, senão substitutiva, a da filosofia, uma vez que a forma artística arrogava para si a função de “apreender e representar o Absoluto”” (FABBRINI, 2006, 115).

Dito assim, pode-se inferir que Ruskin sugere que o artista rejeite a faculdade da inteligência em benefício da faculdade de sentir, mas não é bem assim. Em Ruskin é através da faculdade da percepção que dada impressão advém e o artista a apreende, mas é por meio de sua imaginação, e de seus sentidos elevados à categoria da razão, que ele interpretará a lógica da natureza a fim de realizar sua obra. Portanto, verdade e a realidade fundam-se na impressão em harmonia com a faculdade da percepção, que nesse jogo antecede a faculdade da razão, logo, cabe ao artista apenas ver e sentir na busca pelas impressões estéticas, ou seja, na busca pelo belo.

O outro lado da impressão está no receptor estético. Para Ruskin, é preciso que ele também se atenha na subjetividade de suas impressões a fim de capturar a verdade que a impressão imediata lhe proporciona, então, assim como o artista, ele não deve intelectualizar frente a uma obra de arte, mas sim, ir até a obra, primeiramente, contemplando-a e sentindo-a. O olhar é parte essencial também do receptor, por isso, se ele não consegue ver e sentir uma obra de arte verdadeira, ninguém poderá fazer, racionalmente, este apreciador apreender uma obra. Por isso, tanto artista, quanto receptor estético, devem tomar, cada qual, o olhar sob a égide interpretativa, ou seja, acolher em si antes o que sente, e não o que sabe que vê.

Pelo que examinamos acima, pode-se dizer que John Ruskin é um autêntico herdeiro da exaltação da natureza, do culto do belo e da sensibilidade. A tônica de sua particular estética está na reverência a Deus, a natureza e a arte. Pelo viés filosófico aproxima-se o pensamento ruskiniano do empirismo sensualista, e é sabido que seu conceito de impressão adveio, em parte, de suas leituras do *Ensaio sobre o entendimento*

humano de John Locke, por isso, acreditando que o caminho do conhecimento faz-se antes pela experiência sensível, toda elaboração e recepção estética de Ruskin advém da impressão, porque apenas ela incorpora em si o imponderável e a precisão do efeito. Como visto, o mérito da primeira impressão é que ela revela a verdade, a qual só pode ser apreendida através do ver e do sentir, e não da razão.

IV.

É notório que Marcel Proust fundou a *Recherche* sobre uma intrincada trama de correspondências, a qual promove um grande encontro das artes; desfilam por sua obra-prima literária a pintura, a música, a poesia, a arquitetura, etc., e em muitas de suas apreciações estéticas, e exclusivamente no tocante a pintura, há muitas apropriações, empréstimos e colagens de críticos renomados (BOUILLAGUET, 1990, 134; NATHAN, 1969, 200), e, principalmente de John Ruskin. Diferentes comentadores já identificaram nesta ou naquela passagem uma colagem de Ruskin, e talvez a mais famosa seja a célebre tela do pintor ficcional Elstir, o *Port de Carquethuit* (PROUST, 1984, 318), que apresenta uma clara similitude descritiva com uma marinha de Turner descrita por Ruskin (RUSKIN, 1895, 51-52). Entretanto, mesmo tendo sido Proust um franco admirador da literatura de arte do crítico inglês, e tendo ainda traduzido para o francês duas obras dele, não há na *Recherche* senão duas menções ao nome de Ruskin, as quais nem se referem diretamente à crítica de arte. Mas dando ou não crédito ao pensamento ruskiniano, o certo é que ele está sensivelmente manifesto na voz do narrador-herói ou na de alguma personagem do romance, e por esta razão, John Ruskin é, seguramente, o pensador, que não era filósofo, que mais inspirou Proust.

Ruskin orientou Proust a fundamentar seu grande romance, e podemos, até mesmo, identificar diversos preceitos do crítico inglês que foram aplicados a ele. Dentre os preceitos adotados por Proust pode-se destacar: o fazer artístico como tarefa árdua; a concepção da verdade análoga ao belo; a alta arte como aquela criada e formada por um grande mestre para ele mesmo, e que por isso não pode ser imitada; e, naturalmente, a impressão verdadeira que, sendo critério de verdade, prescinde da inteligência.

O encontro de Proust com a impressão ruskiniana, porém, não teve seu início na *Recherche*, pois bem antes do lançamento da grande obra o conceito já estava em diversos de seus textos mundanos de juventude, nos quais ele reconhece a impressão como aquilo que funda a criação artística: “a verdade das impressões da imaginação, tão preciosa, e se a arte que ambiciona assemelhar a vida a suprime, suprime a única coisa preciosa” (PROUST, 1954, 79).

Portanto, diante de tal ascendência, pode-se dizer que a relação entre a literatura estética ruskiniana e Proust se dá na ordem da própria gênese da criação literária proustiana, e dentre os preceitos elencados, a verdade da impressão foi tomada pelo escritor francês como a parte mais importante da estrutura perceptiva do narrador-herói em sua busca pela verdade. Outrossim, foi a noção de impressão que permitiu a Proust criar em sua obra literária uma teoria estética perceptiva, empírica, sensória, a qual está interligada também a fundação de uma nova linguagem literária, que pode ser dita impressionista e imagética, pois, o estilo de Proust – que por ser explicativo aparenta-se ao de Balzac –, é um estilo que não descreve ou sugere, mas, sim, que se explica “através de imagens” (DELEUZE, 1987, 166). E é através da imagem que surge a impressão, por isso, tantas descrições de experiências estéticas do narrador-herói na *Recherche*. Estas impressões chegarão a seu termo quando o narrador se convencerá que só a partir delas logrará encontrar a verdade, por isso, no final da obra, afirmará ele:

Só a impressão, por fina que lhe pareça a matéria e inverossímeis as pegadas, é um critério de verdade e como tal deve ser exclusivamente apreendida pelo espírito, sendo, se ele lhe souber extrair a verdade, a única apta a conduzi-lo à perfeição e enchê-lo da mais pura alegria (PROUST, 1995, 159).

V.

No tocante a construção da obra proustiana, portanto, é sensível a aproximação de Proust a certos preceitos advindos da filosofia tradicional – a questão do belo e da verdade e a impressão como critério de verdade, por exemplo. Assim afirmamos porque tomamos Ruskin como o pensador mais lido (estudado) por Proust, e o qual, é sabido, foi um leitor de Locke, filósofo legatário da filosofia clássica que dita que o conhecimento advém da

sensação, logo está embutido em seu conceito de verdade da impressão tal empirismo lockiano. Por outro lado, comentadores de Ruskin arrogam a inspiração do conceito de verdade da impressão não só à filosofia, mas muito ao poeta romântico William Wordsworth, que medrou sobretudo tecer uma poesia feita de impressões, pois ela é, substancialmente, o resultado de associações e correspondências com os sons, as cores e a memória.

Entretanto, a noção de impressão parece mesmo ser oriunda da pintura, pois a ideia de primeira impressão impregnava as teorias sobre a pintura paisagista do século XIX – mais a pintura inglesa que a francesa. Esta noção foi copiosamente aplicada muito em decorrência da necessidade opressiva que tiranizava os artistas para traduzir o modelo, no caso a natureza, sob seu viés sensorial. Convém lembrar ainda que tal processo engendrou o Impressionismo francês, que teve a fértil pintura paisagística de J. M. W. Turner como inspiradora. A importância da noção de verdade da impressão foi igualmente sentida como um eco que reverberou após algumas décadas na convocação simbolista do final do século XIX que, com suas associações e figurações subjetivas, tinha no poeta Mallarmé aquele que incitava o artista não a “apresentar os fatos em si, mas as impressões que eles produziam em seu espírito” (MONNING-HORNUNG, 1951, 32).

Dessa forma, pode-se afirmar que o conceito propagado por Ruskin – que privilegia a percepção em detrimento da faculdade da inteligência, a qual só atuará na obra de arte após o advento primordial da impressão – foi por um bom período admitido como lei cardeal da estética.

Contudo, a noção que impregnou o pensamento estético em quase todo o século XIX será desbancada, por assim dizer, quando os vanguardistas das décadas iniciais do século XX, Marcel Duchamp dentre eles, colocam em questão a “pintura retiniana”, e levantam dúvidas acerca da execução e recepção de um objeto de arte meramente por seu viés sensorial. É a derrocada da faculdade de sentir – tradicionalmente reivindicada como autoridade na experiência do sujeito frente aos objetos de arte – em benefício do conceito e da reflexão, principalmente na pintura, que doravante tornar-se-á *assemblage*, *ready-made*, instalação, *performance*... Sem condição de enveredar por este caminho (sem volta) da arte, limitemo-nos a afirmar que Ruskin, mesmo imbuído de toda uma estética oitocentista, deu

sua contribuição à revolução estética das vanguardas com sua antevisão, tanto no que tange ao direito do artista ao inacabado – e ao fragmentado, ao imperfectivo, ao *continuum* –, quanto em sua concepção de sublime, conceito que comentadores hodiernos lançam mão para contrapor a arte contemporânea (que evoca o sublime), à arte antecedente a ela, ou seja, aquela normatizada pelo sentimento do belo.

VI.

Por conseguinte, pode-se dizer que Proust é simultaneamente um herdeiro dos preceitos estéticos oitocentistas, e o inaugurador de uma nova linguagem literária e de sua própria estética. A *Recherche* testemunha essa junção, pois a ela foi incorporada, como parte de seu legado ruskiniano, a impressão como conceito perceptivo orientador.

Ademais, parece-nos que a impressão está intrinsecamente envolvida à questão da unidade da obra proustiana, a qual, só poderá ser conjecturada se levada em consideração a verdade que o narrador-herói logra encontrar ao final da obra, e que se revela como a vocação e o Livro.

No que concerne a unidade da obra proustiana, em *Proust e os signos* Gilles Deleuze afirma que os signos formam a unidade e a pluralidade da *Recherche*, entretanto, afirma o filósofo que tal unidade não é aquela assemelhada a uma totalidade orgânica, pelo contrário, a unidade proustiana deve ser lida como “a disparidade, a incomensurabilidade, o esmigalhamento das partes da *Recherche*, com as rupturas, os hiatos, as lacunas, as intermitências que lhe garantem a diversidade final” (DELEUZE, 1987, 114), portanto, “quando Proust compara sua obra a uma catedral ou a um vestido não é para defender um Logos com bela totalidade, mas, ao contrário, para defender o direito ao inacabado, às costuras e aos remendos” (DELEUZE, 1987, 161).

Deleuze é certo em sua ponderação, e consideramos plausível acrescentarmos a esta concepção de unidade da obra, que se mostra sobretudo plural, a noção de impressão, pois a própria imprecisão da impressão parece constituir a modulação da narrativa proustiana – eminentemente impressionista e carregada de sensações que apenas sugerem, insinuam. Por isso, quando Ruskin invoca o “o caráter sagrado da verdade da impressão”,

ele está a falar do que fundamenta uma obra, ou seja, da sensação – porém, não da sensação no sentido que provoca as ressuscitações, ou das sensações meramente associativas –, mas da sensação que fundamenta uma obra como impressão primeira que vem saturada pelo imponderável, e por isso mesmo relacionada ao sagrado. Em outros termos, pode-se afirmar que o artista ruskiniano expressa o divino, numa clara relação com as concepções estéticas de André Malraux, e de tal concepção extrai-se que este artista seria aquele que cultiva e conserva o vínculo aurático, o qual advém, primordialmente, das coisas divinas: “o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do Belo” (BENJAMIN, 1994, 171).

Em linguagem laica, mas ainda assim em determinada medida devedora de tal herança atávica, pode-se afirmar que é de uma comunhão que ocorre entre o homem-artista e o imponderável que surge a composição, ou seja, a obra de arte, pois seguindo o pensamento contemporâneo, a obra de arte é essencialmente um composto de sensações (DELEUZE; GUATTARI, 2007, 213 et seq). E mesmo que Deleuze não considere adequadas as ideias entre a arte e as “possibilidades religiosas” aventadas por Malraux (DELEUZE, 2007, 17), na questão da obra de arte, a enigmática sensação é autoridade, seja ela carregada do lastro romântico do século XIX, ou mesmo antes deste período, seja ela pensada no âmbito da filosofia contemporânea.

Conectando a noção registrada do sagrado da arte às considerações acerca da unidade da composição proustiana e a impressão, é interessante lembrar a aspiração de Proust sobre sua própria composição literária: “eu construiria meu livro, não ousou dizer ambiciosamente como uma catedral, mas modestamente como um vestido” (PROUST, 1995, 280). Ao mencionar uma catedral – uma edificação religiosa –, ao lado de um vestido – um prosaico e profano traje vestimentar –, deduz-se que Proust nutria pela primeira, a construção sagrada, um particular afeto, que reverbera em seu âmago como uma inclinação devocional pela arte, a qual se anuncia como um viático espiritual. Por isso, com exata ironia ruskiniana, Antoine Compagnon afirma que “Proust, o profeta da religião da literatura, não ignorava que a literatura pode ajudar na vida” (COMPAGNON, 2010, 50).

Para Proust a arte conduz à transcendência e, de modo exclusivo, ela intenta negar a morte de seu criador, e numa mesma relação, para o receptor estético, a arte é consolo, alimento, e o único meio que possibilitaria vislumbrar, porventura, o eterno:

Talvez o nada é que seja verdade e todo o nosso sonho não exista, mas sentimos que então essas frases musicais, essas noções que existem em função do sonho, não hão de ser nada, tampouco. Pereceremos, mas temos como reféns essas divinas cativas que seguirão a nossa sorte. E a morte com elas tem alguma coisa de menos amargo, de menos inglório, de menos provável, talvez (PROUST, 1998, 336).

Portanto, em Proust, no restrito da vida, surge a essencialidade da arte como a única expressão que permanece, e que pode, quiçá, ser a unção aplicada no momento final. Tal é a crença proustiana, e aos moldes dos ensinamentos de Ruskin, ele tomou sua vocação nas mãos e a ela se dedicou “religiosamente” e sem reservas. Ademais, seguindo a doutrina do crítico inglês, ele elaborou a pesquisa pela verdade de seu narrador-herói pautada, mormente, nas impressões e experiências estéticas, ou seja, pautadas no recôndito das sensações advindas de sua própria vivência. São estas experiências que chegam ao seu remate no final da obra, quando a vertigem se apossa do narrador-herói, e num átimo, ele reconhece que “de qualquer ideia deixada em nós pela vida, a representação material, indício da impressão que nos causou, é sempre o penhor da verdade necessária” (PROUST, 1995, 159), por isso, é a impressão – e não a razão –, que como único critério de verdade, dará azo a realização do Livro.

Dito isso, por mais que a razão tenha dado sua contribuição à arte hodierna em forma de conceito, latente ou explícito, é com a sensação que o artista trabalha na execução de sua obra, pois o que seria da arte se dela se subtraísse a possibilidade do encontro, o qual se dá através da impressão pela sensação? E dizer impressão equivale a dizer sensação apreendida, transposta, captada, mas não intelectualizada, porque a impressão não passa pela razão, mas sim pela imponderabilidade que rege a faculdade de sentir, pois quando a impressão se apossa do sujeito vem carregada de um embate de forças vitais que, em última instância, é o que promove a arte. E o embate fomentado pelo encontro fortuito, que co(m)ove e anima, cinge tanto o artista quanto o receptor estético.

Proust acolheu e sentiu de modo privilegiado este embate de forças que Ruskin entreviu na arte, não só de Turner, mas também na arquitetura e, sobretudo na natureza

como uma criação superior. Por isso, a concepção de verdade da impressão ruskiniana dialoga, e dialogará sempre, com este imponderável que ronda a natureza da criação artística.

Referências

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica – Primeira versão (pps. 165-196). In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOUILLAGUET, Annick. *Marcel Proust – le jeu intertextuel*. Paris: Éditions du Titre, 1990.
- COMPAGNON, Antoine. *La Recherche à hauteur d’homme*. In: *Le Magazine Littéraire*, Édition: *Proust retrouvé*. Paris : Sophia Publications. N°496, (pps. 46 a 50). Avril, 2010.
- DELEUZE, Gilles, *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- _____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coordenação) et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonzo Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2007.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. O fim das vanguardas. In: *Cadernos da Pós-Graduação*. Volume 8, N° 2, pps. 111-29. Campinas: Unicamp/ Instituto de Artes, 2006.
- FRANCASTEL, Pierre. *O Impressionismo*. São Paulo: Martins Fontes/ Direitos reservados: Edições 70, 1974.
- KERN, Daniela. *Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin*. Introdução, tradução e notas Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- MONNING-HORNUNG, Juliette. *Proust et la peinture*. Genève: Droz, 1951.
- NATHAN, Jacques. *Citations, références et allusions de Marcel Proust dans À la Recherche du temps perdu*. Nouvelle édition corrigé et augmentée. Paris: A. G. Nizet, 1969.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d’Yves Sandre. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

_____. *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux Mélanges*. Préface de Bernard de Fallois. Paris: Gallimard, 1954.

_____. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Editora Globo, 1995.

_____. *No Caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 1998.

_____. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Abril Cultural (sob licença da Editora Globo, Porto Alegre), 1984.

ROSENBERG, John D. *The Darkening Glass. A portrait of the Ruskin's genius*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1961.

RUSKIN, John. *Modern Painters*. (Volume V, parts VI, VII, VIII, XIX). Londres: Smith, Elder & Co., 1860.

_____. *Modern Painters*. (Volume IV, part V). Londres: Smith, Elder & Co., 1856.

_____. *The Harbours of England*. Edited by Thomas J. Wise. London, Ballantyne, Hanson & Co., 1895.

_____. *The Works of John Ruskin*. (XXXIX Volumes). Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn. London: G. Allen/ Library Edition, 1903-12.