

Imagens do despertar, imagens do recordar

Uma leitura da *Recherche* de Proust atravessada por questões benjaminianas

Luís Inácio Oliveira¹

Resumo: o presente artigo se propõe a fazer uma leitura da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, em especial da primeira parte de *No caminho de Swann*, a partir de temas e questões que preocuparam o pensador e crítico Walter Benjamin, ele próprio leitor e tradutor de Proust. Essa nossa leitura se detém, assim, no tema proustiano (e benjaminiano) do limiar, tal como ele aparece na abertura de *No caminho de Swann* em relação ao limiar entre o sono e a vigília e, mais adiante, no famoso episódio da *madeleine*, relacionado à experiência da memória involuntária, enfatizando-se aí a importante relação, tanto do ponto de vista de Proust quando do de Benjamin, entre despertar e recordar. Trata-se, portanto, de uma leitura da *Recherche* que se desdobra na leitura de uma questão benjaminiana fundamental, a das relações entre linguagem, imagem, memória e história.

Palavras-chave: Proust, Benjamin, limiar, despertar, memória.

Images of awakening, images of recollecting - a reading of the Proust's *Recherche* interspersed with Benjaminian issues

Abstract: the present article attempts a reading of *In search of lost time*, by Marcel Proust, particularly *Swann's way*, drawing from themes and issues which critic and thinker Walter Benjamin was concerned, himself a Proust reader and translator. Our reading is detained on the Proustian (and Benjaminian) theme of the threshold, such as it appears in the overture of *Swann's way*, concerning the threshold of sleep and vigil and, farther, in the famous *Madeleine* episode, concerning involuntary memory, stressing the important relation, both from Proust's and Benjamin's perspectives, between awakening and recollecting. It is therefore a reading which is unfolded within the reading of a fundamental Benjaminian issue: the relations among language, image, memory and history.

Key words: Proust, Benjamin, Threshold, Awakening, Memory.

¹ Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: luisinacioc@uol.com.br.

I. “No limiar dos tempos e das formas”²

É muito sugestivo que a *Recherche* se inicie com a descrição de uma experiência de limiar entre a vigília e o sono. Logo no primeiro parágrafo de *No caminho de Swann*, o narrador incerto que toma a palavra, entre insone e sonolento, evoca justamente essa experiência de limiar:

Durante muito tempo, me deitei cedo. Às vezes, mal apagada a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: “Adormeço”. E, meia hora depois, a ideia de que de que era tempo de procurar dormir me despertava; queria pousar o livro que acreditava ainda ter nas mãos e assoprar a vela; dormindo, não havia deixado de fazer reflexões sobre o que acabara de ler, mas essas reflexões haviam tomado um rumo um tanto particular; parecia-me que era de mim mesmo que o livro falava: uma igreja, um quarteto, a rivalidade de Francisco I e Carlos V. Essa crença sobrevivia por alguns segundos ao meu despertar; ela não chocava minha razão, mas pesava como escamas sobre meus olhos e os impedia de perceber que a vela já não estava mais acesa. Depois ela começava a me parecer ininteligível, como, após a metempsicose, os pensamentos de uma existência anterior; o assunto do livro se desligava de mim, eu estava livre para me deter nele ou não; logo recobrava a visão e ficava atônito de me encontrar rodeado de uma obscuridade, suave e repousante para os olhos, mas talvez mais ainda para o espírito, ao qual ela aparecia como uma coisa sem causa, incompreensível, como uma coisa verdadeiramente obscura.³

O limiar designa uma noção originariamente espacial: a de entrada, de soleira e de umbral, mas também de lugar de passagem; essa noção pode revestir-se, contudo, de um sentido propriamente temporal: ela remete então àqueles momentos significativos de transição e mudança, tal como se dão nos ritos de passagem, ligados fundamentalmente à saída da infância e entrada na puberdade e à passagem da adolescência para a vida adulta, mas também aos eventos de nascimento e de morte. Seja nos deslocamentos espaciais de grande significação (como, na *Recherche*, as viagens do personagem-narrador a Balbec e a Veneza), seja nos momentos relevantes de transição, as experiências de limiar escapam ao habitual e ao cotidiano e oferecem uma percepção do tempo como intensidade e não como sucessão linear.

Não é de surpreender que essas experiências, com sua temporalidade ambígua, transitiva e não obstante densa, constituam um foco privilegiado do interesse

² PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*. Trad. de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 23; *À la recherche du temps perdu. Du cote de chez Swann*. Paris: Gallimard, 1987. p. 6.

³ Id. Ibid. p. 21; Id. Ibid. p. 3. Tradução ligeiramente modificada.

do crítico Walter Benjamin.⁴ Em sua preocupação com as transformações na estrutura da experiência produzidas pela modernidade e, de modo inseparável, com novas possibilidades de tratamento do tempo histórico e novas formas de narrar, Benjamin termina por dirigir uma atenção especial às experiências liminares, à intensa (e tensa) significação espaço-temporal que elas podem carregar mas também à atrofia que as acomete nas condições da sociedade moderna. Num fragmento do caderno “Prostituição, jogo” do livro das *Passagens*, ele comenta:

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições (*Übergänge*) se tornaram cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares (*Schwellererfahrungen*). O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar).⁵

A vivência da temporalidade na sociedade capitalista moderna – vivência ligada à produção e ao consumo de mercadorias, à velocidade e à obsolescência, à criação constante de novidades como denegação do sempre-igual – tende a submeter diferentes experiências à padronização do tempo cronológico e assim obscurecer justamente a percepção desses momentos singulares e hesitantes de transição, dificultando a sua elaboração simbólica como um “rito de passagem”.⁶ Por isso Benjamin pode afirmar, nessa retomada de seu diagnóstico das transformações modernas na estrutura da experiência, que nós nos tornamos “mais pobres em experiências liminares”, o que encontra eco numa sentença semelhante do seu ensaio sobre *O narrador*, aquela que se refere aos combatentes da Primeira Guerra e, mais radicalmente, aos homens da alta modernidade, como “mais pobres em experiência comunicável”.⁷ Ora, como os “ritos de passagem”, também a palavra comum da narração constitui um esforço de elaboração simbólica para aqueles eventos significativos e, mais que isso, para a própria experiência temporal em seu caráter transitório, discordante e interpelador. Embora ele não cite explicitamente a *Recherche* nesse fragmento das *Passagens* e sim, logo adiante, *O camponês de Paris*, de Louis

⁴ Cf. a respeito GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar: entre a vida e a morte. In: *Limiar, aura e lembrança*. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. de Irene Aron. Belo Horizonte/São Paulo: Editora da UFMG/Imprensa Oficial, 2006. p. 535; *Das Passagen-Werk*. In: *Gesammelte Schriften V-1*. Frankfurt AM Main: Suhrkamp Verlag, 1991. p. 617.

⁶ Gagnebin chama atenção para o fato de Benjamin ter sido leitor do antropólogo e folclorista Arnold von Gennep, autor do importante estudo etnográfico *Ritos de passagem*, referido no fragmento das *Passagens*. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Op. cit. p. 38-39.

⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas I*. 8ª edição revista. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 214; *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. In: *GS II-2*. Op. Cit. p. 439.

Aragon, essas observações bejaminianas sobre o adormecer e o despertar como estágios liminares não deixam de evocar as oscilações do narrador proustiano entre o sono e a vigília que abrem o *No caminho de Swann*.

Essa referência ao limiar entre o sono e a vigília do início da *Recherche* é explícita, no entanto, num outro fragmento das *Passagens*, dessa vez do caderno N “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”, caderno no qual se concentram algumas das mais importantes formulações de Benjamin sobre a proposta de uma história/historiografia materialista como outra forma de apresentação (*Darstellung*) da história.

Assim, como Proust inicia a história de sua vida com o despertar, toda a apresentação da história deve também começar pelo despertar; no fundo, ela não deve tratar de outra coisa. Esta exposição, portanto, ocupa-se com o despertar do século XIX.⁸

Na verdade, a abertura da *Recherche* encena mais propriamente um adormecer – acompanhamos ali os devaneios do protagonista-narrador e as suas tentativas em conciliar o sono. Trata-se, no entanto, de um adormecer entrecortado o tempo todo pelo movimento contrário do despertar. Ambos, adormecer e despertar, remetem à experiência limiar entre a vigília e o sono, mas Benjamin quer enfatizar como decisiva para a forma de apresentação da história materialista a experiência privilegiada do despertar em oposição à imersão no sono e no mundo dos sonhos. Não custa lembrar aqui que já no seu ensaio sobre o surrealismo, Benjamin colocara em perspectiva crítica a atitude de permanência na esfera do sonho que caracterizou o, por assim dizer, “estágio heróico” do surrealismo.⁹ No projeto das *Passagens*, essa distância crítica em relação ao surrealismo é ainda mais claramente demarcada: “Delimitação da tendência desse trabalho em relação a Aragon: enquanto Aragon permanece no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui a constelação do despertar”.¹⁰ Embora também em relação a Proust Benjamin mantenha uma atitude crítica semelhante, é sobretudo na *Recherche* que ele vislumbra o modelo poético dessa constelação do despertar do sonho. Assim, se toda “interpretação sintética de Proust deve ligar-se ao sonho” e dar, portanto, a devida atenção à “nostalgia de um mundo deformado pela semelhança, no qual irrompe o verdadeiro semblante da

⁸ Idem. *Passagens*. Op. Cit. p. 506; *Das Passagen-Werk*. In: *GS V-1*. Op. Cit. p. 580.

⁹ Cf. Idem. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: *Obras escolhidas I*. Op. Cit. p. 22-23; *Die Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*. In: *GS II-1*. Op. Cit. p. 296-297.

¹⁰ Idem. *Passagens*. Op. Cit. p. 500; *Das Passagen-Werk*. In: *GS V-1*. Op. Cit. p. 571.

existência, o surrealista”¹¹, Benjamin também reconhece nas páginas de abertura da *Recherche* a descrição paradigmática do despertar justamente como aquele momento singular que concentra e configura uma constelação dialética carregada de tensões espaciais e temporais. No estado de limiar provocado pelo despertar, acabamos de emergir do mundo de sonhos e sombras do inconsciente, ainda estamos de algum modo sob a sua influência; no entanto, já nos movemos no espaço da consciência desperta e podemos então nos situar numa tensa distância em relação às estranhas mas ainda próximas imagens advindas do inconsciente. Essa “constelação do despertar” (*die Konstellation des Erwachens*) – que se funda no limiar entre o inconsciente e o consciente, entre o esquecer e o lembrar, também entre o outrora e o agora – está no cerne da forma de apresentação da historiografia materialista das *Passagens*.

Ora, a historiografia que está em jogo no arrojado (e arriscado) projeto das *Passagens* pretende nada menos que realizar uma arqueologia da modernidade do século XIX e ela se dirige em especial às formações inconscientes desse passado recente. Benjamin se propõe a interpretar a emergência da sociedade capitalista industrial como o ingresso num “novo sono, repleto de sonhos”.¹² As configurações concretas desse mundo do século XIX com suas estranhas imagens se oferecem como resíduos oníricos e ao historiador materialista se coloca a tarefa de interpretá-los no momento decisivo do despertar. Não por acaso Benjamin confere ao despertar o caráter de uma interpretação no sentido freudiano de uma interpretação dos sonhos (*Traumdeutung*): “É nesse instante que o historiador materialista assume a tarefa de interpretação dos sonhos”.¹³ Cabe a ele, pois, estabelecer uma nova e subversiva relação com o acontecido (*das Gewesene*) por meio da qual o acontecimento histórico deixa de ser um ponto fixo no passado. Essa relação constitui, por isso mesmo, uma “reviravolta dialética” e se apresenta sob a forma e o impulso político de um despertar, “o irromper de uma consciência desperta”.¹⁴ Trata-se, como se vê, de uma forma de exposição da história que se afasta radicalmente de todo tratamento linear do tempo histórico. Para ela, a atenção dos surrealistas às formações oníricas e o modelo freudiano de interpretação dos sonhos são sem dúvida importantes, mas parece ser na *Recherche* de Proust que Benjamin reconhece a sua referência fundamental.

¹¹ Idem. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I*. Op. Cit. p. 40-41; Zu Bilde Prousts. In: *GS II-1*. Op. cit. p. 313-314.

¹² Idem. *Passagens*. Op. Cit. p. 436; *Das Passagen-Werk*. In: *GS V-1*. Op. Cit. p. 494.

¹³ Id. Ibid. p. 506; Id. Ibid. p. 580.

¹⁴ Id. Ibid. p. 433; Id. Ibid. p. 490-491.

Justamente nessa “fábula sobre o tempo”¹⁵, já descrita por Benjamin como uma obra inclassificável, de exceção e “ao mesmo tempo a maior realização literária das últimas décadas”.¹⁶

Lida a partir das reflexões benjaminianas em torno do declínio da narração no mundo moderno, a *Recherche* se inscreve emblematicamente no coração dos impasses do narrar na modernidade do fim do século XIX. É nesse contexto que Benjamin pode reconhecer na obra de Proust uma tentativa arrojada de recuperar a figura do narrador nas condições históricas adversas da alta modernidade industrial, condições em que justamente a arte de narrar perdeu os seus esteios tradicionais de experiência comum e transmissível. Mas Proust pretende reabilitar a figura do narrador servindo-se, paradoxalmente, da forma do romance, o gênero literário característico da modernidade burguesa. Centrado nas vivências do indivíduo solitário e desorientado em sua busca de sentido, o romance constitui, na verdade, segundo o conhecido diagnóstico de Benjamin, um sintoma literário moderno das transformações nas formas de linguagem que conduziram ao declínio da narração tradicional. Proust se defronta precisamente com esse paradoxo narrativo do romance, paradoxo que Adorno sintetizou numa fórmula, por assim dizer, benjaminiana: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”.¹⁷ Parece-nos, no entanto, que a *Recherche* quer aprofundar mais ainda esse paradoxo narrativo, torná-lo um pouco mais arriscado e produtivo – em sua empreitada de construir uma narrativa que se baseie no trabalho da memorização como uma espécie de *recherche*, ao mesmo tempo busca e pesquisa, Proust se vê às voltas com a exigência de uma forma outra de narrar; para tanto, ele apela ainda à forma narrativa do romance, mas, simultaneamente, força os limites da forma romanesca clássica para que ela possa atender àquela tarefa de memorização-investigação narrativa. Ora, do ponto de vista da inquietação de Benjamin tanto com a crise da narração quanto com novas formas de tratar a experiência histórica, o gigantesco romance de Proust tem propriamente o sentido de uma *recherche*; em especial porque, desse ponto de vista, a experimentação proustiana com as possibilidades narrativas da forma do romance não se desliga da busca-investigação de uma experiência de temporalidade diversa daquela instaurada pelas condições da modernidade – ou seja, uma experiência

¹⁵ Ricoeur, outro leitor da *Recherche*, reconhece nela uma “fábula sobre o tempo”, inspirado nessa expressão retirada de *A montanha mágica*, de Thomas Mann. Cf. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. A configuração do tempo na narrativa de ficção. Trad. de Maria Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Marins Fontes, 2012. p. 227 e ss.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I*. Op. Cit. p. 37; Zu Bilde Prousts. In: *GS II-1*. Op. cit. p. 310.

¹⁷ ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2003. p. 55.

temporal que ainda possa constituir-se como história narrável e que, no entanto, não se reduza ao *continuum* e à platitude da cronologia, mas tenha antes a ver com a disrupção, a intensidade e a conjunção tensa de presente e passado na rememoração. É nesse sentido que o experimento da *Recherche* configura, conforme nota Gagnebin, uma tentativa de “reintroduzir, na vida moderna, a intensidade temporal de experiências liminares”.¹⁸ Por isso mesmo, a narrativa da *Recherche* se inicia com as divagações do seu ainda incerto narrador em torno do adormecer e do despertar. O que se segue então é o longo e vão esforço do narrador de retomar as lembranças de sua infância na cidadezinha de Combray num movimento tateante que mistura a tentativa de recordação e o poder dissolvente do esquecimento. A irrupção da memória involuntária algumas páginas depois no famoso episódio da *madeleine* também se dá como vacilação entre o lembrar e o esquecer, como intervenção inesperada de uma imagem deslocada, como que esquecida, do passado, graças a uma experiência sensorial do presente. Seja nas transições entre a vigília e o sono, seja nas intermitências do lembrar e do esquecer, seja ainda nos entrechoques de presente e passado no movimento da rememoração, toda a narrativa da *Recherche* busca sustentar-se na frágil potência dessas experiências de limiar com sua temporalidade tensa, hesitante, tecida de complicações.¹⁹ Para Proust, esta se aparenta, no fim das contas, com a própria temporalidade da obra de arte, já que a criação artística constitui, também ela, uma construção liminar que depende tanto da consciência desperta quanto das experiências ligadas ao inconsciente e à memória involuntária.

Assim, a evocação da experiência liminar dos semidespertares instaura logo no início do romance uma atmosfera de obscuridade e incerteza, tanto perturbação da percepção habitual do tempo enquanto sucessão cronológica como transtorno na ordenação clara e coerente do espaço – o narrador flutuante do início da *Recherche* se reporta à vacilação temporal que pode acometer aquele que adormece ou desperta mas não menos à confusão espacial que o faz repassar e misturar os quartos onde já dormiu em sua existência:

Meu corpo, entorpecido demais para se mexer, buscava, segundo a forma do seu cansaço, localizar a posição dos membros para daí deduzir a direção da parede, o lugar dos móveis, para reconstruir e nomear a moradia onde se achava. Sua memória, a memória de suas

¹⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Op. Cit. p. 39.

¹⁹ Não se pode deixar de mencionar aqui a correlação que Benjamin estabelece entre despertar e recordar. Diz ele num fragmento do caderno K das *Passagens*: “Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados. O despertar é, com efeito, a revolução copernicana e dialética da rememoração”. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Op. Cit. p. 434; *Das Passagen-Werk*. In: *GS V-1*. Op. Cit. p. 491.

costelas, de seus joelhos, lhe apresentava sucessivamente vários dos quartos onde havia dormido, enquanto ao seu redor as paredes imóveis, mudando de lugar conforme a forma da peça imaginada, turbilhonavam nas trevas.²⁰

Nesse começo envolto nas “impressões da meia-vigília”, é também incerta a localização no tempo e no espaço do narrador que toma a palavra assim como também nos escapa a distância temporal que separa o presente da narração e os diferentes passados que ela evoca. Na verdade, a recordação meio digressiva desse passado indeterminado a partir de um presente narrativo como que intemporal já aparece na famosa primeira frase do romance com o seu uso inusitado do *passé composé*/pretérito perfeito (e não do *imparfait*/pretérito imperfeito) acompanhado do advérbio *longtemps*, um uso provocativamente anômalo para o francês literário do século XIX: “Longtemps, je me suis couché de bonne heure”. Sobre esse início da narrativa da *Recherche*, Ricoeur comenta:

Desde a primeira frase, a voz do narrador, falando de lugar nenhum, evoca um passado nem datado nem situado, desprovido de qualquer indicação de distância em relação ao presente da enunciação, um passado que por sua vez se multiplica infinitamente.²¹

Esse limiar do início da narrativa, com sua suspensão da ordem espaçotemporal mantida pelo hábito, coincide com a perplexidade inaugural do narrador que aos poucos recobra a consciência do tempo e busca hesitantemente contar sua história; mas se trata de um limiar que prenuncia também o movimento tateante, intermitente da narrativa que a partir de então se desdobra como tentativa de rememoração e construção fragmentária, como *recherche*, por isso mesmo, como divagação entre a consciência vigilante e a memória involuntária, entre a iluminação e a obscuridade, entre o lembrar e o esquecer. Contudo, essa zona de limiar²² da meia-vigília e do semidespertar que se entreabre já nas primeiras páginas de *No caminho de Swann* constitui não um estágio incipiente e pueril a ser superado em favor de uma

²⁰ O narrador da *Recherche* prossegue: “E antes mesmo que meu pensamento, *que hesitava no limiar dos tempos e das formas* [*qui hésitait au seuil des temps et des formes*] (grifo nosso), tivesse identificado o aposento aproximando as suas circunstâncias, ele – meu corpo – recordava para cada quarto o tipo de cama, o lugar das portas, o lado para onde davam as janelas, a existência de um corredor, tudo isso com o pensamento que eu tivera ao adormecer e que reencontrava ao despertar”. PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Op. Cit. p. 23; *Du côté de chez Swann*. Op. Cit. p. 6. Tradução ligeiramente modificada.

²¹ RICOEUR, Paul. Op. Cit. p. 235.

²² No fragmento das *Passagens* acima citado, Benjamin define o limiar como uma zona: “O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição e fluxo estão contidos na palavra *Schwellen* [inchar, intumescer], e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial que deu à palavra seu significado”. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Op. cit. p. 535; *Das Passagen-Werk*. GS V-1. Op. cit. p. 617.

progressiva clareza até a iluminação final mas a própria experiência temporal simultaneamente intensiva e descontínua que sustém a *Recherche*, experiência que o romance de Proust pretende como que transpor para o espaço da narrativa. Nesse sentido, a cena de abertura de *No caminho de Swann*, sob a forma mesmo de um prelúdio enxertado como fragmento no começo da narrativa, prefigura a conjunção de tempos e espaços diversos que irrompe de modo marcante e ao mesmo tempo frágil nos episódios da memória involuntária, mas que, acima de tudo, compõe a própria *Recherche* como uma narrativa-montagem ou uma narrativa-constelação engendrada pelo trabalho fragmentário da recordação. Não por acaso, nas reflexões sobre o adormecer e o despertar que nos introduzem no universo da *Recherche*, temporalidades distintas se revezam e se entrecruzam, espaços diversos se sucedem e se confundem (especialmente, como se viu, os quartos por onde passou o personagem-narrador), mas também são postas em tensão o mundo diurno da consciência desperta e a obscuridade noturna da memória involuntária com seu lembrar-esquecer.

Um homem que dorme mantém em círculo ao seu redor o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Ele os consulta por instinto ao acordar e neles lê num segundo o ponto da terra que ocupa, o tempo que correu até despertar; mas a sua ordem pode se embaralhar, se romper. Se de madrugada, após uma insônia, o sono o surpreende durante uma leitura numa posição bem diferente daquele em que dorme habitualmente, basta seu braço erguido para deter e fazer recuar o sol, e no primeiro minuto do seu despertar ele não saberá mais a hora, achará que mal acaba de se deitar. Se adormecer numa posição mais desusada e diferente, por exemplo depois do jantar sentado numa poltrona, então a reviravolta será completa nos mundos fora de órbita, a poltrona mágica o fará viajar a toda velocidade no tempo e no espaço, e no momento de abrir as pálpebras, achará estar deitado alguns meses antes noutra região. Mas bastaria que, na minha própria cama, meu sono fosse profundo e descontraísse inteiramente meu espírito, então este perdia o plano do lugar onde havia dormido, e quando eu acordasse no meio da noite, como ignorasse onde me encontrava, nem mesmo saberia no primeiro instante quem eu era; tinha somente, na sua simplicidade primeira, o sentimento da existência como ele pode fremir no fundo de um animal; estava mais despido que o homem das cavernas; mas então a lembrança – não ainda do lugar onde eu estava, mas de alguns onde havia morado e poderia estar – vinha a mim como um socorro do alto para me retirar do nada de onde não poderia sair sozinho; num segundo, eu passava por séculos de civilização, e a imagem confusamente entrevista de lampiões de querosene, e depois, de camisas de gola virada, recompunha aos poucos os traços originais do meu eu.²³

²³ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Op. Cit. p. 22-23; *Du côté de chez Swann*. Op. Cit. p. 5-6. Tradução ligeiramente modificada.

Ora, essa desorganização do tempo cronológico, que tem o seu correspondente numa desorientação espacial, antecipa a forma descontínua e como que fora do arranjo habitual que a narrativa da *Recherche* pretende tomar. Pois, se os primeiros passos do romance coincidem com os esforços ainda hesitantes do narrador em recobrar para si a imagem da Combray de sua infância, o trabalho de rememoração que aos poucos vai ali se configurando não pressupõe o passado como uma ordem fixa e acabada a ser reposta, mas parte antes de uma condição originária de desordem e desamparo que dirige o seu apelo ao presente, interpelando-o e pedindo que lhe faça justiça. Nesse sentido, a rememoração que se põe em curso na *Recherche* nada tem a ver com uma ordenação da história segundo a linearidade da cronologia, desde o nascimento do herói até um provável desfecho para sua vida. Se, como observa Tadié, todo romance pressupõe uma cronologia e também no romance de Proust permanece o elemento da trama narrativa e mesmo um enredo que vai da infância do herói-narrador à sua idade madura, esse desenrolar da história não obedece, no entanto, a um caminho regular e sem desvios mas a um jogo entrecortado do presente com o passado, do passado com o futuro, do tempo da narração com o tempo narrado.²⁴ A *Recherche* quer promover a sujeição da narrativa romanesca, com sua ordenação temporal sucessiva, ao trabalho de construção descontínua da memória e, ao mesmo tempo, ao movimento incerto de busca de uma vocação de escritor, cuja obra se anuncia, também ela, como uma construção inacabada, incerta. A rememoração proustiana funciona, pois, por essa desorganização da cronologia e o que ela produz como sua *obra* é uma espécie de montagem narrativa – ao pretender incorporar ao seu movimento de busca uma outra experiência do tempo, intensiva e disruptiva, ela acaba por tomar a forma de uma rememoração-montagem, um verdadeiro trabalho de justaposição de fragmentos temporais e narrativos. As antecipações temporais e interpolações do passado no presente, que já se insinuam nos primeiros parágrafos de *No caminho de Swann*, assinalam bem as distorções do tempo cronológico que estão em jogo no trabalho de rememoração da *Recherche*. E algumas imagens do sono e do despertar nesses parágrafos iniciais do romance indicam justamente a irrupção de outra experiência temporal a partir da subversão da cronologia, diante da qual se coloca o desafio de lhe dar uma forma narrativa – em especial, a imagem da “poltrona mágica” que viaja “a toda velocidade no tempo e no espaço”, com sua alusão às viagens no espaço-tempo

²⁴ TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le Roman*. Essai sur les formes et techniques du roman dans *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 2003. p. 285-286.

das histórias de ficção científica, nos faz pensar nessa conjunção vertiginosa de tempos e lugares até então incomunicáveis.²⁵

O narrador da *Recherche* associa, pois, o estado de inconsciência (ou de outro modo de consciência) do sono a uma desarticulação radical da ordem cronológica que instaura, por sua vez, outra forma de experiência temporal, não mais a progressão dos fatos, mas a justaposição inesperada de temporalidades diversas. Essa extravagante experiência do tempo o narrador proustiano a vincula também à dissolução do sujeito consciente e à emergência do domínio do inconsciente e do involuntário. A este domínio se contrapõe a consciência desperta e a vontade soberana do sujeito; é este também o domínio da memória involuntária e do acaso de suas manifestações, pois o acaso não concerne aqui ao puramente fortuito e casual e sim àquela dimensão de involuntário que justamente escapa à clara vontade consciente do sujeito, a ultrapassa e, no entanto, dá acesso a uma experiência temporal mais profunda e significativa, menos habitual e mais vigorosa, experiência que sempre pode dissolver-se no tempo perdido caso não se condense e se converta numa obra de arte.

Ora, essa 'outra experiência do tempo' visada pela *Recherche* é a de um *tempo lembrado* e, como tal, ela justamente não se deixa apreender pelo esforço de ordenação racional da cronologia. Lembremos das objeções que o narrador proustiano faz a uma memória da inteligência e da vontade e à sua capacidade de dar acesso a uma relação com o passado que não seja puramente instrumental. Por isso mesmo, o trabalho construtivo de rememoração que entra em jogo na *Recherche* busca subtrair-se desde o início ao desenvolvimento artificialmente ordenador da cronologia. É assim que a partir do mesmo gesto com que a *Recherche* põe em suspeita a ordenação inteligível do tempo e do mundo, ela põe também em questão a soberania do sujeito. A desestabilização do espaço e a subversão do tempo como cronologia correspondem assim a uma vacilação do sujeito como consciência ordenadora e soberana.

Se a quebra da ordenação cronológica operada pela *Recherche* produz uma espécie de narrativa-montagem ou de constelação narrativa (ou, ainda, aquela "terceira forma" de que nos fala Barthes, nem romance clássico nem ensaio de crítica literária, mas justaposição de formas narrativas e ensaísticas²⁶), ela traz consigo

²⁵ "Se adormecer em posição ainda mais desusada e diversa, por exemplo depois do jantar, sentado numa poltrona, então a reviravolta será completa nos mundos fora de órbita, a poltrona mágica o fará viajar a toda velocidade no tempo e no espaço, e, no momento de abrir as pálpebras, julgará estar deitado alguns meses antes, numa região diferente". PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Op. Cit. p. 22; *Du côté de chez Swann*. Op. Cit. p. 5.

²⁶ Cf. BARTHES, Roland. "Durante muito tempo, fui dormir cedo". In: *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 284-289.

também implicações para a figura do narrador. O eu que busca recordar e, a partir daí, se dá a tarefa de narrar não se apresenta como detendo de antemão o sentido da história a ser lembrada; em sua *recherche*, ele tem acesso tão-somente aos fragmentos precários do próprio recordar e estes podem compor-se numa ordem de sentido apenas a partir do trabalho construtivo da lembrança. Trata-se, por isso mesmo, de um narrador que tateia, que vacila, que divaga, que se põe em busca: é, aliás, a partir da hesitação inaugural entre a consciência desperta e o mundo do sono e do inconsciente que ele aos poucos se configura nas primeiras páginas da *Recherche*. Mas, mesmo quando assume mais claramente a voz do herói que narrará o romance, o narrador proustiano pode contar apenas com aquela construção intermitente da lembrança e, mais radicalmente, com o acaso das conjunções despertadas pela memória involuntária.

Assim, é também num espaço de limiar que se funda e se constitui o narrador da *Recherche*. Não se pode desconsiderar que ele já se manifeste nas primeiras páginas como uma voz incerta e difícil de situar, meio entorpecida e imersa ainda na atmosfera do sono e do sonho. Para esse estranho personagem-narrador como que “situado no limiar dos tempos e das formas” a vacilação da consciência no semidespertar não exclui o pensamento; e, contudo, não é qualquer pensamento que emerge daí, mas um pensamento que põe em suspensão sujeito e objeto para ao final fundi-los e de novo tensioná-los:

dormindo, não havia deixado de fazer reflexões sobre o que acabara de ler, mas essas reflexões haviam tomado um rumo um tanto particular; parecia-me que era de mim mesmo que o livro falava: uma igreja, um quarteto, a rivalidade de Francisco I e Carlos V. Essa crença sobrevivia por alguns segundos ao meu despertar; ela não chocava minha razão, mas pesava como escamas sobre meus olhos (...). Depois ela começava a me parecer ininteligível, como, após a metempsicose, os pensamentos de uma existência anterior; o assunto do livro se desligava de mim, eu estava livre para me deter nele ou não.²⁷

Para esse narrador que hesita e divaga numa zona de limiar há não só uma permanente interferência do passado no presente e do presente no passado como também um trânsito sempre retomado entre narração e divagação reflexiva. Ainda que a certa altura o personagem-narrador se reconheça desperto, o espaço se estabilize e o tempo se reordene a partir de uma atenção que pode dirigir-se ao presente ou reportar-se ao passado, “um impulso fora dado à memória” – o movimento instável do despertar guarda qualidades análogas ao esforço tateante da recordação, pois ambos

²⁷ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Op. Cit. p. 21; *Du côté de chez Swann*. Op. Cit. p. 3. Tradução ligeiramente modificada.

abrem zonas de limiar; a rememoração da *Recherche* tem seu lugar a partir da instauração desse domínio móvel e aberto no qual distâncias espaciais e temporais diversas podem se entrecruzar e estabelecer constelações. Era essa a modalidade de rememoração que Benjamin tinha em mira em sua proposta de uma construção historiográfica materialista. Na *Recherche*, ele reconheceu o seu modelo poético.

II. “Sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações”²⁸

É também sob o impulso da rememoração que o narrador forjado e modulado por Proust na e para a *Recherche* aos poucos se descola da figura do herói do romance e intervém como uma espécie de ‘voz narrativa neutra’²⁹, uma voz que, por essa sua qualidade, não mais se identifica com o eu do personagem romanesco, mas se manifesta precisamente como um puro lugar de narração³⁰ – neste lócus da narração, já não prevalece “a memória perpetuadora do romancista” (*das verewigende Gedächtnis des Romanciers*) e sim “a breve e dispersiva memória do narrador” (*dem krzweiligen des Erzählers*), pois enquanto aquela “é consagrada a *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate, esta última se destina “a *muitos* fatos dispersos”.³¹ Submetido ao trabalho a um só tempo digressivo e construtivo da rememoração, esse narrador que tateia e busca também já não tem nada a ver com o narrador onisciente do romance clássico, uma figura que Proust parece querer desconstituir e pôr em questão na mesma medida em que também põe em xeque o eu da vontade consciente e o sujeito que detém antecipadamente o sentido da sua história. É essa voz do narrador que se faz ouvir já no parágrafo de abertura da *Recherche*. A certa altura somos surpreendidos pela sutil transição da enunciação do personagem para a voz do narrador e não deixa de ser sugestivo que essa transição se opere com a mobilização de imagens que tanto denotam a travessia de distâncias espaciais e temporais quanto prenunciam o trabalho de desalojamento, errância e rememoração da *Recherche*:

²⁸ Id. Ibid. p. 53; Id. Ibid. p. 46.

²⁹ Cf. BLANCHOT, Maurice. La voix narrative. In: *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 1981. p. 171-184.

³⁰ Nesse sentido, Ricoeur observa: “A *Recherche* faz ouvir ao menos duas vozes narrativas, a do herói e a do narrador”. E completa: “O *herói* conta suas aventuras mundanas, amorosas, sensoriais, estéticas, à medida que ocorrem; aqui, a enunciação adota a forma de uma marcha orientada para o futuro, no próprio momento em que o herói se lembra. (...) Mas é preciso ouvir também a voz do *narrador*: ele está adiantado com relação à progressão do herói porque a sobrevoa. (...) Mas, principalmente, é ele quem imprime na experiência contada do herói a significação: tempo redescoberto, tempo perdido”. Cf. RICOEUR, Paul. Op. Cit. p. 233-4.

³¹ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit. p. 228; Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: *GS II-2*. p. 454. Tradução ligeiramente modificada.

Eu me perguntava que horas poderiam ser; ouvia o apito dos trens que, mais ou menos afastado, como o canto de um pássaro na floresta, assinalando as distâncias, me descrevia a extensão do campo onde o viajante se apressa em direção à próxima estação; e o pequeno caminho que ele segue vai ficar gravado na sua lembrança pela excitação que ele deve aos lugares novos, aos atos inabituais, às conversas recentes e às despedidas sob a lâmpada que ainda o segue no silêncio da noite, à doçura próxima do retorno.³²

Ao longo de toda a *Recherche*, essa voz neutra do narrador se imiscui insistentemente na narrativa do romance e se serve com astúcia do ponto de vista do herói, deslocando-o, às vezes o conduzindo a digressões e reflexões, abrindo histórias dentro da história, produzindo outras vezes verdadeiras interrupções e reviravoltas temporais. Nesse sentido, embora o herói do romance, como personagem-narrador, se utilize da narrativa em primeira pessoa, é a enunciação como que anônima do narrador, distante de todo tom confessional, que prevalece e sustenta o trabalho de rememoração. Lembremos que apenas por duas vezes em toda a *Recherche* o personagem-narrador, menos interessado em sua pessoa que na história narrada, deixa escapar o nome que o identifica como o herói do romance. Por isso, Benjamin pôde reconhecer na *Recherche* uma tentativa audaciosa de, recorrendo ainda à forma moderna do romance, retomar a figura do narrador, não simplesmente como um problema de teoria da literatura mas como uma questão mais ampla que diz respeito à própria possibilidade de significação e transmissão da experiência histórica. Ao final da longa encenação do despertar que abre o romance, essa figura do narrador da *Recherche* como uma espécie de lócus de rememoração nos é então apresentada numa descrição emblemática que ao mesmo tempo anuncia e resume toda a história a ser a partir de então narrada:

(...) um impulso fora dado à minha memória; em geral, eu não procurava adormecer logo; passava a maior parte da noite a lembrar nossa vida de outrora, em Combray, na casa da minha tia-avó, em Balbec, em Paris, em Doncières, em Veneza, em outros lugares ainda, a recordar os locais, as pessoas que ali conhecera, o que delas havia visto e o que haviam me contado a respeito.³³

O que então se segue é todo um esforço de memória do personagem-narrador em recuperar para si a Combray da sua infância como uma imagem primeira do *temps perdu* e não por acaso essa imagem é logo associada à felicidade já extinta representada pelo beijo de boa noite da mãe, felicidade desde o início conflituosa e

³² PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Op. Cit. p. 22; *Du côté de chez Swann*. Op. Cit. p. 3-4. Tradução ligeiramente modificada.

³³ Id. Ibid. p. 25; Id. Ibid. p. 8-9.

assombrada pela perda, pois inseparável da angústia de a mãe não poder vir, em especial nas noites em que o senhor Swann visitava a família. Após o demorado relato desse momento da infância do protagonista em Combray, somos surpreendidos por uma brusca interrupção da narrativa que também se dá como um vertiginoso corte temporal e, por um salto no tempo, somos também devolvidos ao presente da narração no qual se patenteiam o poder de erosão e transformação do tempo e os vestígios deixados por esse *temps perdu* mas também as violentas, desconcertantes distâncias temporais mobilizadas pela *Recherche*. É esse também o momento em que, pela primeira vez, segundo Ricoeur, a voz do narrador se faz ouvir enfaticamente³⁴ :

Faz muitos anos que isso aconteceu. A parede da escada, onde vi subir o reflexo de sua vela [do pai], há muito já não existe. Em mim, tantas coisas foram destruídas, coisas que eu julgava fossem durar para sempre, e se construíram novas, dando origem a penas e alegrias novas que eu não teria podido prever então, assim como as antigas se tornaram difíceis de compreender.³⁵

Apenas algumas páginas depois, logo em seguida à narrativa da noite em que a mãe leu para o menino nervoso e enfermiço o romance de George Sand, *François le Campi*, tem lugar o famoso episódio da *madeleine* com as suas reflexões em torno da memória involuntária.

Trata-se mesmo de um episódio-chave da primeira parte de *No caminho de Swann*, intitulada com um 'nome de lugar', "Combray". Pois é por meio desse episódio que, numa espécie de epifania, a cidadezinha onde o herói-narrador passou parte de sua infância poderá enfim emergir como imagem recordada. Na verdade, os esforços até então vãos de recordar a Combray de sua infância conseguiam recuperar tão-somente um reduzido círculo de lembranças, limitado ao "drama do deitar" e aos poucos e estreitos recantos da casa que lhe serviam de cenário, "como se Combray tivesse consistido apenas de dois andares ligados por uma estreita escada, e como se fosse sempre sete horas da noite".³⁶ O narrador proustiano se vale então da primeira das muitas imagens para traduzir a experiência da memória que aparecem ao longo do episódio da *Madeleine*:

essa espécie de faixa/trecho/pedacço luminoso [*cette sorte de pan lumineux*] recortada(o) no meio das trevas indistintas, parecido com os que o acender de um fogo de artifício ou alguma projeção elétrica

³⁴ Cf. RICOEUR, Paul. Op. Cit. p. 236.

³⁵ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Op. Cit. p. 45; *Du côté de chez Swann*. Op. Cit. p. 36.

³⁶ Id. Ibid. p. 50; Id. Ibid. p. 43. Tradução ligeiramente modificada.

iluminam e seccionam em um prédio cujas outras partes permanecem mergulhadas na noite.³⁷

Uma imagem que aponta justamente para o que há de descontinuidade e incompletude na memória, já que esta contém em si uma dimensão paradoxal de elisão e esquecimento, já que ela opera por seleções e lacunas, já que ela recorta, ressalta, mas também deixa de lado, oblitera, lança luz sobre alguns pontos e mantém outros na obscuridade. Uma imagem que, por isso mesmo, alude ao trabalho seccionado, descontínuo, lacunar de rememoração que se desenrola na *Recherche*. Foi nesse sentido que Georges Poulet chamou a atenção para que a construção da *Recherche* é:

quase sempre fragmentária, ora mais ampla, ora mais estreita, mas, na maioria das vezes – seja por alguma obstrução, seja, com mais frequência, por alguma *cassure* [fratura] no campo da visão – está reduzida a uma seção do real estritamente limitada, para além da qual é inútil esperar ver alguma coisa.³⁸

Mas a imagem da “faixa luminosa recortada no meio de trevas indistintas”, tal como ela nos introduz no relato do incidente da *madeleine*, remete mais propriamente à pobreza e mesmo à insuficiência daquela modalidade de memória que Proust nomeia de memória voluntária. Assentada no esforço do intelecto e na vontade consciente, a memória voluntária permite o conhecimento abstrato do passado ou a sua apreensão com propósitos pragmáticos, mas não o incorpora como experiência viva e significativa, de modo que “as informações que ela nos dá sobre o passado nada conservam dele”.³⁹ Assim, uma vez que as investidas do personagem-narrador na rememoração de sua infância em Combray estavam na inteira dependência do que lhe fornecia essa “memória da inteligência”, o passado que ele tentava por esse modo recompor somente lhe aparecia como algo morto e inacessível. Porém, numa noite fria e melancólica de inverno, quando a sua mãe lhe oferece uma xícara de chá e ele, que a havia aceito meio a contragosto, prova o bolinho molhado no chá, tem lugar então, por obra da assim chamada memória involuntária, uma recordação intensa e significativa desse passado já dado como morto e como que repentinamente ressuscitado, renovado no presente como se fosse revivido pelo menino que ele fora um dia. Segundo o narrador proustiano, essa memória involuntária não se encontra submetida à vontade consciente do sujeito nem sob o comando do intelecto, mas se vincula ao acaso (“Há muito de acaso em tudo isso, e um segundo acaso, o de nossa

³⁷ Id. Ibid.; Id. Ibid. Tradução ligeiramente modificada.

³⁸ POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. de Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 40.

³⁹ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Op. Cit. p. 50; *Du côté de chez Swann*. Op. Cit. p. 43.

morte, não nos permite muitas vezes esperar por um longo tempo os benefícios do primeiro”⁴⁰), ou seja, ao que escapa ao domínio e ao controle da vontade e da consciência.

Já foi dito que essa noção de acaso, tal como formulada pelo narrador da *Recherche*, não corresponde a uma mera casualidade externa; ela busca expressar, ao invés, aquela dimensão de imprevisível, de contingente e de *involuntário* que, longe de se reduzir a um acontecimento casual ou a uma coincidência banal, produz uma interrupção no curso do esperado e do já conhecido e, assim, surpreende e desorienta, impõe ao mesmo tempo uma reconfiguração de sentido. Estamos diante, como se vê, de um conceito nada trivial de acaso, como nota Gagnebin; na verdade, de uma “concepção bastante elaborada” desse conceito, pois ela tanto inclui “aquilo que não depende de nossa vontade ou de nossa inteligência” e que “se impõe a nós e nos obriga, nos força a parar, a dar um tempo, a pensar” como comporta também uma interpelação e um apelo dirigidos ao nosso presente e, portanto, uma exigência de atenção, “um treino, um exercício, uma ascese de disponibilidade”.⁴¹ É essa noção proustiana de acaso que Deleuze interpreta como o motor da “aventura própria do involuntário” que orienta a *Recherche* como uma busca-investigação da verdade e ao mesmo tempo uma aprendizagem dos signos. O movimento da *Recherche* nasce da irrupção do contingente e do involuntário, pois é essa inesperada violência do *acaso* que força a criar algo. “O *leitmotiv* do Tempo redescoberto é a palavra *forçar*: impressões que nos forçam a olhar, encontros que nos forcem a interpretar, expressões que nos forcem a pensar”⁴², lê Deleuze. O que Deleuze entende por signo nada mais é que esse elemento de força: “O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que faz pensar”.⁴³ Desde os signos das impressões sensíveis que afetam nossos sentidos até os signos da vida social que reclamam por uma interpretação do homem mundano e os signos amorosos que inquietam o amante ciumento, todos portam de algum modo uma força contingente que apela por uma decifração e por uma tradução e estas constituem também um trabalho de criação, um trabalho do qual podem emergir os signos recriadores da arte. A leitura deleuziana da

⁴⁰ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Op. Cit. p. 50; *Du côté de chez Swann*. Op. Cit. p. 43. Numa versão não incorporada ao texto publicado, Proust se refere à “memória intelectual e voluntária” como sendo “aquela que acredita nos dar imagens do nosso passado, mas que o pinta inteiramente com uma cor uniforme e falsa que ela empresta ao presente”. Cf. *Du côté de chez Swann*. Notes et variantes. Id. Ibid. p. 1122.

⁴¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rumor das distâncias atravessadas. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 153.

⁴² DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

⁴³ Id. Ibid. p. 96.

Recherche permite reconhecer a inquietação proustiana fundamental com a dimensão do involuntário que está no cerne da experiência estética, já que é a força irruptiva e disruptiva do *signo*, a sua força a um só tempo contingente e atuante, que afeta a *sensação* e pede a ela um trabalho decifrador, mas que também aciona os movimentos criadores e recriadores da *memória* e da *imaginação*. O trabalho decifrador, tradutor e recriador da arte constitui, por assim dizer, o momento decisivo dessa 'aventura do involuntário'.

Ao retomar uma leitura da *Recherche*, já agora no contexto de sua reflexão sobre a modernidade como um processo histórico de destruição da experiência comum e transmissível (*Erfahrung*) e, mais ainda, de sua reflexão sobre a poesia lírica de Baudelaire como a forma poética que expressou esse processo, Benjamin se mostra, de sua parte, bastante reticente com a concepção de acaso que está na base não apenas do episódio da *madeleine* mas da própria experiência estética tal como ela é concebida e apresentada ao longo da *Recherche*. É no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, de 1939-1940, que Benjamin formula a sua objeção à concepção proustiana de que as experiências significativas do passado dependam inteiramente de acasos individuais. Para Benjamin, essa concepção constitui, na verdade, um sintoma de que já se desfazem, nas condições da modernidade, os vínculos profundos que podem se estabelecer entre as experiências do passado individual e os domínios de uma experiência comum. No fundo, isso significa que as experiências de revelação e acesso ao passado descritas pelo narrador proustiano no episódio da *madeleine* (mas também naqueles do final de *O tempo redescoberto*) estão sujeitas às muitas contingências da vida de cada indivíduo e terminam por confinar a memória involuntária numa vivência (*Erlebnis*) estritamente privada. Benjamin retruca:

Segundo Proust, fica por conta do acaso (*Zufall*), se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo (*sich selbst ein Bild*), e se pode ou não se apossar de sua própria experiência (*sich seiner Erfahrung*). Não é de modo algum evidente este depender do acaso. As inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances de fatos exteriores se integrarem à nossa experiência (*seiner Erfahrung*).⁴⁴

Ao dirigir a sua objeção crítica contra essa concepção proustiana de acaso, Benjamin demonstra mais que uma preocupação nostálgica com o fim das formas

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. de José Carlos Martins Barbosa et alii. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 106; Über einige Motive bei Baudelaire. In: *GS I-2*. Op. Cit. 610.

tradicionais de experiência e transmissão; ele parece ter em mira, sobretudo, as possibilidades de construção de novas formas de experiência e também de novas formas de linguagem nas condições postas pela modernidade, condições da alta modernidade do fim do século XIX nas quais está também enraizada, ainda que de modo ambigualmente crítico, a obra de Proust.

Contudo, a despeito dessas reservas críticas, a concepção proustiana de acaso não parece inteiramente deslocada das preocupações de Benjamin com as possibilidades construtivas que se oferecem à experiência estética precisamente nessas condições de desfalque das formas tradicionais de experiência e de transmissão. Conforme nos adverte Gagnebin, uma variante do trecho em que o narrador proustiano apresenta a sua formulação sobre o acaso lança uma luz reveladora sobre a afinidade de fundo que se pode reconhecer entre uma ideia de acaso como contingência experimental e toda a indagação benjaminiana em torno da construção de novas formas de experiência e de criação artística a partir mesmo da situação de precariedade da experiência tal como posta pela modernidade. Assim, na sua crítica à “teoria estética” da memória involuntária que o narrador proustiano brevemente expõe no episódio da *madeleine*, Benjamin “lhe opunha a necessidade, por assim dizer, da construção de possibilidades do acaso/dos acasos. Essa crítica ia, paradoxalmente, no sentido mais profundo da reflexão proustiana”.⁴⁵ Citemos a variante do texto de Proust:

Se é muitas vezes o acaso (entendo por isso circunstâncias que nossa vontade não preparou, pelo menos em vista do resultado que terão) que aporta ao nosso espírito um objeto novo, é um acaso mais raro, um acaso selecionado e submetido a condições de produção difíceis, depois de provas eliminatórias, que leva de volta ao espírito um objeto outrora possuído por ele e que dele tinha saído.⁴⁶

Ora, a memória voluntária, que se sustenta na ordenação e no cálculo da inteligência, toma como seu mais fiel aliado o *hábito*, pois a pretensão de controle que conduz o intelecto se baseia precisamente na determinação e na previsibilidade do domínio do *habitual*; o *acaso*, com o qual a memória involuntária sempre conta, contrapõe-se diretamente ao *hábito*, pois, o acaso, com sua eclosão perturbadora, não apenas desarticula a acomodação do habitual como também faz emergir, em sua contingência e abertura, possibilidades construtivas até então impensadas. O hábito liga-se às figuras temporais do *continuum* e da linearidade; o acaso aciona uma

⁴⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rumor das distâncias atravessadas. In: Op. Cit. p. 153.

⁴⁶ PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Notes et variantes. Id. Ibid. p.1122.

temporalidade da interrupção e da disrupção. Na verdade, o hábito, contraposto à força disruptiva do acaso, constitui um dos temas recorrentes e fundamentais da *Recherche*; o acontecimento da *madeleine* somente se torna possível, aliás, graças a uma quebra do hábito pelo personagem: “quando num dia de inverno, como eu tivesse voltado para casa, minha mãe, vendo-me com frio, propôs que tomasse, *contra meus hábitos*, um pouco de chá” (grifo nosso)⁴⁷.

Embora o hábito cumpra uma função cognitiva e prática de previsão e estabilização das relações do sujeito com o mundo, ele também se impõe como uma poderosa força de acomodação que, com sua promessa de assegurar o conforto do previsível, termina por promover o embotamento da percepção, a inércia do desejo e ao mesmo tempo certa angústia frente ao novo e ao desconhecido – no fim das contas, o hábito, em sua função adaptativa, pretende acomodar o sujeito ao mundo e, por isso mesmo, fazer esquecer a morte. Assim, se é possível dizer que ao longo de toda a *Recherche* empreende-se uma luta surda de resistência contra o poder de dissolução do tempo e, portanto, em mais de um sentido, contra a própria morte, pode-se dizer, ao mesmo tempo, que essa luta subjacente à própria busca é travada também contra a força inercial e conformista do hábito.⁴⁸ Mas o acaso da memória involuntária, no sentido que Proust o concebe, não constitui a única força contrária que opõe resistência ao hábito – também o deslocamento e o estranhamento produzidos pela viagem e a tensão de felicidade e angústia provocada pelo amor erótico aparecem como eventos de destruição do hábito, pelo menos até que sejam mais

⁴⁷ Id. Ibid. p. 51; Id. Ibid. p. 44. Tradução ligeiramente modificada.

⁴⁸ Samuel Beckett talvez seja o leitor de Proust que mais chamou a atenção para a problemática do hábito na *Recherche*. “As leis da memória estão sujeitas às leis mais abrangentes do hábito”, afirma ele no seu ensaio sobre Proust. “O hábito” – ele continua – “é o acordo efetuado entre o indivíduo e o seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o para-raios de sua existência. O hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômite. Respirar é um hábito. A vida é um hábito. Ou melhor, a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos (uma objetivação da vontade do indivíduo, diria Schopenhauer), o pacto deve ser continuamente renovado, a carta de salvo-conduto atualizada. A criação do mundo não foi um acontecimento único e primordial, é um acontecimento que se repete a cada dia. O hábito, então, é um termo genérico para os incontáveis compromissos travados entre os incontáveis sujeitos que constituem o indivíduo e seus incontáveis objetos correspondentes. Os períodos de transição que separam adaptações consecutivas (já que nenhum expediente macabro de transubstanciação poderá transformar as mortalhas em fraldas) representam as zonas de risco na vida de um indivíduo, precárias, perigosas, dolorosas, misteriosas e férteis, quando por um instante o tédio do viver é substituído pelo sofrimento de ser”. Mais adiante, Beckett cita o próprio Proust: “Extraio a conclusão deste assunto do tesouro proustiano de frases que dizem tudo: Se não existisse o Hábito, a Vida teria, por certo, uma aparência deliciosa para todos aqueles a quem a Morte ameaça a cada momento, isto é, para toda Humanidade”. Nessa sua leitura de Proust, Beckett enfatiza precisamente a contraposição do caráter instrumental e estratégico da memória da inteligência, calcada no hábito, à densidade inconsciente da memória involuntária, descrita por ele também como uma memória-esquecimento que em nada se aparenta ao hábito: “Estritamente falando, só podemos lembrar do que foi registrado por nossa extrema desatenção e armazenado naquele último e inacessível calabouço do nosso ser, para o qual o Hábito não possuía a chave – e não precisa possuir, pois lá não encontrará nada de sua útil e hedionda parafernália de guerra”. BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. de Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.p.17-18 e 28.

adiante acolhidos e neutralizados em seu poder de subversão pelo próprio hábito; em ambos os casos, tanto no deslocamento-estranhamento da viagem como na suspensão feliz e tormentosa do amor, a acomodação do hábito é revelada em seu velho parentesco com o sedentarismo da *habitação* e as forças que se lhe opõem aparecem assim como forças que desinstalam e desalojam, que arrastam para longe do solo, da casa (e do quarto) conhecidos. “O hábito! Arrumadeira hábil mas bastante morosa e que principia por deixar sofrer nosso espírito durante semanas numa instalação provisória; mas que, apesar de tudo, a gente se sente bem feliz ao encontrá-la, pois sem o hábito e reduzido a seus próprios meios, seria nosso espírito habitável para tornar habitável qualquer aposento”, sentencia o narrador já nas primeiras páginas de “Combray”. De qualquer modo, é ainda o acaso da memória involuntária que na *Recherche* se opõe de modo mais relevante ao hábito – é a partir da “desordem produtiva”⁴⁹ do acaso e do involuntário que pode emergir o inédito (o ainda não dito) de uma experiência estética e quiçá o trabalho da criação artística.

Depois de referir-se às crenças célticas que afirmam que as almas dos mortos “se mantêm cativas em algum ser inferior, um animal, uma árvore, uma coisa inanimada”, o personagem-narrador compara o nosso passado a essas almas perdidas que clamam por nós quando nos aproximamos delas, a fim de serem reencontradas e reconhecidas.

O mesmo se dá com o nosso passado. É um trabalho vão procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência serão inúteis. Ele está escondido, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que esse objeto material nos daria), que estamos longe de suspeitar. Tal objeto depende apenas do acaso que o reencontremos antes de morrer, ou que não o encontremos jamais.⁵⁰

A teoria proustiana “da memória e do conhecimento” já se encontra esboçada nesse curto parágrafo do episódio da *madeleine*.⁵¹ Trata-se ao mesmo tempo de uma teoria da experiência estética que se configura, ela também, como uma delicada conjunção de espiritualismo e materialismo – as experiências espirituais mais densas de nossa vida histórica como que se concentrariam em objetos materiais que

⁴⁹ “Uma espécie de desordem produtiva (*Eine Art von produktiver Unordnung*) é o cânone da ‘memória involuntária’ assim como do colecionador”. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Op. Cit. p. 246; *Das Passagen-Werk*. In: GS V-1. Op. Cit. p. 280.

⁵⁰ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Op. Cit. p. 51; *Du côté de chez Swann*. Op. Cit. p. 44.

⁵¹ Numa carta de julho de 1913 a Louis de Robert, Proust observa que o episódio da *madeleine* “não é simplesmente um detalhe minuciosamente observado, é toda uma teoria da memória e do conhecimento”. Por certo, Proust não fala aqui em termos de uma teoria sistemática mas, ao contrário, de uma grande reflexão de fundo que percorre o romance. Cf. *Apud* COMPAGNON, Antoine. *Le dernier écrivain du XIX siècle et le premier du XX siècle*. In: *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989. p. 48.

simultaneamente as guardariam e as esconderiam. Mais adiante e ao longo da *Recherche*, como observa Deleuze, o narrador proustiano tratará de desfazer essa ilusão objetivista (a verdade se encontra no objeto) tanto quanto a compensação subjetivista que a ela se sucede (para compensar a decepção com o objeto, a verdade deve ser buscada então no sujeito); ao final, é numa obra artística ou, por assim dizer, numa construção – nem objeto puro e alheio, nem pura subjetividade fechada em si mesma – que a verdade temporal poderá de algum modo abrigar-se.

É certo que Benjamin criticou firmemente essas formulações proustianas que terminavam por recair numa espécie de idealismo estético. E, no entanto, a despeito da grande distância que separa essa ‘teoria estética’ da *Recherche* do materialismo de Benjamin, não passa despercebido que a compreensão do narrador proustiano, segundo a qual a experiência do passado como que se refugia e se condensa em objetos materiais os mais banais e neles pode ser reconhecida, sugere alguma afinidade com o procedimento do historiador materialista benjaminiano de deter-se não nos grandes fatos históricos ou no seu encadeamento causal mas nos vestígios históricos mais excêntricos e deslocados, também naqueles elementos que, nas obras da cultura, destoam e causam estranheza: nos “farrapos” e “resíduos”.⁵²

É assim que no episódio da *madeleine*, o encontro guiado pelo acaso com um objeto material (e com a sensação por ele produzida) termina por promover a brusca suspensão do domínio do hábito. Porém, se a quebra do hábito, em vários episódios do romance, instaura a apreensão diante do novo e do desconhecido (como na primeira noite do garoto no quarto do hotel de Balbec), a suspensão da percepção habitual é aqui vivida pelo protagonista como uma repentina e gratuita sensação de felicidade – ao provar o bolinho amolecido no chá, ele é invadido por “um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa”. Ora, “essa alegria poderosa” irrompe também como uma espécie de êxtase temporal, tanto no sentido de um encantamento súbito quanto no de um brusco deslocamento para fora do tempo habitual. Tem-se aqui então, emblematicamente, a figura proustiana da felicidade como suspensão temporal ou ingresso numa outra ordem de tempo ou, ainda, como aquela forma paradoxal de uma *momentânea eternidade*; no fundo, ela sugere mesmo o desejo de abolir o tempo e escapar à morte:

Rapidamente se me tornaram indiferentes as vicissitudes da minha vida,
inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma

⁵² Num conhecido fragmento do caderno N das *Passagens*, Benjamin enuncia: “Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”. *Passagens*. Op. Cit. p. 502; *Das Passagen-Werk*. In: *GS V-1*. Op. Cit. p. 570.

forma como opera o amor, enchendo-me de uma essência preciosa; ou antes, essa essência não estava em mim, ela era eu. Já não me sentia medíocre, contingente, mortal.⁵³

Mas, se o personagem-narrador logo compara essa felicidade arrebatadora e como que imune à própria morte àquela experimentada no amor, bem mais adiante, na parte final de *O tempo redescoberto*, a feliz suspensão temporal acionada pelos eventos da memória involuntária será associada mais diretamente à experiência estética com a promessa que ela carrega de sua transformação numa obra – e, no entanto, essa obra, ao invés de situar-se fora do tempo, constituirá, paradoxalmente, uma construção temporal.

Na verdade, o que mais intriga o personagem-narrador é a causa enigmática de toda aquela alegria despertada pelo simples sabor da *madeleine* molhada no chá, o fato mesmo de se tratar de uma possante alegria, mas “sem a noção de sua causa”. Um bom pedaço da narrativa do episódio se concentra na descrição das tentativas do herói – com suas provas e perguntas, paradas, recuos e retomadas – em descobrir o porquê dessa inesperada comoção. Logo ele abandona a ‘ilusão objetivista’ mas confia ainda na ‘compensação subjetivista’, para usarmos os termos da leitura deleuziana: “É claro que a verdade que busco não está nela [na bebida], mas em mim. Ela a despertou mas não a conhece, podendo só repetir indefinidamente, cada vez com menos força, o mesmo testemunho que não sei interpretar (...)”.⁵⁴ Todo esse esforço tateante do herói-narrador no rastro daquilo que se esconde por trás do sabor da *madeleine* e do chá reproduz numa escala menor o movimento de busca e de investigação que constitui a própria *Recherche* e o seu trabalho de rememoração. Mas o próprio narrador observa que se trata de uma investigação singular em que o pesquisador “é ao mesmo tempo a região obscura que ele deve pesquisar e onde toda a sua bagagem não lhe servirá para nada”. Essa investigação – adverte o narrador proustiano – não constitui, no entanto, a busca de algo em si mesmo verdadeiro que ao final será restituído em sua inteireza; ela tem a ver, ao contrário, com um trabalho de criação e, portanto, com a operação construtiva da arte: o objeto investigado será como que constituído pela própria investigação-criação: “Procurar? Não apenas: criar. Está diante de algo que ainda não existe e que só ela pode tornar real, e depois fazer entrar na luz”.⁵⁵ As belas imagens metafóricas de que Proust se serve aí para descrever o movimento da memória involuntária em sua busca/pesquisa, em sua

⁵³ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Op. Cit. p. 51; *Du côté de chez Swann*. Op. Cit. p. 44.

⁵⁴ Id. *Ibid.*; Id. *Ibid.* p. 45.

⁵⁵ Id. *Ibid.* p. 52; Id. *Ibid.*

recherche evocam coisas desconhecidas que se descolam e se deslocam em profundezas quase insondáveis, longas distâncias que são ruidosamente atravessadas. Mas essas metáforas assinalam também que se trata de um movimento difícil, delicado, pois ele inclui o movimento contrário de resistência (tanto a distração ou “os rumores da sala ao lado” quanto o lapso, a ilusão, o engano, a preguiça, o esquecimento, a morte); ao mesmo tempo, movimento provocativo, já que, ao despertar o que se encontrava adormecido, produz o rumor das distâncias temporais atravessadas, ou, em termos benjaminianos, o rumor de histórias em seu apelo por ser salvo do esquecimento:

Porém, sentindo que meu espírito se cansa sem proveito, forço-o, ao contrário, a aceitar a distração que lhe recusava, a pensar em outra coisa, a se refazer antes de uma tentativa suprema. Depois, faço vácuo diante dele, e coloco-o de novo em face do sabor ainda recente pelo primeiro gole, e sinto palpitar em mim algo que se desloca, desejaria elevar-se, algo que teria se soltado a uma grande profundidade; não sei o que é, mas aquilo sobre devagar; experimento a resistência e ouço o rumor das distâncias atravessadas.⁵⁶

Somente depois de muita insistência e de algumas tentativas frustradas é que o herói-narrador consegue, por uma súbita recordação, reconhecer no gosto da *madeleine* molhada no chá o sabor do bolinho que sua Tia Leonie lhe fazia provar mergulhado na infusão que ela bebia, quando, em Combray, há muito tempo atrás, ele ia aos domingos pela manhã dar bom-dia à ela no quarto. Inesperadamente ligada ao sabor da *madeleine* no chá por obra da memória involuntária, a cidadezinha de Combray ressurge então para o herói-narrador em toda a exuberância de suas experiências concretas e singulares, recriada pela rememoração: “e as ninfeias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas residências, e a igreja, e toda a Combray e suas redondezas, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá”.⁵⁷ A imagem primeira da ‘faixa luminosa recortada no meio de trevas indistintas’, associada à memória voluntária, cede lugar à imagem final do episódio, a dos pequenos pedaços de papel de um jogo japonês que, quando mergulhados numa bacia de água, se abrem e se transformam em outra coisa, flores, casas, pessoas – uma imagem que revela que o trabalho da memória involuntária tem a ver com a metamorfose e a recriação. Na verdade, uma imagem que anuncia também o próprio desdobramento rememorativo e recriador da *Recherche*.

⁵⁶ Id. Ibid.; Id. Ibid.

⁵⁷ Id. Ibid. p. 53; Id. Ibid. p. 47.

O processo imprevisível da memória involuntária funciona, desse modo, por um mecanismo peculiar de associação graças ao qual similitudes e contiguidades podem ser criadas. Assim, uma sensação presente pode de repente associar-se por semelhança a uma sensação passada que se perdera; do mesmo modo, essa sensação passada pode ligar-se por contiguidade a determinado contexto do passado e, ao ser evocada por uma sensação presente, fazer vir à tona aquele mundo já extinto. O sabor da *madeleine* no chá veio juntar-se por sua semelhança àquele experimentado tempos atrás em Combray; imediatamente ligado por contiguidade à cidadezinha da infância, o sabor semelhante permitiu a ressurreição de Combray. Ora, toda essa conjunção de semelhanças e contiguidades entre presente e passado acionada pelo advento da memória involuntária é determinante, como já foi dito, para a própria estruturação complexa e constelar do romance e para o jogo entre *temps perdu* e *temps retrouvé* que nele tece. E, nesse sentido, não é casual que o episódio da *madeleine* apareça aí como um episódio-chave.

Contudo, um leitor vigoroso como Deleuze nos adverte precisamente que o mecanismo da rememoração involuntária não pode ser reduzido a um procedimento superficial de associação de semelhanças e contiguidades e, mais que isso, o fundamental da *Recherche*, ou seja, o trabalho de recriação artística que nela se anuncia, não se esgota no processo da memória involuntária. Assim, segundo Deleuze, a memória voluntária estabelece com o passado uma relação de mera exterioridade, já que o reduz a um objeto de exame exterior a partir do ponto de vista do presente, tanto quanto a percepção consciente tende a visar o presente como a um objeto que a ela se oferece exteriormente:

Enquanto permanecemos na percepção consciente, a *madeleine* tem apenas uma relação exterior de contiguidade com Combray; enquanto permanecemos na memória voluntária, Combray se mantém exterior à *madeleine*, como sendo o contexto separável da antiga sensação.⁵⁸

Com a memória involuntária se dá exatamente o contrário: ela reconhece nas semelhanças uma identidade mais profunda porque não baseada na equação quantitativa e na relação de exterioridade, ou, nas palavras de Deleuze, “uma estrita *identidade*: a identidade de uma qualidade comum às duas sensações, ou de uma sensação comum aos dois momentos, o atual e o antigo”; do mesmo modo, ela não estabelece uma contiguidade externa entre a sensação experimentada e o contexto,

⁵⁸ DELEUZE, Gilles. Op. Cit. p. 60.

mas, ao contrário, ela como que interioriza o contexto de modo que o contexto vivido no passado une-se visceralmente à sensação presente. Resume Deleuze:

Ao mesmo tempo que a semelhança entre os dois momentos se ultrapassa em direção a uma diferença mais profunda, a contiguidade que pertencia ao momento passado se ultrapassa em direção a uma diferença mais profunda. Ao mesmo tempo que Combray ressurgue na sensação atual, sua diferença com relação à antiga sensação se interioriza na sensação presente”. Por isso mesmo, completa ele: “O essencial na memória involuntária não é a semelhança, nem mesmo a identidade, que são apenas condições; o essencial é a diferença interiorizada, tornada imanente.”⁵⁹

No acontecimento da *madeleine*, a memória involuntária conjugou extraordinariamente dois signos sensíveis diferentes – o bolinho no chá e a cidade de Combray – e, ao imbricar um no outro, criou entre eles uma relação imanente. Ora, a Combray ressuscitada por ação da memória involuntária não se apresenta, pois, como um objeto externo suscetível de ser reapropriado no presente pela memória daquele que o recorda tal como ele foi supostamente apropriado pela percepção consciente num presente já agora passado. O que Deleuze designa em linguagem essencialista de um *passado em si*⁶⁰ (“o tempo em estado puro”, de que fala o narrador proustiano) não é a impossível coincidência entre o passado que supostamente foi um dia objeto da percepção consciente e o passado que é visado no presente como objeto da recordação, pois esse ‘passado em si’, esse passado como que revelado pela memória involuntária nunca se deu como presente a uma percepção consciente e tampouco é agora recuperado pelo ato de recordar, mas ele é a própria irrupção de uma experiência outra com o passado, não mais sucessiva mas intensiva, não mais de apropriação mas criadora. A recordação involuntária não opera, pois, por um propósito de restauração do passado; ela intervém, antes, como intensificação da experiência temporal, como coexistência intensiva de passado e presente.

Por certo, em sua aproximação da obra de Proust, Benjamin tem preocupações e visadas diversas em muitos aspectos daquelas que orientam a leitura deleuziana da

⁵⁹ Id. Ibid.

⁶⁰ Vale lembrar que *Proust e os signos*, uma das primeiras obras de Deleuze, é ao mesmo tempo uma leitura da *Recherche* e um esforço de elaboração, a partir dessa leitura, da ‘filosofia da diferença’ como crítica imanente à filosofia da identidade e da representação. Nessa formulação primeira de sua filosofia da diferença, Deleuze recorre, por assim dizer, a uma linguagem conceitual essencialista recolhida da tradição filosófica, embora dirija uma crítica fundamental a essa tradição. A segunda parte de *Proust e os signos*, publicada em 1970, seis anos depois da primeira parte, constitui de algum modo uma revisão daquela primeira elaboração, agora a partir da leitura da *Recherche* como uma ‘máquina literária’ que opera por um *anti-logos*. Cf., a respeito, as considerações críticas de Anne Simon sobre essa leitura deleuziana de Proust. SIMON, Anne. *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000. p. 65-106.

Recherche, também em razão dos diferentes momentos de recepção da obra em que os dois se situam e a partir dos quais a leem. Embora não seja nosso propósito aqui escrutinar essas diferenças, vale considerar que a aproximação de Benjamin foi, em primeiro lugar, marcada pelas preocupações do tradutor e do crítico, preocupação com as possibilidades de leitura e recepção de uma obra ainda recente e ao mesmo tempo instigante em sua extravagância, preocupação em contrapor-se às leituras simplificadoras e ingênuas dessa primeira recepção; contudo, a relação de Benjamin com a obra de Proust não pode ser reduzida, de modo algum, a do tradutor e crítico interessado. Na verdade, a própria concepção benjaminiana de crítica literária como crítica imanente à obra, como crítica mortificadora e redentora, pressupunha mesmo uma dimensão fundamental de crítica filosófica e uma correlação originária entre filosofia, literatura e história. Levando em conta essa sua compreensão do sentido e da tarefa da crítica, uma obra como a de Proust decerto aparecia a Benjamin como um enorme desafio. Por isso mesmo, ele reconhecia nela uma ampla gama de questões que reverberavam nas suas próprias – as questões da linguagem e da escrita, da temporalidade e da memória, da estética e da arte, mas também da crítica social subjacente à obra e das transformações históricas da alta modernidade tal como essa obra as expressava, mesmo quando à sua revelia; mais até, a questão de sua forma literária extravagante. No fim das contas, todas elas questões que não deixaram de confluir para o projeto benjaminiano de uma historiografia materialista.

No contexto das preocupações que atravessam essa leitura benjaminiana de Proust, a tematização da memória involuntária envolve e requer a problemática da *semelhança*. Mas, como para Deleuze, também para Benjamin, o trabalho da memória involuntária não se sustenta num processo trivial de associação de similitudes. Na verdade, Benjamin não encara a questão, para ele fundamental, da semelhança – do engendramento de semelhanças – como reduzida a um mecanismo meramente psicológico de associações; ao contrário, essa questão remete, para Benjamin, a um processo muito mais vasto e profundo de criação de relações de similitude e contraste, de afinidade e analogia que acompanhou a apreensão do mundo pelos homens e, nesse sentido, estrutura a própria linguagem, inclusive a sua forma escrita, envolvendo não apenas processos individuais mas a própria história da humanidade. Trata-se, com efeito, da capacidade humana não apenas de reconhecer, mas de “produzir semelhanças”, de que Benjamin nos fala em dois escritos paralelos dos anos de 1930, *A doutrina das semelhanças* e *Sobre a faculdade mimética*. Porém, essa ‘faculdade mimética’ – observa ele – “tem uma história, tanto no sentido filogenético quanto no

sentido ontogenético”⁶¹, o que equivale a dizer que as forças e dons miméticos se transformam ao longo do tempo ao ponto de poderem sofrer, em condições como as da modernidade, um processo crescente de embotamento: “Pois o universo perceptível do homem moderno parece conter evidentemente muito menos daquelas correspondências mágicas do que o dos povos antigos ou primitivos”.⁶² E, no entanto, Benjamin não pretende tratar o caráter constitutivamente histórico da capacidade mimética em termos de seu declínio moderno mas antes com ênfase nas transformações que permitem reconhecer o quanto a faculdade de criar semelhanças é estruturante para as múltiplas formas de linguagem, considerando que estas, ao lado de uma função semiótica ou significativa, comportam também uma dimensão propriamente expressiva e criadora, ou seja, uma dimensão *mimética*.⁶³

Ora, o semelhante não corresponde ao idêntico mas a um jogo correlativo de identidades e diferenças – ele gera analogias e reciprocidades sem que as diferenças sejam inteiramente assimiladas e dissolvidas, ele aproxima os diferentes numa relação nova de coexistência e coesão. Por força desse jogo do semelhante, abre-se um imenso domínio para a criação de aproximações e correspondências as mais inéditas e imprevistas. Tanto menos o estabelecimento de semelhanças depende estritamente da aparência sensível tanto mais tenderá a haver aí um acréscimo criativo de conhecimento. É o que confere mesmo um papel heurístico fundamental à faculdade de engendrar semelhanças. Assim, longe de confundir o mimético com a reprodução ou “definir a semelhança em termos de identidade”, o que aí se pretende é “pensar a semelhança independentemente de uma comparação de elementos iguais, como uma relação analógica que garanta a autonomia da figuração simbólica”.⁶⁴ Benjamin procurou chamar atenção para essa significação ampla da esfera do semelhante e do mimético lançando mão do seu conceito de “semelhança não sensível”. Para ele, é na linguagem e na escrita que se realiza mais poderosa e radicalmente essa produtividade de semelhanças não sensíveis: “(...) o dom mimético, outrora fundamento da clarividência, migrou gradativamente, no seu desenvolvimento ao

⁶¹ BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Obras escolhidas I*. Op. Cit. p. 117; *Lehre vom Ähnlichen*. In: *GS II-1*. p. 204.

⁶² Id. Ibid. p. 118; Id. Ibid. p. 206.

⁶³ Diz Benjamin: “Essa dimensão – mágica, se se quiser – da linguagem e da escrita não se desenvolve isoladamente da outra dimensão, a semiótica. Todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada, isto é, eles só podem vir à luz sobre um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem”. Id. Ibid. p. 121; Id. Ibid. p. 208.

⁶⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 98.

longo de milênios, para a linguagem e para a escrita, nela produzindo o mais completo arquivo de semelhanças não-sensíveis”.⁶⁵

Como Benjamin observou algumas vezes, as grandes elaborações em torno de uma ‘doutrina das semelhanças’ concentraram-se por longuíssimo tempo no pensamento mágico e na sabedoria mística e uma prova disso é a compreensão, compartilhada por diferentes tradições místicas, da linguagem como um inesgotável sistema de relações simbólicas de semelhança. No contexto da modernidade, no entanto, com o crescente desprestígio dessas formas de saber e mesmo numa reação aos processos de racionalização e ‘desencantamento do mundo’, foi em especial o pensamento poético dos românticos que se deu a tarefa de abrigar essas intuições e especulações sobre o mimético e o semelhante. Concepções como as de tradução universal, de analogia ou de *Witz* são formulações românticas emblemáticas para esse pensamento poético das semelhanças. No auge da modernidade do século XIX, Baudelaire também se abeberou dessa longa tradição mística e poética – a sua tematização das *correspondances*, em certo sentido muito próxima das concepções dos românticos, assinala bem a apropriação livre que ele fez da ‘doutrina das semelhanças’.

Para Benjamin, uma compreensão amplificada do mimético e do semelhante também está na base do trabalho da memória involuntária. Não por acaso Proust reconheceu especialmente nas *correspondances* baudelairianas o jogo do semelhante no qual se assenta essa modalidade de rememoração ligada ao ‘inconsciente’ e distinta da lembrança ordinária. As *correspondances* representam para Baudelaire a construção poética de uma outra forma de visar o passado e, nesse sentido, configuram também uma outra modalidade do recordar cuja afinidade com a memória involuntária não passou despercebida a Proust. Na verdade, o próprio narrador da *Recherche* se reporta a toda uma tradição literária que via nessa memória produtora de *correspondances* a fonte privilegiada da criação poética – Chateaubriand, Gérard de Nerval mas acima de tudo Baudelaire, em cuja obra “tais reminiscências, ainda mais numerosas, são, é claro, menos fortuitas e, conseqüentemente, na minha opinião, mais decisivas”. Para o narrador proustiano, em Baudelaire as *correspondances* da memória involuntária são como que criadas voluntariamente: “É o próprio poeta quem, com mais requinte e preguiça, busca voluntariamente, no odor de uma mulher por exemplo, nos seus cabelos e no seu seio,

⁶⁵ BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Obras escolhidas I*. Op. Cit. p. 121; Lehre vom Ähnlichen. In: *GS II-1*. p. 209.

as analogias inspiradoras que lhe evocarão ‘o azul do céu imenso e redondo’ e ‘um porto apinhado de flâmulas e mastros’⁶⁶.

Assim, muito além de um mecanismo associativo trivial que compara coisas semelhantes entre si, trata-se, para o trabalho da memória involuntária, da criação de uma constelação temporal de semelhanças capaz de fazer vir à luz uma configuração inteiramente nova da experiência do passado; nesse sentido, a memória involuntária não constitui um empreendimento de restauração do passado, mas a própria intervenção de uma temporalidade outra, tensa e intensiva, que reconfigura o passado e o presente, que faz irromper o passado como *imagem* no coração do atual e, por isso mesmo, traz consigo uma transformação decisiva desse passado, ressurgido agora em seu caráter de *imagem* disruptiva, *semelhante* e, no entanto, *não-idêntica*. É a conjunção súbita e recriadora de tempos distintos, tornados próximos pelo jogo da semelhança, que instaura essa temporalidade intensiva das *correspondances* no trabalho da memória involuntária. Se em suas reflexões o narrador proustiano já havia apontado nas *correspondances* o modelo poético da memória involuntária, é ainda em Baudelaire que Proust encontra, transformada em lírica, a experiência temporal da memória involuntária. Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin cita um sugestivo trecho do ensaio de Proust sobre Baudelaire no qual o autor da *Recherche* reconhece precisamente na temporalidade das *correspondances* baudelairianas a temporalidade própria da rememoração involuntária com seus momentos epifânicos de condensação temporal, momentos significativos, descontínuos, que se destacam do tempo habitual: “O tempo – escreve Proust – se desagregou em Baudelaire de uma forma surpreendente; apenas alguns poucos raros dias tomam forma; e são bem significativos (...)”.⁶⁷ Benjamin completa: “São dias do recordar. Não são assinalados por qualquer vivência. Não têm qualquer associação com os demais; antes, se destacam do tempo”.⁶⁸ São esses momentos de rememoração e ruptura –

⁶⁶ PROUST, Marcel. *O tempo recuperado*. Op. Cit. p. 701; *Le temps retrouvé*. Op. Cit. p. 498.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Op. cit. p. 131; *Über einige Motive bei Baudelaire*. In: *GS I-2*. Op. Cit. p. 637. A citação de Benjamin não é literal, mas talvez dê alguma indicação do modo de ele ler Proust (e Baudelaire) e do papel que ele concede à memória involuntária proustiana. O texto original de Proust diz: “Le monde de Baudelaire est un étrange sectionnement du temps où seuls rares jours notables apparaissent; (...)”. Na tradução brasileira: “O mundo de Baudelaire é um estranho sectionamento do tempo, em que só raros dias notáveis aparecem; (...)”. Cf. PROUST, Marcel. À propos de Baudelaire. In: *Écrits sur l’art*. Paris: Flammarion, 1999. p. 354; A propósito de Baudelaire. In: *Nas trilhas da crítica*. Trad. de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1994. p. 118.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Op. cit. p. 131; *Über einige Motive bei Baudelaire*. In: *GS I-2*. Op. Cit. p. 637. Mais adiante Benjamin enuncia: “As *correspondances* são os dados do recordar (*die Data des Eingedenkens*). Não são dados históricos (*historischen*), mas da

momentos que interrompem o tempo rotineiro da cronologia e dele se destacam – que de algum modo se *co-respõem* no mundo criado por Proust na *Recherche* e aos poucos dão a esse mundo a forma de uma constelação de *correspondances*. Assim, o episódio da *madeleine* deixa de aparecer como um episódio extraordinário e isolado e se liga então aos episódios finais de intervenção da memória involuntária na recepção de Guermantes, todos eles signos *correspondentes*, entrecruzados, premonitórios de um tempo redescoberto e da possibilidade de sua recriação numa *obra*.

Não se pode esquecer, contudo, que já no ensaio de 1929 Benjamin enfatizava o papel nuclear desse jogo do semelhante no universo proustiano e, mais até, o “culto apaixonado da semelhança” em Proust. Numa leitura com algo de ousado para aquele momento de uma primeira recepção da obra proustiana, Benjamin relaciona o jogo criador de semelhanças em Proust ao mundo dos sonhos. Este era também o momento do interesse entusiasmado de Benjamin pelo surrealismo e pela pesquisa poética (e de algum modo também política) das manifestações do inconsciente empreendida pelos surrealistas a partir de sua leitura (também poética e política) de elementos da psicanálise freudiana, em especial do mundo dos sonhos como expressão de uma ordem diversa da racionalidade identitária. Vale lembrar, aliás, que o importante ensaio sobre o surrealismo é do mesmo ano do ensaio dedicado a Proust, ambos publicados na *Die literarische Welt* em 1929, quando Benjamin ainda assimilava e, por assim dizer, elaborava o impacto que lhe provocaram algumas das “novidades vindas da França”, em especial “as obras ambíguas dos surrealistas” e, sobretudo, a obra inclassificável de Proust.⁶⁹ Não deixa de soar provocativo que Benjamin aponte uma insuspeitada relação entre a “nostalgia” proustiana por “um mundo deformado pela semelhança” e as deformações do mundo habitual produzidas pelas *imagens surrealistas* – e entreveja, assim, nesse universo inventado por Proust “o verdadeiro semblante da existência, o surrealista”.⁷⁰

O mundo dos sonhos interessava tanto a Proust quanto aos surrealistas pela possibilidade que ele oferecia de fazer refluir no mundo da vigília e da consciência desperta o trabalho de produção de semelhanças as mais desconcertantes. Pois justamente esse funcionamento onírico abre todo um “mundo deformado pela semelhança” no qual realidades apartadas que nada pareciam ter em comum são de

pré-história (*der Vorgeschichte*). Aquilo que dá grandeza e importância aos dias de festa é o encontro com uma vida anterior”. Id. Ibid. p. 133; Id. Ibid. p.639.

⁶⁹ Idem. *Correspondance I (1910-1928)*. Trad. De Guy Petitdemange. Paris: Aubier-Montaigne, 1979. p. 358.

⁷⁰ Idem. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I*. Op. Cit. p. 41; Zu Bilde Prousts. In: *GS II-1*. Op. cit. p. 314.

repente postas em comunicação por inesperadas relações de contiguidade e similitude:

A semelhança (*Die Ähnlichkeit*) entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos ocupamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não aparecem jamais como idênticos, mas sempre como semelhantes: impenetravelmente semelhantes entre si (*nie identisch, sondern ähnlich: sich selber undurchschaubar ähnlich*).⁷¹

Ora, também a rememoração involuntária como experiência liminar obedece ao jogo criador de semelhanças. Assim, do ponto de vista dessa leitura benjaminiana que já prenuncia temas e figuras do ulterior pensamento historiográfico materialista, o modo de intervir da memória involuntária se dá pela aproximação violenta de tempos distintos, pela criação de constelações temporais. São as constelações da memória involuntária que comunicam o passado e o presente, a “imagem enigmática” (*Rätselbild*) ou a “imagem desconcertante” (*Vexierbild*) do acontecido (*das Gewesene*) e o agora (*das Jetzt*) como momento decisivo para a legibilidade do que se oferece apenas como imagem fugaz em seu apelo por redenção. Lembremos, nesse sentido, que, no pensamento de Benjamin, a teoria da linguagem, da tradução e da leitura (ou, ainda, a teoria do mimético) remete à teoria da história e da historiografia: a significação aberta de certo contexto linguístico em suas relações de semelhança se oferece ao ato de leitura como uma espécie de relâmpago tanto quanto a imagem do passado se apresenta ao sujeito histórico como um lampejo, como uma imagem que “passa célere e furtiva” e pede por seu reconhecimento. É, pois, a partir dessa colisão de mundos temporais diversos que pode se configurar uma realidade nova forjada pelo jogo aproximativo da semelhança, uma espécie de “terceiro” elemento fundado na similitude não sensível, “uma realidade frágil e preciosa”: a *imagem*. Para Benjamin, a criação de semelhanças – que aproxima a memória involuntária ao domínio dos sonhos – dirige-se no fim das contas ao trabalho de construção e concentração de imagens. Por vias distintas, tanto Benjamin como Proust acabam por patentear – o primeiro com a visada do crítico-historiador, o segundo com as intuições e os propósitos do escritor – a afinidade fundamental que liga o trabalho da memória à operação da imaginação criadora. Na *Recherche* todos os eventos da memória involuntária convergem para a intervenção de uma imagem que interpela o narrador e engendra “o milagre de uma analogia”⁷²: o sabor da *madeleine* que faz ressurgir

⁷¹ Id. Ibid. p. 40-41; Id. Ibid.

⁷² PROUST, Marcel. *O tempo recuperado*. Op. Cit. p. 666; *Le temps retrouvé*. Op. Cit. p. 450.

Combray, o piso desigual na entrada da mansão de Guermantes que traz à memória a viagem a Veneza, o guardanapo muito engomado que se liga a Balbec, o barulho metálico de uma colher contra um prato que evoca uma viagem de trem e mesmo a visão de uma fileira de árvores que permanece como uma imagem perdida. Aliás, no episódio da *madeleine*, é o próprio narrador que vincula a lembrança involuntária à emergência de uma imagem inquietante em sua sinestesia, em sua mistura do lembrar como visual e como sentido do gosto: “Certamente o que palpita desse modo no fundo de mim deve ser a imagem, a lembrança visual, que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até mim”.⁷³

A imagem, em sua frágil constituição temporal, tem o poder de condensar e guardar realidades e experiências distintas, mesmo contraditórias e, no entanto, reveladas de repente como “impenetravelmente semelhantes” – a imagem as reúne, recompõe e concentra, as redime numa configuração significativa mais alargada e também mais densa. Na verdade, desde as formulações do ensaio de 1929 sobre Proust, Benjamin busca desvencilhar o conceito de imagem do esquema teórico clássico da representação, segundo o qual a imagem deve ser remetida, em última instância, a uma correspondência entre representação imagética formal e referente material. Nesse sentido, Benjamin insiste em devolver a imagem ao seu substrato *mimético*, ou seja, às correlações de semelhanças não sensíveis que entram em jogo nas construções imagéticas. Isso quer dizer também que ele pretende recuperar a vinculação imanente da imagem com os aspectos miméticos e, por assim dizer, expressivos da linguagem. É assim que a comentadora Sigrig Weigel adverte que “Benjamin procede com as imagens desde a dimensão da escritura e não da representação”.⁷⁴ Parece interessar especialmente a ele o campo de cruzamentos entre o imagético e o linguístico-mimético, já que este instaura uma estrutura temporal tensa e descontínua e uma forma singular de conhecimento vinculado ao trabalho de leitura; desse mesmo interesse advém, aliás, a sua teoria da alegoria no livro sobre o drama barroco. Para Benjamin, com efeito, é a linguagem, em sua dimensão mimética, o *medium* privilegiado de criação de imagens. Ora, o que ele designa de dimensão mimética da linguagem no seu escrito sobre *A doutrina das semelhanças* concerne a essa potencialidade linguística de inventar semelhanças não sensíveis, ou seja, à capacidade da linguagem de produzir imagens. E não é causal que no ensaio sobre

⁷³ Idem. *No caminho de Swann*. Op. Cit. p. 51; *Du côté de chez Swann*. Op. Cit. p. 44.

⁷⁴ WEIGEL, Sigrig. Imágenes de pensamiento. Una relectura del ‘Ángel de la Historia’. In: *Cuerpo, imagen y espacios em Walter Benjamin. Una relectura*. Barcelona/Buenos Aires/Cidade do México: Paidós, 1999. p. 97.

Proust ele confira à linguagem e à imagem a tarefa comum de produzir uma constelação de semelhanças não sensíveis.

Como tradutor e como leitor-crítico, Benjamin foi especialmente atento ao papel determinante da imagem na narrativa proustiana, ao intento de Proust de que a prosa narrativa pudesse sustentar-se, por assim dizer, na ‘dimensão mimética da linguagem’. Talvez fosse esse um dos aspectos da prosa proustiana que mais lhe despertava a atenção e o interesse. Com efeito, se Proust pretende com a sua *Recherche* contar uma história e, nesse sentido, serve-se da forma do romance, ele o constrói a partir de uma articulação tensa entre imagético e o narrativo; o risco que assedia essa empresa romanesca é a diluição ou a desagregação da narrativa no puramente imagético, um perigo ao qual já havia sucumbido o seu *Jean Santeuil* e que constituía o grande desafio enfrentado ousadamente pela *Recherche* com sua mobilização narrativa da imagem. No ensaio sobre Proust, Benjamin não deixa de reportar-se com ênfase a essa delicada conciliação entre imagem e narrativa empreendida por Proust na *Recherche*. Uma conciliação que promove, por assim dizer, o retorno da linguagem aos seus elementos imagético-miméticos a fim de salvar o mais concreto e o mais fugaz e, ao mesmo tempo, permite à imagem, em sua tensa conformação, em sua fulguração instantânea, em sua “realidade frágil e preciosa”, ganhar alguma articulação simbólica e narrativa:

Pois eles [os acontecimentos narrados por Proust] não aparecem jamais de modo isolado, patético e visionário, mas anunciados, apoiados em múltiplos esteios, carregando consigo uma realidade frágil e preciosa: a imagem. Ela surge da estrutura das frases proustianas como surge, em Balbec, de entre as mãos de Françoise abrindo as cortinas de tule, o dia de verão, velho, imemorial, mumificado.⁷⁵

É a partir do estatuto narrativo singular atribuído por Proust à imagem que pode ser dimensionada também a insistente mobilização na *Recherche* daquelas funções poéticas da linguagem que operam a partir da imagem e do jogo do semelhante: as funções correlatas da metáfora e da metonímia. A metáfora conjuga e condensa coisas dessemelhantes e heterogêneas, as entretém e as preserva numa correlação única e inovadora (não custa lembrar que já na definição aristotélica a metáfora diz respeito ao estabelecimento de semelhanças pela linguagem); a metonímia aproxima e justapõe coisas distantes e deslocadas numa relação igualmente única e surpreendente de contiguidade. Na verdade, o próprio narrador proustiano, nas suas reflexões finais em *O tempo redescoberto*, ao reportar-se à função da metáfora (num

⁷⁵ Idem. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I*. Op. Cit. p. 41; Zu Bilde Prousts. In: *GS II-1*. Op. cit. p. 314.

sentido amplo que inclui o próprio conceito de metonímia), termina por descrever o modo pelo qual os materiais imagéticos da linguagem (a sua dimensão mimética, diria Benjamin; ou ainda, as suas funções metafórica e metonímica) deverão ganhar uma articulação simbólica na forma narrativa (articulação ligada, diria ainda Benjamin, à dimensão semiótica da linguagem). Trata-se mesmo de uma declaração importantíssima do narrador já que ela contém a síntese, a partir da figura da metáfora, de todo o vasto trabalho de recordação na *Recherche* com seu ‘aprendizado dos signos’ e não é à toa que Ricoeur considere essa reflexão “uma das chaves hermenêuticas da *Recherche*”.⁷⁶ Medita o narrador:

Uma hora não é somente uma hora, é um vaso cheio de perfumes, de sons, de projetos, de climas. O que nós denominamos realidade é uma certa relação existente entre tais sensações e lembranças que nos envolvem simultaneamente (...) – relação única que o escritor deve reencontrar para ligar para sempre em sua frase os dois termos diferentes. Pode-se fazer suceder indefinidamente numa descrição os objetos que figurariam no lugar descrito, mas a verdade só começará no momento em que o escritor tomar dois objetos diferentes, estabelecer a relação entre eles, análoga no mundo da arte à relação única da lei causal no mundo da ciência, e os encerrar nos anéis necessários de um belo estilo. Ou mesmo quando, assim como a vida, aproximando uma qualidade comum a duas sensações, extrair sua essência comum reunindo-as uma à outra, para subtraí-las às contingências do tempo numa metáfora.⁷⁷

A referência do narrador proustiano ao “belo estilo”, alerta ainda Ricoeur, não tem a conotação de um mero requinte estilístico – “o estilo, aqui, não designa nada de ornamental” ou de “grandiloquente”; o que ele denomina de “belo estilo”, sob a influência da terminologia da estilística do fim do século XIX, corresponde na verdade à questão incontornável da *forma* a ser enfrentada por toda construção artística: “a entidade singular resultante da conjunção, numa obra de arte única, entre as questões de onde ela procede e as soluções que propõe”. Retorna-se assim, pela via do tema proustiano da metáfora, à questão da *forma*, questão decisiva também para Benjamin na medida em que ela se relaciona à forma de apresentação (*Darstellung*) que se põe a toda obra de linguagem, não apenas as criações poéticas mas também as obras filosóficas e as construções historiográficas. Também não passa despercebido que para o narrador proustiano a problemática que envolve a figuração metafórica e a forma literária repousa na própria relação imanente entre linguagem e temporalidade, já que para ele a tarefa que se propõe ao escritor não é simplesmente reportar-se à

⁷⁶ RICOEUR, Paul. Op. Cit. p. 236.

⁷⁷ PROUST, Marcel. *O tempo recuperado*. Op. Cit. p. 666; *Le temps retrouvé*. Op. Cit. p. 450.

matéria heterogênea do acontecido, mas recriá-la, liberando-a desse modo das “contingências do tempo numa metáfora”. Nessa medida, o *temps retrouvé* da *Recherche* é, conforme sintetiza Ricoeur, “o tempo perdido eternizado pela metáfora”.

Para o crítico- historiador materialista benjaminiano, a tarefa da apresentação (*Darstellung*) situa-se também no âmago mesmo dessa correlação fundamental entre linguagem-imagem e temporalidade; contudo, para Benjamin, essa tarefa não se destina a subtrair as reconfigurações do acontecido às contingências do tempo, mas, ao contrário, nelas salvar a sua específica constituição temporal, o denso teor de verdade histórica que nelas se expõe. É nesse sentido que Benjamin recusa o idealismo artístico subjacente às reflexões do narrador da *Recherche* – ele lê Proust, por assim dizer, a contrapelo das pretensões ambivalentes desse idealismo que reconhece na obra de arte uma singular construção temporal cuja origem repousa, no entanto, no acesso a uma dimensão de intemporal a ser preservada pela obra. Para a leitura a contrapelo de Proust pelo crítico-historiador materialista Benjamin, a mobilização narrativa das imagens da memória involuntária deixa vislumbrar, na verdade, uma outra configuração da temporalidade, nem apreensão do intemporal nem progressão da cronologia mas interrupção das constelações temporais do semelhante.

E, no entanto, a *Recherche* não se deixa ler tão-somente como o desdobramento caudaloso de histórias e recordações a partir de um momento feliz e de beatitude sumamente revelador, o episódio da *madeleine*. Apenas ao final ela poderá alcançar toda a sua significação constelar quando o herói, sob o efeito da passagem do tempo e da presença cada vez mais próxima da morte, recobrar o sentido da quase abandonada vocação de escritor e nela reconhecer a delicada tarefa de recolher a dispersiva matéria das histórias que constituem o *temps perdu* a fim de convertê-la numa construção simultaneamente frágil e resistente, ou seja, numa obra, também ela temporal, num fragmento constituído de escrita e de tempo. Para a *Recherche*, trata-se, no fundo, segundo as palavras de Gagnebin, de “lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita”, uma luta a um só tempo e paradoxalmente ingloria e produtiva, uma luta que “só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do escrever”.⁷⁸

Na verdade, o episódio da *madeleine* e a narrativa que a partir dele se expande acenam apenas como signos premonitórios tanto do *temps retrouvé* a ser

⁷⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rumor das distâncias atravessadas. In: Op. Cit. p. 146.

metamorfoseado em obra quanto da longa e errática travessia da *Recherche* com seus desvios, suas extravagâncias, seus desencantos. A bem dizer, depois do episódio da *madeleine* praticamente desaparecem os eventos da memória involuntária, a não ser pelo único episódio das árvores enfileiradas que o jovem herói avista num passeio em Balbec como uma imagem perdida do passado que, no entanto, se mantém muda e por fim afunda melancolicamente no esquecimento. O que se segue desde as narrativas de Combray é, com efeito, todo o movimento dispersivo do *temps perdu*: os ritos de iniciação e também as perdas de ilusão da infância e da adolescência, as buscas amorosas, com seus encantamentos, seus desencontros e suas repetidas decepções, a futilidade e a tagarelice da vida mundana dos salões, a quase desistência da vocação literária e o desencantamento final com a própria literatura. É apenas na parte final de *O tempo redescoberto* que os acontecimentos da memória involuntária voltam a intervir e pegam de surpresa o herói já envelhecido e destituído das ilusões antes acalentadas. Somente então o episódio da *madeleine* ganha um sentido novo ao juntar-se em *correspondances* aos episódios da laje irregular na chegada da mansão de Guermantes, dos guardanapos engomados e do barulho de uma colher batendo na louça. Somente então o herói-narrador se dispõe a enfrentar a “pesquisa” – a *recherche* – desde muito protelada sobre as “causas profundas” (*J'avais alors ajourné de rechercher les causes profondes*) daquela felicidade precipitada pela memória involuntária, uma felicidade suficiente para suspender a ordem habitual do tempo.⁷⁹

A Benjamin não interessava, no entanto, essa modalidade de suspensão temporal que tanto encantava Proust. Não custa lembrar aqui uma decisiva observação de Peter Szondi quanto aos diferentes modos de relação com a temporalidade que entram em jogo na *Recherche* de Proust e no trabalho filosófico-historiográfico de Benjamin. No seu ensaio dedicado a Benjamin, Szondi traça essa distinção:

Proust escuta as ressonâncias do passado, Benjamin os prenúncios de um futuro que desde então tornou-se ele mesmo passado. Ao contrário de Proust, Benjamin não quer se libertar da temporalidade, não é sua intenção contemplar a coisa em sua essência anistórica; ele aspira ao conhecimento e à experiência histórica; o passado ao qual se volta não é fechado, mas aberto e guarda em si a promessa de futuro. O tempo verbal de Benjamin não é o pretérito perfeito, mas o futuro do pretérito em todo o seu paradoxo: ele é futuro e, ao mesmo tempo, passado.⁸⁰

⁷⁹ PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Op. Cit. p. 662; *Le temps retrouvé*. Op. cit. p. 445.

⁸⁰ SZONDI, Peter. *Esperança no passado – sobre Walter Benjamin*. Trad. de Luciano Gatti. In: *Revista Artefilosofia*. Nº 6. Ouro Preto: UFOP/Tessitura, 2009. p. 20.

A precisa formulação de Szondi adverte para a diferença fundamental entre a reflexão escapista do narrador proustiano na teoria da arte de *O tempo redescoberto*, com sua ânsia de abolir o tempo e escapar à morte, e a inscrição na experiência histórica visada por Benjamin. Nesse sentido, o crítico-historiador materialista encontrou não nessa teoria da arte mas no princípio de construção da *Recherche*, em seu “tempo entrecruzado”, uma figura inovadora da relação temporal e, portanto, uma referência poética para pensar o tempo histórico em termos diversos do “tempo homogêneo e vazio”, do progresso inelutável, do *continuum* da dominação. Não por acaso Benjamin vai reconhecer no cerne da *Recherche* a experiência do limiar justamente como uma experiência de ruptura com a ordenação habitual e contínua do tempo, experiência comum ao despertar e ao lembrar, as figuras dialéticas do limiar na historiografia materialista das *Passagens*.

Ora, no já citado fragmento do Caderno O 2a,1 das *Passagens*, Benjamin enfatiza que se deva estabelecer uma distinção rigorosa entre limiar (*Schwelle*) e fronteira (*Grenze*). Em termos topológicos, enquanto a fronteira designa uma linha demarcatória precisa que separa dois espaços distintos, o limiar evoca mais propriamente uma zona de transição e passagem que põe em comunicação terrenos também diversos mas articulados dialeticamente. Apesar da origem etimológica latina comum, a noção de limiar, para Benjamin, não diz respeito a limite mas a um campo de tensão dialética que a palavra alemã *Schwelle* expressa – “O limiar é uma zona”, assinala ele no mesmo fragmento. “Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, intumescer), e a etimologia não deve negligenciar esses significados”, completa.⁸¹ Na sua historiografia materialista, Benjamin busca deslocar esse sentido inicialmente topológico e espacial de limiar para um sentido fortemente temporal e histórico, o que justamente se afasta do tratamento da temporalidade histórica em termos de um *continuum* e de uma progressividade. É certo que o sentido espacial de limiar subsiste na arqueologia do século XIX que constitui o projeto da historiografia materialista das *Passagens*, sobretudo porque se trata aí também de uma investigação histórico-filosófica do espaço urbano no qual se expressa e se realiza a modernidade industrial do limiar entre os séculos XIX e XX. Aliás, não é casual que Benjamin eleja as *passagens* parisienses como uma estrutura arquitetônica e urbanística privilegiada já que ela condensa emblematicamente a experiência de limiar; nelas, no entanto, o limiar é experimentado como sonho acordado e fantasmagoria nas condições da modernidade industrial. É assim que Benjamin

⁸¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Op. Cit. p. 535; *Das Passagen-Werk*. In: GS V-1. p. 617.

descreve as galerias e passagens como uma formação fantasmagórica que conjuga espaço e tempo: elas pretendem juntar o antigo e o novo e, nesse sentido, se assemelham em alguns aspectos a um templo antigo mas são, na verdade, o lugar de exposição e culto do fetiche mercadoria; por outro lado, elas se situam no espaço público da rua que, na metrópole moderna, é também o espaço do mercado, mas sugerem ao mesmo tempo o espaço íntimo e privado da casa, este que remete à segurança e ao conforto do interior burguês. As passagens, que logo se tornarão uma curiosa obsolescência e despertarão a imaginação surrealista de *O camponês de Paris*, sobressaem para Benjamin como vestígios histórico-materiais de um longo e contraditório processo de transformação, transição de um mundo capitalista ainda em formação para a sociedade industrial de massa, *passagem e limiar* de um século para outro, expressão no espaço urbano de mudanças históricas.

No entanto, ao projeto filosófico-historiográfico das *Passagens* interessa especialmente a experiência do limiar como uma zona temporal de tensão dialética e, nesse sentido, diversa de um desenrolar progressivo; uma zona temporal hesitante e transitiva na qual a consciência desperta pode conferir e articular sentido às imagens do inconsciente histórico e na qual os vestígios do outrora (“A verdadeira imagem do passado” que “passa célere e furtiva”) podem entrecostar-se, num campo de tensão, com o “agora da recognoscibilidade”.⁸² A *Recherche* é tomada por Benjamin como a referência fundamental para essa modalidade temporal do limiar e, mais que isso, como um modelo construtivo para essa articulação de uma história não-linear mas carregada de tensão dialética: “A história é objeto de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo tempo-do-agora (*Jetztzeit*)”.⁸³ Não é à toa que toda a construção da *Recherche* liga o movimento dialético do adormecer/despertar (sono/vigília) ao movimento dialético do recordar (outrora/agora), justamente as duas zonas temporais de limiar que configuram e põem em movimento a própria narrativa. Sustentar a construção da história na tensão dialética das experiências de limiar – parece ser este o aprendizado que Benjamin recolhe na *Recherche* em favor de seu projeto filosófico-historiográfico. Para esse projeto não pode ser negligenciada a correspondência entre despertar e recordar como experiências de limiar privilegiadas. Despertar e recordar são, nesse sentido, experiências de uma “dialética totalmente singular” que “desmente toda

⁸² Idem. *Sobre o conceito de história*. Trad. de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Müller. In: LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio*. Uma leitura das teses *Sobre o conceito de história*. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 62; *Über den Begriff der Geschichte*. In: *GS I-2*. p. 695.

⁸³ Id. Ibid. p. 119; Id. Ibid. p. 701.

'progressividade' do devir".⁸⁴ Como experiências de limiar, elas criam uma tensa constelação dialética que justapõe o mundo desperto e o inconsciente histórico, as imagens do passado e o presente que se reconhece visado por sua alteridade.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. 'Durante muito tempo, fui dormir cedo'. In: *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. de Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- _____. *Correspondance I (1910-1928)*. Trad. de Guy Petitdemange. Paris: Aubier- Montaigne, 1979.
- _____. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 2012.
- _____. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa et alii. São Paulo : Brasiliense, 1994.
- _____. *Sobre o conceito de história*. Trad. de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Müller. In: LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio. Uma leitura das teses Sobre o conceito de história*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. *Passagens*. Trad. de Irene Aron. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 1981.
- COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração. Ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

⁸⁴ Idem. *Passagens*. Op. Cit. p. 434; *Das Passagen-Werk*. In: GS V-1. p. 617.

- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. de Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Bibliothèque de la Pleiade. Paris: Gallimard, 1987. (3 volumes).
- _____. *Écrits sur l'art*. Paris: Flammarion, 1999.
- _____. *Em busca do tempo perdido*. Trad. de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. (3 volumes).
- _____. *Nas trilhas da crítica*. Trad. de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1994.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa II*. A configuração do tempo na narrativa de ficção. Trad. de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SIMON, Anne. *Proust ou le réel retrouvé*. Le sensible et son expression dans *À la recherche du temps perdu*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.
- SZONDI, Peter. *Esperança no passado: sobre Walter Benjamin*. Trad. de Luciano Gatti. In: *Revista Artefilosofia*. Nº 6. Ouro Preto: UFOP/Tessitura, 2009.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Essai sur les formes et techniques du roman dans *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 2003.

Recebido em: 08/12/2020.

Aceito para publicação em: 16/02/2021.

© Luís Inácio Oliveira. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).