Luis Inácio Oliveira*

Benjamin e a imagem proustiana

Resumo: O presente artigo propõe-se a oferecer algumas indicações acerca dos efeitos da leitura da obra de Proust na ampla e esparsa tematização por Benjamin da problemática da imagem em sua correlação com as questões afins da linguagem, da escrita e da história. Para tanto, deu-se especial atenção a algumas das formulações do ensaio *Para a imagem de Proust*, sobretudo porque neste ensaio do fim dos anos de 1920 as considerações em torno do papel da imagem em Proust articulam os esboços de uma teoria da imagem à crítica literária benjaminiana e ao projeto literário-filosófico da historiografia materialista dos anos de 1930.

Palavras-chave: Proust; imagem; escrita; crítica literária; história

Abstract: This article proposes to offer some indications about the effects of reading Proust's work in the context of the wide and sparse theming by Benjamin of the problematic of the image in its correlation with topics related to language, writing and history. Therefore it was given special attention to some of the formulations of the essay "The Image of Proust", mainly because in this essay of the end of the 1920's the considerations about the role of image in Proust's work articulate the drafts of a theory of image with the Benjaminian literary criticism and with the literary-philosophical project of the materialistic historiography of the 1930's.

Keywords: Proust; image; writing; literary criticism; history

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

I

A relação de Walter Benjamin com a obra literária de Marcel Proust pode ser descrita em termos de um movimento tenso de aproximação no distanciamento. As suas primeiras leituras de Proust, por volta de meados dos anos de 1920, são entusiasmadas e provocam “um sentimento de grande parentesco”, como ele próprio as descreve numa carta de 21 de julho de 1925 ao seu amigo Gershom Scholem – “Nós já falamos talvez algumas vezes sobre Marcel Proust e eu devo reafirmar o quanto estou próximo de sua forma de consideração filosófica. Cada vez que eu leio qualquer coisa dele, eu tenho um sentimento de grande parentesco-afinidade (*Ich fühlte sehr Verwandtes*)”¹. É este o período em que Benjamin se envolve com a audaciosa empreitada da primeira tradução para o alemão do ciclo romanesco de *À la recherche du temps perdu*, quando ainda sequer tinha sido publicado na França o seu último volume. Na verdade, essa primeira tradução alemã da *Recherche*, publicada ao longo da década de 1920, em plena República de Weimar, constitui uma obra interrompida. Em 1925, foi publicado por iniciativa da editora “Die Schmiede” o primeiro livro da *Recherche*, *Du côté de chez Swann*, com o título *Der Weg zu Swann* e na tradução muito criticada de Rudolf Schottländer. A má repercussão dessa primeira tradução levou o editor a acalentar o projeto de uma tradução de Proust a ser realizada com alguma participação do poeta Rainer Maria Rilke, um dos entusiastas da tradução da *Recherche* para a língua alemã, mas esse projeto acabou não se concretizando. Por indicação do escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal, o convite para traduzir a obra foi então dirigido a Benjamin, que não apenas figurava entre os raros leitores alemães de Proust da época como também já havia se aventurado na tradução da poesia de Baudelaire, da *Ursule Mirouet*, de Balzac, e do poema *Anabase*, de Saint John Perse.² Foi ainda no ano de 1925 que Benjamin traduziu o volume de *Sodome et Gomorrhe*, mas essa tradução não chegou a ser publicada e o seu manuscrito se perdeu. A quatro mãos com o escritor Franz Hessel, ele traduziu ainda *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* e *Le côté de Guermantes*, volumes publicados, respectivamente, em 1926 e 1930, com os títulos *Im Schatten der jungen Mädchen* e *Guermantes*.³

1 BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe III (1925-1930)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p. 62; *Correspondance I (1910-1928)*. Trad. de Guy Petitdemange. Paris: Aubier-Montaigne, 1979, p. 361.

2 Cf. Id. Ibid., p. 38; p. 42-43; p. 55-56; p. 61-63; p. 84; Id. Ibid., p. 348-349 ; p. 356-357 ; p. 360-362 ; p. 368 . Cf. também KAHN, Robert. *Images, passage: Marcel Proust et Walter Benjamin*. Paris : Kimé, 1998, p. 32-33.

3 A respeito da tradução de Proust por Benjamin, cf. KAHN, Robert. Op. cit., pp. 32-70; Cf. também

Esse trabalho de tradução da *Recherche* obedeceu por mais de uma razão a uma dialética de aproximação no distanciamento. A correspondência de Benjamin do período atesta bem como o trabalho de traduzir Proust assumiu para o seu tradutor o caráter de uma desafiadora ‘confrontação’ (*Auseinandersetzung*) com a proximidade singular da obra traduzida e, ao mesmo tempo, com a sua desconcertante estrangeirice.⁴ Se no ensaio de 1921 sobre *A tarefa do tradutor* a tradução fora tematizada em sua relação imanente com o rejuvenescimento das obras de linguagem e com a aproximação redentora entre as línguas, já agora Benjamin insistia precisamente nos desafios, embaraços e obstáculos que a lida concreta da tradução de um experimento poético-narrativo como o de Proust carregava consigo, no elemento de *desistência* que rondava permanentemente a *tarefa* (*Aufgabe*) de transpor para o alemão a língua criada pelo narrador da *Recherche* e a desmesurada sintaxe proustiana, com suas “frases transbordantes” (*uferloser Sätze*)⁵ e seus “períodos longamente sustentados”.⁶

Assim, a confrontação das reflexões do pensador da tradução de *A tarefa do tradutor* com as reconsiderações do Benjamin tradutor na sua correspondência do período da tradução de Proust termina por revelar uma tensão constitutiva da própria filosofia da tradução de Benjamin, tensão entre a fecundidade da tarefa tradutória ao recriar as obras e renovar as línguas, como sustentado no ensaio de 1921, e a improdutividade de traduções supostamente fadadas a fracassar em sua tentativa de expandir para outra língua uma obra poética muito singular e, por isso mesmo, praticamente intraduzível. No entanto, esse dilema entre fecundidade e fiasco, entre produtividade e improdutividade, entre força messiânica e dispêndio absurdo indica, na verdade, uma contradição fundamental que, para Benjamin, acompanha o trabalho do tradutor e participa mesmo da essência da tradução. Trata-se da contradição que se encontra inscrita no termo alemão *Aufgabe*, a um só tempo *tarefa* e *desistência*, termo de que Benjamin se serve justamente para exprimir o dilema que envolve o trabalho do tradutor e que alude, no fundo, à ambivalência constitutiva da própria linguagem em seu esforço nomeador e tradutor. Para a filosofia da linguagem e da tradução de

KLEINER, Barbara. *Sprache und Entfremdung. Die Proust-Übersetzungen Walter Benjamins innerhalb seiner Sprach-und Übersetzungstheorie*. Bonn: Bouvier, 1980.

4 BENJAMIN, Walter. *GB III (1925-1930)*. Op. cit., p. 62; *Correspondance I (1910-1928)*. Op. cit., 361.

5 BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 37 (tradução modificada); Zum Bilde Prousts. *Gesammelte Schriften*. Band II-1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 310.

6 Cf. a carta de Benjamin a Hofmannsthal de 26/02/1926. *GB III (1925-1930)*. Op. cit., p. 121; *Correspondance I (1910-1928)*. Op. cit., p. 376.

Benjamin, já elaborada nos importantes escritos esotéricos de sua juventude, toda língua se lança permanentemente entre a tentativa de expressar e traduzir e a sua persistente dimensão de não-expresso e de intraduzível. Não se pode esquecer, aliás, que esse poder de traduzibilidade da linguagem constitui uma questão não menos central na *Recherche*, talvez mais crucial que o batido tema da memória involuntária, e que também Proust concebia a linguagem como tradução e a literatura como um trabalho tradutório.

Ora, o delicado embate com a obra proustiana proporcionado pela tradução permitiu a Benjamin justamente uma tomada de distância em relação àquela empatia inicial; nesse sentido, a experiência da tradução tanto abriu caminho para um trabalho de imersão na materialidade linguística e histórica da obra – nos seus teores materiais (*Sachgehalten*), para usar ainda os termos do jovem Benjamin no ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe – como também possibilitou a construção de um distanciamento crítico capaz de explorar, para além da própria obra, os seus “potenciais de sentido”⁷, o seus teores de verdade (*Wahrheitsgehalten*).⁸ A tarefa da *tradução*, próxima ao enfrentamento da materialidade histórica das obras de linguagem que também está em jogo no exercício do *comentário*, pôde conduzir ao trabalho da *crítica* em seu movimento duplo de aproximação e distanciamento, tanto aproximação mimética dos materiais histórico-linguísticos da obra, quanto construção de uma distância não-empática em relação à obra. Assim, na relação de aproximação no distanciamento de Benjamin com a obra proustiana, o trabalho exploratório da tradução desdobrou-se no trabalho transformador da crítica. Não é de estranhar que numa carta de fevereiro de 1926 a Hofmannsthal Benjamin anuncie o seu propósito de recolher e compilar, sob a forma de um escrito aforístico, as notas e os comentários produzidos ao longo e ao sabor do trabalho de leitura e tradução de Proust –

Eu não posso esperar, no curso da tradução, qualquer esclarecimento verdadeiro das impressões profundas e reticentes que Proust produz em mim. Mais eu pretendo mais adiante reunir sob o título global de *En traduisant Proust* uma série de observações, sob a forma de aforismos, tal como eles se

7 Cf. HABERMAS, Jürgen. Crítica conscientizante ou salvadora: a atualidade de Walter Benjamin. In: *Habermas: sociologia*. Trad. de Barbara Freitag e Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ática, 1980, p. 199.

8 Cf. BENJAMIN, Walter. *As afinidades eletivas* de Goethe. In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2009, p. 11-14; BENJAMIN, Walter. Goethes Wahlverwandtschaften. In: *GS I-I*, p. 125-126.

formam ao ritmo do trabalho.⁹

Mantido sugestivamente em francês, o título dá a entender que a intenção do escrito era mesmo evocar e comentar livremente o trabalho de ler e traduzir Proust. Poderíamos supor, não sem certa dose de imaginação, que se trataria talvez de uma nova versão da *Tarefa do tradutor* – uma reflexão sobre a experiência de traduzir que se desdobraria numa reflexão sobre o próprio significado da tradução, mas já agora dando peso ao exercício concreto de um trabalho tradutório; um segundo ensaio sobre a tradução que já estaria, de algum modo, contido em esboço na correspondência da época, caso levemos em conta que muitas dessas cartas do período de tradução de Proust nos dão as pistas e os contornos de uma nova e inconclusiva reflexão sobre a tradução, nascida diretamente, como já insistimos, da oficina do tradutor de Proust. Mas, se nessa carta do início de 1926 a Hofmannsthal e também numa carta imediatamente anterior a Scholem¹⁰, o escrito anunciado promete apresentar, conforme o próprio título em francês sugere, as observações e reflexões do leitor-tradutor nascidas e desdobradas do seu trabalho de leitura-tradução, alguns meses depois, numa carta a Scholem de 18 de setembro do mesmo ano, Benjamin terá a oportunidade de esclarecer o teor do escrito que tem então em mente:

Desde não sei quanto tempo que eu alimento a ideia de uma nota '*En traduisant Marcel Proust*' e justo agora os Cahiers du Sud de Marselha me dão o seu de acordo para eu retomá-la. Somente a redação vai tomar um certo tempo ainda. No fundo ela comportará poucos elementos sobre o ato de traduzir propriamente dito; ela tratará de Proust.¹¹

O planejado escrito *En traduisant Marcel Proust*, que não chegou a cumprir-se, talvez tenha sido pensado no início como aquela reunião de notas aforísticas suscitadas pela experiência, cheia de embates e de desconcertos, de traduzir Proust. Se assim o foi, esse propósito inicial logo se converteu no projeto de um ensaio menos sobre o trabalho concreto do tradutor que sobre Proust, o escritor traduzido. O anunciado mas não cumprido escrito aforístico *En traduisant Marcel Proust* acabou por

9 BENJAMIN, Walter. *GB III (1925-1930)*. Op. cit., p. 122; *Correspondance I (1910-1928)*. Op. cit., p. 377.

10 Na carta a Scholem de 14 de janeiro de 1926, Benjamin anuncia: "Eu quero um dia publicar no *Die literarische Welt* notas sobre Proust sob o título *En traduisant Proust*". Cf. Ibid., p. 111; Ibid., p. 375. Também numa carta posterior a Scholem, datada de 29 de maio de 1926, Benjamin faz uma rápida referência à escrita do artigo *En traduisant Proust*. Cf. Ibid., p. 161; Ibid., p. 390.

11 Ibid., p. 195-196; Ibid., p. 393-394.

transformar-se então no ensaio de crítica *Para a imagem de Proust* publicado por Benjamin em 1929. Os *comentários* advindos do labor da leitura-tradução, com seu enfrentamento da materialidade da ‘língua proustiana’, metamorfosearam-se radicalmente no trabalho experimental da *crítica*.¹² A massa considerável de notas produzidas ao longo da segunda metade dos anos de 1920 e que Benjamin reuniu sob o título de *Proust-Papier*¹³ dá uma mostra da sua aventura de leitor e tradutor de Proust. É certo que o grosso desse rico material se compõe das notas preparatórias à redação do ensaio *Para a imagem de Proust*, mas muito provavelmente algumas dessas anotações remontam ao período da tradução da *Recherche* e algumas parecem mesmo guardar o tom e a forma dos comentários de leitura e tradução. Contudo, precisamente essas notas mais tateantes, fragmentárias e digressivas do leitor-tradutor de Proust assinalam como a prática do comentário benjaminiano, com seu mergulho no mundo histórico-linguístico da obra poética, já tangencia o experimento da crítica – portanto, como, para Benjamin, leitura e tradução se interligam fortemente e se correspondem; por fim, como o trabalho aproximativo do *comentário* deve encontrar seus desdobramentos no trabalho experimental da *crítica*.

Com efeito, a tradução da *Recherche* parece ter exercido para Benjamin uma desafiadora função de pensar radicalmente o trabalho da crítica como uma “experimentação com a obra” que, no entanto, resiste à tentação da identificação afetiva e à tentativa de apagar pela empatia a alteridade da obra. Numa carta a Scholem de 18 de setembro de 1926, ele retoma a ideia de confrontação para expressar o modo de relação que então estabelece com Proust – a intimidade com a obra de um escritor no qual pode identificar o tratamento poético de questões que lhe são muito próximas e decisivas impõe, como contrapartida, certo exercício de distanciamento sem o qual ele se dá conta de correr o risco de uma espécie de intoxicação. “A ocupação improdutiva com um autor que persegue com grandiosa amplitude visadas que me são próximas, pelo menos as antigas, suscita em mim de tempos em tempos qualquer coisa que se assemelha aos fenômenos de envenenamento interior!”¹⁴ – eis a sentença por meio da qual Benjamin parece pretender sintetizar, na sua carta a Scholem, o dilema proximidade-distância que preside não apenas a leitura e a tradução específicas de Proust mas o próprio trabalho

12 Cf. BENJAMIN, Walter. *As afinidades eletivas* de Goethe. In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Op. cit., p. 11-14; *GS I-1*, p. 125-126.

13 Cf. BENJAMIN, Walter. Notes por um ensaio sur Proust. In: *Sur Proust*. Trad. de Robert Kahn. Caen: Nous, 2010, p. 43-63; *Proust-Papier*. In: *GS II-3*, p. 1048-1065.

14 BENJAMIN, Walter. *GB III (1925-1930)*. Op. cit., p. 195; *Correspondance I (1910-1928)*. Op. cit., p. 393.

da tradução e da leitura crítica.

Tudo leva a crer que essa imersão contagiosa na obra de Proust, muito por conta da tradução da *Recherche*, tenha produzido efeitos contraditórios, mas de longa duração – em 1929, Benjamin publica o seu ensaio *Para a imagem de Proust*, passo importante para uma recepção menos ingênua da obra de Proust (e não apenas na Alemanha), mas também escrito emblemático de um momento de virada na concepção e na prática críticas do próprio Benjamin. Pode causar certa surpresa o gradual silêncio do crítico em relação a Proust ao longo dos anos de 1930, o que talvez sugira mesmo um exercício de cauteloso distanciamento, ainda que muitos temas e questões de fundo, por assim dizer *proustiano*, tenham ocupado o centro das indagações e preocupações de Benjamin – a temporalidade e a memória, o real e a percepção, a experiência e a narração, a subjetividade e a corporeidade, a linguagem e a imagem, a arte e a verdade. E, no entanto, Proust reaparece nos escritos tardios dos anos de 1930, ao lado de Marx e Freud, de Baudelaire e dos surrealistas, como uma das forças catalisadoras do projeto a um só tempo filosófico, literário e historiográfico de uma arqueologia da modernidade. O movimento tenso de aproximação no distanciamento talvez seja mesmo a imagem mais profícua para descrever a relação do tradutor-crítico Benjamin com a obra proustiana.

II

“Alguns arabescos sobre Proust”¹⁵ – é nesses termos, servindo-se de uma expressão que parece aludir às composições ramificadas e entrecruzadas da própria escrita proustiana¹⁶, que Benjamin se refere brevemente numa carta a Scholem datada de 15 de março de 1929 ao seu ensaio sobre Proust, um pouco antes de este ser publicado, entre o final de junho e o início de julho desse mesmo ano, em três partes, na revista *Die literarische Welt*. Juntamente com o ensaio sobre o surrealismo, também publicado em 1929 na mesma revista, o ensaio sobre Proust inaugura, para Benjamin, uma nova prática da crítica literária e, nesse sentido, busca responder de algum modo ao ousado projeto de recriação da crítica como gênero tal como sintetizado numa outra carta a Scholem, a de 20 de janeiro de 1930.¹⁷

Especificamente no caso do ensaio sobre Proust, a intenção parece ser a de

15 BENJAMIN, Walter. *GB III (1925-1930)*. Op. cit., p. 454.

16 A certa altura do ensaio sobre Proust, Benjamin também compara as criações proustianas a “arabescos entrelaçados (*den verschlungenen Arabesken*)”. Cf. BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust*. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 38; *Zum Bilde Prousts. GS II-I*. Op. cit., p. 311.

17 Cf. *Correspondance II (1929-1940)*. Op. cit., p. 28; *GB III (1925-1930)*. Op. cit., p. 502.

um exercício experimental de crítica materialista no sentido peculiar que Benjamin a ela atribui a partir de suas preocupações e formulações do fim dos anos de 1920. Com efeito, para essa crítica materialista não se trata de estabelecer uma interpretação geral a partir de esquemas prévios e pretensamente universalizáveis, mas de aprofundar-se nos elementos histórico-linguísticos concretos das obras de linguagem para, a partir daí, abrir acesso às questões fundamentais suscitadas por essas obras e ao mesmo tempo nelas despertar os potenciais de sentido que as vinculam a uma constelação crítica com o presente da leitura. O crítico materialista benjaminiano encara as criações de linguagem como fragmentos monadológicos com uma alta densidade histórico-linguística e é por essa qualidade que elas podem chamar a atenção – “Não porque eu ‘professaria’ a ‘visão de mundo’ materialista” – adverte Benjamin numa outra carta, de março de 1931, dessa vez ao escritor e editor suíço Max Rychner – “mas porque eu me esforço para orientar o meu pensamento em direção a esses objetos respectivos onde a verdade aparece a cada vez mais densa”; e completa: “E hoje, isso não diz respeito a ‘ideias eternas’, nem a ‘valores intemporais’”.¹⁸ Dentre as obras que lhe eram mais próximas historicamente, a *Recherche* afigurava-se para Benjamin – justamente por seus teores histórico-linguísticos “onde a verdade aparece a cada vez mais densa” – como uma das que reclamava especialmente os cuidados e as intervenções da crítica.

No entanto, para Benjamin, a crítica materialista trazia consigo ao mesmo tempo a exigência de uma *forma de exposição* que pudesse fazer justiça aos elementos histórico-linguísticos concretos nos quais os teores de verdade da obra se expressam e se deixam apreender. A essa exigência um ensaio-montagem como o *Para imagem de Proust*, com todo o seu caráter experimental, pretendia por certo oferecer um caminho – nele, a leitura crítica da obra não se faz propriamente por uma interpretação argumentativa que ofereça ao final um sentido geral e unificador, mas essa leitura decorre, ao contrário, da construção, justaposição e apresentação de múltiplos materiais a partir dos quais os teores de verdade da obra – ou os seus potenciais de sentido – poderão aos poucos vir à tona e ser iluminados. Nesse sentido, Benjamin põe em prática no seu ensaio uma modalidade de leitura que está menos preocupada em comentar e esclarecer a obra de Proust que a de apresentar as múltiplas questões que ela suscita, questões sobre a memória e o esquecimento, sobre a linguagem e a imagem, sobre o inconsciente e a corporeidade, sobre a sociedade burguesa e o sujeito que nela se constitui. Não é sem razão que o

18 BENJAMIN, Walter. *Correspondance II (1929-1940)*. Op. cit., p. 43.

comentador Robert Kahn, por exemplo, descreva o ensaio sobre Proust como “desconcertante”¹⁹ e considere que o método do ensaio tem afinidades com o método interpretativo de Freud, podendo ser denominado com toda justiça de método “sintomal”²⁰ – Benjamin, por assim dizer, sai à cata dos sintomas históricos latentes que se deixam ler na obra de Proust.

É desse modo que o *Para a imagem de Proust* sobressai como um ensaio pioneiro da crítica materialista benjaminiana – é nele que Benjamin primeiro aposta na crítica literária como um trabalho construtivo de exposição e justaposição de múltiplos materiais que, gravitando em torno da obra, mas sem reduzir-se a ela, busca criar um espaço de legibilidade e compor assim com essa obra uma constelação histórico-crítica. Trata-se, com efeito, de um procedimento de montagem literária que, sob o influxo do “fragmentarismo construtivo”²¹ benjaminiano, fora já concebido nos grandes trabalhos de crítica da juventude (*‘As afinidades eletivas’ de Goethe* e o livro sobre o drama barroco alemão) mas que teve seus experimentos radicais em alguns dos importantes ensaios do anos de 1930, desde este sobre Proust até os ensaios sobre Kafka (1934) e sobre *A Paris do Segundo Império em Baudelaire* (1938). Ora, já no “Prefácio” do livro sobre o drama barroco, o tratamento da questão central da apresentação (*Darstellung*) do escrito filosófico termina por conduzir à noção de mosaico (correlata à de tratado) e ao trabalho de montagem fragmentária a ela subjacente –

A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) só pode ser captado pela mais exata das imersões (*Versenkung*) nos pormenores do conteúdo material (*Sachgehalt*).²²

Essa forma de exposição traduzida na noção de mosaico encontrará o seu correspondente no trabalho da montagem literária do ensaísmo de crítica dos anos de 1930 e também na historiografia materialista a ser praticada na obra inacabada das *Passagens*. Eis o conhecido fragmento do caderno N das *Passagens* no qual Benjamin pretende sintetizar o método de montagem literária de sua historiografia materialista:

19 KAHN, Robert. *Images, passages: Marcel Proust et Walter Benjamin*. Op. cit., p. 79.

20 Ibid., p. 73.

21 Cf. SCHÖTTKER, Detlev. *Konstruktiver Fragmentarismus*. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

22 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 51; *Ursprung des deutschen Trauerspiel*. GS I-1. Op. cit., p. 208.

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. 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.²³

No caso do ensaio de 1929, o trabalho de leitura crítica de Proust não se dá por meio de um comentário estrito da obra, mas pela mobilização e articulação de um material heteróclito, inusual, por vezes mesmo desviante: desde referências a intérpretes e comentadores pioneiros de Proust, como Léon Pierre-Quint e Jacques Rivière, e citações de artigos da edição da *Nouvelle Revue Française* publicada em homenagem póstuma a Proust (artigos, por ex., de Ortega y Gasset, de Ramon Fernandez e do próprio Rivière)²⁴ até observações de leitores bem pouco convencionais de Proust como o escritor e poeta Jean Cocteau e o escritor e gravurista Max Unold; mas também referência a um livro de memórias da princesa de Clermont-Tonnerre, à figura do literato dândi e decadentista Robert de Montesquiou (o principal inspirador do Barão de Charlus) e ao círculo aristocrático dos Bibesco; atenção às paródias e aos pastiches de Proust e também ao seu ensaio sobre Baudelaire; associação da *Recherche* aos *Exercícios espirituais* de Santo Inácio de Loyola e contraposição de Proust a Péguy; alusão ao entusiasmo de Proust com as *Memórias* de Saint-Simon; referência a uma hospedaria do século XIX em Grenoble com o nome de “Au temps perdu”; apelo insistente às anedotas em torno da figura de Proust ou mesmo uma “acumulação de anedotas”, no dizer de Robert Kahn; por vezes, “a confusão entre Proust e seus personagens”²⁵; observações sobre a curiosidade e o voyeurismo de Proust; associação do ritmo entrecortado da frase de Proust à respiração ofegante do asmático; aproximação inusitada entre a imagem proustiana e a imagem surrealista. Mas a utilização de todos esses materiais em proveito da leitura crítica se faz também por sua articulação a procedimentos imagéticos, por sua inserção numa rede de metáforas – o Nilo da linguagem, a figura de Penélope, o texto como tecido, o mundo do sonho e do limiar entre sono e vigília, a imagem da meia, as figuras do detetive e do espião, as cenas da asma e do escritor moribundo em sua cama. Assim, ao realizar o trabalho da crítica a partir da montagem

23 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. de Irene Aron. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2006, p. 502; *Das Passagen-Werk*. In: *GS V-*, p. 574.

24 Cf. *LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE*. Revue mensuelle de littérature et de critique. Tome XX. Paris: Gallimard, 1923.

25 KAHN, Robert. *Images, passages; Marcel Proust et Walter Benjamin*. Op. cit., p. 79.

de materiais e da exploração de relações metafóricas desdobradas do universo proustiano, o ensaio de 1929 não tem o propósito de fornecer uma interpretação geral da obra de Proust, mas, como já se disse, de construir a partir dela e com ela uma constelação histórico-crítica. Como um ensaio-montagem, ele não nos oferece a exposição argumentativa linear de certa interpretação da obra; ao contrário, a leitura crítica reside na própria forma de construção e apresentação dos materiais; dito ainda de outro modo: são a construção e a montagem dos múltiplos e às vezes desconcertantes materiais histórico-linguísticos que devem aos poucos produzir a leitura crítica.

Ora, essa instigante concepção de crítica materialista, fundada numa modalidade singular de 'materialismo mimético', estará também na base do importante ensaio crítico-historiográfico sobre *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*. É, aliás, neste último que Benjamin pretende realizar em sua forma experimental mais arrojada o ensaio-montagem, não apenas um "prelúdio" como também um "modelo" do trabalho das *Passagens*. Não é assim nada aleatório que, precisamente na famosa carta de novembro de 1938 em que Adorno apresenta as suas sérias objeções ao materialismo sem mediações dialéticas praticado em *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*, ele faça referência ao ensaio de 1929 sobre Proust como um ensaio em que Benjamin também punha em prática o mesmo procedimento de montagem de materiais.

Como leitor atento de seus escritos, sei muito bem que não faltam precedentes para tal procedimento em sua obra. Lembro-me, por exemplo, dos seus ensaios sobre Proust e sobre o surrealismo no *Mundo literário*. Mas será que esse procedimento pode ser transposto para o complexo das *Passagens*?²⁶

Não cabe aqui discutirmos os termos e as implicações desse debate do fim dos anos de 1930 entre Benjamin e Adorno, muito embora um dos temas recorrentes nele seja justamente a leitura de Proust. O que por ora gostaríamos de enfatizar é que o trabalho experimental e construtivo da crítica no ensaio de 1929 sobre Proust vinculasse fortemente às preocupações de Benjamin com uma reflexão abrangente em torno da imagem e, mais propriamente, em torno da correlação entre imagem, escrita e pensamento, o que já se fazia presente na teoria da alegoria do livro sobre o drama barroco, mas que ganhou desdobramentos novos tanto nas considerações dos anos

26 ADORNO, Theodor W. e BENJAMIN, Walter. *Correspondência (1928-1940)*. Op. cit., p. 400.

de 1930 sobre a fotografia e o cinema como no experimento literário-filosófico das imagens de pensamento (*Denkbilder*) e na noção também experimental de imagem dialética dos ensaios sobre Baudelaire e do trabalho das *Passagens*.²⁷ Mas o ensaio sobre Proust não apenas nos oferece pistas importantes dessa tematização alargada da imagem em sua relação com a linguagem e a escrita, tal como Benjamin busca pensá-la, como nos indica que a própria correlação proustiana entre imagem, memória e escrita terá uma importância decisiva para a elaboração daquela problemática benjaminiana da imagem.

Na verdade, o ensaísmo da crítica literária benjaminiana desse período dos últimos anos da República de Weimar, ensaísmo ao qual não falta o impulso de recriação da crítica literária como gênero, busca assentar-se na articulação do trabalho crítico-filosófico ao ‘espaço da imagem’ (*Bildraum*), o que confere a muitos dos ensaios então produzidos – em particular o ensaio sobre Proust – o caráter de verdadeiros experimentos literários que tencionam por em ação um pensamento e uma escrita por imagens. O ensaio de crítica encaminha-se, assim, para a experimentação filosófico-literária da ‘imagem de pensamento’ (*Denkbilder*), essa forma híbrida e concentrada que combina prosa literária breve e reflexão filosófica fulgurante, e se sustenta na conciliação tensa entre escrita, pensamento e imagem. A intervenção do espaço da imagem no trabalho construtivo da crítica corresponde à temporalidade instantânea da fulguração. Ela instaura uma modalidade de conhecimento que não atende à exigência estrita de mediação conceitual, mas quer beneficiar-se ao máximo das forças miméticas da linguagem, essas forças que, não submetidas propriamente à função de representação do discurso, apoiam-se, ao contrário, nos substratos expressivos e imagéticos da linguagem, em seu poder de criar relações novas de similitude e de contiguidade. A potência da crítica não depende, desse modo, prioritariamente do trabalho argumentativo do conceito; ela advém, antes, da própria apresentação imediata dos elementos reflexivos-imagéticos da crítica e das tensões dialéticas que ali se expõem. A expressão “arabescos sobre Proust”, referida na carta a Scholem, talvez aluda ao caráter provisório e rapsódico que Benjamin provavelmente atribuía ao escrito, inclusive por conta das contingências de um trabalho de crítica literária jornalística; mas, se levamos em consideração as preocupações de Benjamin do período, a expressão também nos faz pensar na iniciativa de um ensaio experimental para uma nova prática crítica – nesse caso, um ensaio aberto e descontínuo no qual a

27 Cf. a respeito SCHÖTTKER, Detlev. Os mundos imagéticos de Benjamin: Objetos, teorias, efeitos. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê Palavra e imagem*, nº 44. Niterói: UFF, 2012, p. 21-46.

leitura da obra a partir da montagem de materiais com intenção crítica testa uma *forma de exposição* para a crítica materialista.

Ora, o tema da imagem já se encontra inscrito no próprio título do ensaio de 1929: *Zum Bilde Prousts*, ou seja, *A imagem de Proust*, segundo a tradução brasileira de Sérgio Paulo Rouanet, ou, numa tradução mais literal, *Para a imagem de Proust*. Logo chama a atenção, no entanto, a ambiguidade do título, pois ele joga com o duplo sentido produzido pelo uso do genitivo na língua alemã: a imagem de Proust e a imagem em Proust. Pode referir-se, portanto, à imagem de Proust, mesmo a um retrato do escritor – à imagem que se pretende formar de Proust ou mesmo à fisionomia de Proust em relação à sua obra. Mas pode também sugerir que se trate da noção de imagem *em* Proust ou, ainda, da importância da imagem na narrativa proustiana, considerando que a escrita de Proust se finca insistentemente em procedimentos imagéticos e a imagem adquire aí um estatuto narrativo fundamental, ainda mais se levarmos em conta as relações entre imagem e memória. Em seu sentido dúbio, o título aponta, na verdade, para a via dupla da leitura que o ensaio de Benjamin persegue, ou seja, tanto compor certa imagem de Proust em relação ao seu tempo – o fim do século XIX – e à sua obra, quanto enfatizar o lugar privilegiado da imagem na narrativa da *Recherche*, mesmo a constituição imagética da experiência da memória involuntária, essa experiência que, no seu caráter contingente e incerto, abre caminho, no entanto, para toda a rememoração narrativa da *Recherche*.

III

É desse modo que a primeira parte do ensaio de 1929 toma como seu ponto de partida a evocação da imagem de Proust em conexão com as tensões e contradições que a sua obra expõe – “A imagem de Proust é a mais alta expressão fisionômica que a crescente discrepância entre poesia e vida poderia assumir. Eis a moral que justifica a tentativa de evocar essa imagem”.²⁸ Com efeito, é a própria tensão irresoluta entre existência vivida e obra literária e mais radicalmente entre “poesia e vida” que, para Benjamin, se encontra no núcleo da *Recherche* como a sua aporia. Na verdade, o conceito moderno de literatura, ligado ao desenvolvimento da imprensa e à difusão da forma de transmissão do livro e, nessa medida, à constituição de uma esfera pública literária dependente da esfera do mercado e entrelaçada à privacidade do mundo

28 BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 37; *Zum Bilde Prousts. GS II-1*. Op. cit., p. 311.

burguês, situa-se no contexto da cisão moderna entre a subjetividade burguesa (com toda a sua expansão das vivências da interioridade e da intimidade) e a esfera de um mundo comum (com a sua vinculação às mídias da imprensa), cisão que Benjamin descreveu em termos de uma dissolução da experiência comum e transmissível cuja forma literária mais representativa foi o romance moderno. Para Benjamin, o experimento literário da *Recherche* expressa aquela “crescente discrepância entre poesia e vida” em seus pontos mais extremos e delicados e tal como ela foi instaurada pelas transformações modernas da experiência. Lida a partir dessas preocupações benjaminianas, a *Recherche* assume, paradoxalmente, a forma de uma elaboração literária dessa discrepância entre poesia e vida a partir da função poética metamorfoseadora da narrativa como um trabalho de rememoração, ele próprio um trabalho de construção imagética. Para Proust como para Benjamin ou, ainda, para o Proust lido por Benjamin, esse trabalho de rememoração despertado pelas imagens da ‘memória involuntária’ e sustentado, também ele, na construção por imagens corresponde a um trabalho de transformação significativa do passado. O trabalho construtivo da imagem na rememoração proustiana aparece então como a frágil resposta poética para aquela discrepância entre poesia e vida evocada pela ‘imagem’ fisionômica do escritor Proust, “o trêfego frequentador de salões” (*der verspielt Salonlöwe*)²⁹ que se retira para escrever “essa grande ‘obra de toda uma vida’ (*des Lebenswerk*)”.³⁰

Assim, toda a primeira parte do ensaio busca como que retrair uma constelação de motivos proustianos que logo se revelam questões determinantes também para Benjamin – desde a difícil correlação entre vida e obra, entre experiência e escrita, até os seus desdobramentos em outras correlações não menos complicadas entre rememoração e narrativa ou entre memória e esquecimento, mas também entre os trabalhos da memória, da escrita e da imagem. São todas elas tematizações decisivas na *Recherche* que, retomadas e lidas por Benjamin, ressurgem em sua afinidade com inquietações muito caras ao crítico, sejam os temas da memória e da narração, seja toda a problemática da história e da sua escrita, seja enfim a questão insistente da imagem. Na verdade, essas reflexões da primeira parte do ensaio de 1929 já esboçam e antecipam temas que, centrais para Benjamin, serão repropostos e mais uma vez enfrentados em seu último escrito, as teses *Sobre o conceito de história*, sobretudo o tema-problema que diz respeito às possibilidades de uma

29 Ibid., p. 41; Ibid., p. 314.

30 Ibid., p. 37; Ibid., p. 311.

historiografia materialista e seu trabalho construtivo por meio da “montagem literária”, mas também pela intervenção de “imagens dialéticas”. Nesse sentido, vale citar mais longamente este importante parágrafo da primeira parte do ensaio:

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é impreciso (*unscharf*), e demasiadamente grosseiro. Pois o importante para o autor que relembra, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua lembrança, o trabalho de Penélope da rememoração. Ou seria preferível falar da obra de Penélope do esquecimento? A rememoração involuntária, a *mémoire involontaire* de Proust, não está muito mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de lembrança? Não seria esta obra de rememoração espontânea, em que a lembrança é a trama e o esquecimento a urdidura, muito mais o oposto [a contrapartida] da obra de Penélope que a sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o que a noite produziu. Cada manhã, quando acordamos, muitas vezes fracos e dispersos, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas do tapete da existência vivida, tal como o esquecimento o teceu em nós. Mas cada dia, com seu agir intencional e, mais ainda, com seu lembrar intencional, desfaz a teia, os ornamentos do esquecimento. Foi por isso que Proust transformou, ao final, seus dias em noites para dedicar todas as suas horas à sua obra (*Werk*), sem ser perturbado, no seu quarto escuro, sob uma luz artificial, consagrar, no afã de não deixar escapar nenhum dos arabescos entrelaçados”.³¹

O que importa na *Recherche* não é propriamente a ressurreição do passado tal como ele foi, mas esse trabalho de rememoração narrativa, a transformação significativa por ela operada no passado ou, mais até, na relação do presente com o passado. Benjamin enfatiza, pois, na *Recherche* o intermitente trabalho de rememoração como a paradoxal resposta poético-narrativa àquela contradição entre poesia e vida e também à tensão entre presente e passado, já que é nessa tensão temporal que mais radicalmente se expõe em Proust a desconexão entre poesia e vida. Não por acaso, nesse parágrafo denso de questões e muito importante para a leitura de Proust pretendida pelo ensaio, Benjamin mobiliza toda uma semântica da memória no intuito de apreender o que primordialmente está em jogo no trabalho da

31 Ibid., p. 38; Ibid., p. 311. Utilizamos aqui, em grande parte, a tradução de Jeanne Marie Gagnebin para esse trecho. Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. O trabalho de rememoração de Penélope. In: *Limiar, aura e rememoração*. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Ed. 34, 2014, p. 233-234.

rememoração proustiana. Esse parágrafo contém, aliás, a elaboração primeira daquilo que se poderia denominar de uma tipologia benjaminiana da memória. No entanto, essa tematização de modalidades de memória não tem em Benjamin a pretensão de compor uma categorização precisa e rigorosa, mas, muito mais, de explorar o campo semântico ligado ao lembrar (*erinnern*) e ao rememorar (*gedenken*), sobretudo em função da relação estabelecida entre memória e narração. Nesse sentido, Benjamin recorrerá em contextos diversos aos conceitos de sua tipologia aberta sem, no entanto, manter uma significação unívoca para esses conceitos. De todo modo, nesse parágrafo do ensaio já se encontra esboçado um léxico da memória que será adiante retomado e tematizado no parágrafo XIII de *O narrador* sob a forma de uma modalização histórico-filosófica da memória em sua relação com as formas narrativas da épica e do romance moderno.³²

Não seria o caso aqui de comentar mais detidamente este rico parágrafo. Não deve passar despercebido, no entanto, que ao ler Proust, Benjamin recorre a procedimentos imagéticos que ele próprio reconhecia na narrativa proustiana. É assim que ele introduz nesse parágrafo uma metáfora de longo alcance que de algum modo domina toda a primeira parte do ensaio – a imagem metafórica do tecido e do tecer relacionada ao trabalho do rememorar e ao próprio texto como uma tessitura. Se a metáfora do tecer põe aqui em rápida conjunção memória, narrativa e tecelagem, não é ocasional que essa metáfora seja logo remetida por Benjamin a uma figura épica conhecida justamente por sua arte astuciosa de tecelã: Penélope, a esposa de Ulisses, que persiste na espera do retorno do marido e, para ludibriar os homens que ocupam a sua casa e a assediam, desfaz à noite o que teceu durante o dia, já que havia prometido que, quando findasse o trabalho de tecer a mortalha de seu sogro Laertes, aceitaria desposar um dos pretendentes. Já na própria *Odisseia*, a mortalha tecida por Penélope pode ser lida como uma rica metáfora tanto do trabalho de lembrar – não apenas o esposo ausente mas também a história de seu retorno – quanto da própria narrativa épica como um tecido que se prolonga astuciosamente e vive mesmo de sua procrastinação. Ora, o parágrafo do ensaio convida de início a essa aproximação metafórica clássica entre “o trabalho de Penélope da rememoração” e o trabalho do narrar; ela nos faz mesmo recordar as considerações benjaminianas sobre a dimensão artesanal que associa o trabalho do tecer à arte tradicional de narrar

32 Cf. BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 227 e ss.; Der Erzähler. *GS II-2I*. Op. cit., p. 453 e ss. Cf. também a respeito as considerações de Ursula Link-Heer no seu verbete sobre o ensaio “Zum Bilde Prousts” no *Benjamin-Handbuch*. LINK-HEER, Ursula. “Zum Bilde Prousts”. In: LINDNER, Burkhardt. *Benjamin-Handbuch*. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2006, p. 518-519.

e, por fim, a caracterização que Benjamin faz em *O narrador* da narração tradicional como “uma forma artesanal de comunicação (*handwerkliche Form der Mitteilung*)”.³³ Contudo, essa figuração épica clássica do tecer-rememorar-narrar é logo posta em dúvida e a rememoração narrativa proustiana é também logo apontada em seu movimento ambivalente de uma rememoração acionada, no fundo, por uma memória não-consciente, não dependente da vontade do sujeito que lembra, uma memória que não resulta de um ato consciente e deliberado de lembrar mas é impulsionada por afecções até então tomadas como passivas e negativas – a distração, a dispersão, o descuido, a inconsciência, o lapso, o esquecimento – e que se revelam agora forças ativas e determinantes; desse modo, uma memória constituída por uma atividade fundamental de esquecimento, uma forma mesmo de memória-esquecimento, “uma poética da lembrança surgida das profundezas do esquecimento”³⁴, segundo a descrição de Harald Weinrich no seu estudo sobre a arte do esquecimento – por fim, uma memória involuntária, segundo os termos do próprio Proust. “A rememoração involuntária, a *mémoire involontaire* de Proust, não está muito mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de lembrança?”, indaga Benjamin no parágrafo.

Assim, o trabalho de rememoração narrativa que está em jogo na *Recherche* se desenrola a partir das intervenções dessa memória-esquecimento que Proust designou de *mémoire involontaire*. Se em “Combray” o tateante personagem-narrador do início da *Recherche* luta com sua memória voluntária para recobrar a imagem da cidadezinha onde passou momentos de sua infância, é somente com o evento banal e inesperado da prova da *madeleine* no chá que a imagem de Combray se torna enfim acessível como imagem rememorada pelo entrechoque da imagem sensorial presente e da imagem sensorial passada, uma fricção de presente e passado capaz de fazer estremecer essa memória mais profunda e intensiva, uma memória inconsciente e pré-reflexiva que se aparenta, na verdade, a um esquecimento fundamental. Com efeito, a rememoração narrativa da *Recherche* é desencadeada justamente por esses momentos raros de irrupção e disrupção da memória involuntária e, nesse sentido, depende antes dessa memória-esquecimento que de uma lembrança obstinada e mantida sob a tutela da vontade consciente. A memória involuntária se encontra na origem do trabalho de rememoração narrativa da *Recherche* e, no entanto, não se

33 BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 221; Der Erzähler. *GS II-2I*. Op. cit., p. 447.

34 Cf. WEINRICH, Harald. *Lete*. Arte e crítica do esquecimento. Trad. de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001, p. 207-212.

confunde com ele nem tampouco a ele se reduz. Na verdade, o trabalho de rememoração, nascido sob o impulso da memória involuntária, precisa converter-se em construção narrativa que, como elaboração concreta, busca responder ao momento arriscado e decisivo da memória involuntária. Não se pode deixar escapar, que Benjamin estabelece no parágrafo uma importante distinção entre o trabalho (*Arbeit*) ora laborioso, ora abrupto do rememorar e a construção narrativa que quer lhe fazer justiça sob a forma de uma obra (*Werk*).³⁵

O que Benjamin lê na *Recherche* é antes de tudo uma modalidade outra do rememorar e, nesse sentido, um tratamento narrativo do tempo histórico que, servindo-se ainda da forma do romance, embora de modo subversivo, põe em xeque uma relação linear e unívoca entre memória, temporalidade e narrativa. Não é sem razão que muito rapidamente Benjamin retifique e reelabore a metáfora do ‘trabalho de Penélope da rememoração’ – ao invés de análogo ao tecer-recordar de Penélope, o rememorar da *Recherche* promove o movimento oposto, pois a rememoração involuntária que se encontra na origem da narrativa tem antes a ver com o esquecimento que com a memória, com a elaboração noturna que com o trabalho diurno. Trata-se de um rememorar que, como já assinalado, atua a partir de uma *negatividade ativa*, portanto, a partir de uma atividade do *in*-consciente e do *in*-voluntário que, conforme nota o próprio narrador proustiano, *faz esquecer* toda uma rica experiência passada num diminuto objeto da sensação e, ao mesmo tempo, produz, por um lapso, por uma distração, toda uma reconfiguração temporal ao juntar disruptivamente a experiência presente e a experiência deixada ao esquecimento. Trata-se, por isso mesmo, de uma modalidade do rememorar perpassada em profundidade pelo movimento estruturante, ao mesmo tempo inverso e complementar, do esquecimento como atividade do inconsciente e do involuntário. Ou, para preservar a metáfora benjaminiana recolhida da arte de tecer, trata-se de um dúplice movimento da lembrança como trama (ou seja, o conjunto de fios que compõe o tecido e lhe confere a forma e a figura) e do esquecimento como a urdidura (os fios paralelos e tensos que, dispostos no tear, constituem a estrutura fundamental sobre a qual se compõe o tecido).³⁶

Nessa instigante interpretação da rememoração proustiana como o trabalho construtivo levado a efeito a partir de uma memória-esquecimento, Benjamin defronta-

35 Cf. a respeito CHAVES, Ernani. Construções na história, construções em análise: presença de Freud na filosofia da história de Walter Benjamin. In: SAFATLE, Vladimir; MANZI, Ronaldo. *A filosofia após Freud*. São Paulo: Humanitas, 2008, p. 38-39.

36 Cf. a respeito GAGNEBIN, Jeanne Marie. O trabalho de rememoração de Penélope. In: *Limiar, aura e rememoração*. Ensaios sobre Walter Benjamin. Op. cit., p. 236.

se, na verdade, com os modos de conceber e tratar a memória e o esquecimento (e, por consequência, também a experiência temporal) numa longa tradição filosófica que remonta a Platão e a Aristóteles, mas que encontra também os seus desdobramentos no historicismo moderno. O que sobressai nessa tradição filosófica, além da consideração do esquecimento apenas em termos negativos como lacuna e falha de conhecimento, é a atribuição de um carácter paradoxal à memória como uma faculdade ao mesmo tempo ativa (quando se liga à inteligência) e passiva (quando se reduz a uma pura recepção). Ricoeur e, em sua esteira, também Gagnebin chamam a atenção para a duplicidade e mesmo a dubiedade da concepção de memória advinda dessa herança grega conforme se pode reconhecer nas duas palavras-noções contrapostas de *mnèmè* e *anamnèsis* – de um lado, o conceito de *mnèmè* denota uma afecção, algo que afeta o sujeito do lembrar e remete, assim, à noção de imagem mnêmica, à emergência espontânea e pré-reflexiva de uma lembrança sob a forma de uma imagem; de outro, o conceito de *anamnèsis* designa a memória como uma atividade intelectual de investigação e esclarecimento que, por essa condição, se orienta para o conhecimento racional.³⁷ Desse carácter ambivalente da memória, com sua mistura de atividade e passividade, assim como de sua afinidade essencial com a imaginação e a produção de imagens advêm a reserva e a desconfiança da tradição filosófica, mas não menos da historiografia científica, em relação à memória como forma de saber. Ora, a contraposição entre *mnèmè* e *anamnèsis* não deixa de encontrar alguma ressonância na distinção proustiana entre memória voluntária, ligada à vontade consciente do sujeito, e memória involuntária, uma dimensão inconsciente da memória que, por isso mesmo, põe em questão a vontade soberana do sujeito. No entanto, Proust subverte essa hierarquia clássica ao reconhecer justamente na memória involuntária a via privilegiada de um acesso significativo ao passado em detrimento da memória da consciência, limitada e precária em seu cálculo intelectual, já que, como observa Benjamin no ensaio de 1938 sobre Baudelaire no qual ele retorna a uma leitura de Proust, “as informações do passado, por ela transmitidas [pela memória voluntária], não guardam nenhum traço dele”.³⁸ Em sua interpretação da rememoração involuntária de Proust, Benjamin afasta-se criticamente dessa tradição de suspeita em

37 Cf. RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. de Alain François et alii. Campinas: Unicamp, 2007, p. 27-40; Cf. também GAGNEBIN, Jeanne Marie. O trabalho de rememoração de Penélope. In: *Limiar, aura e rememoração*. Ensaio sobre Walter Benjamin. Op. cit., p. 239.

38 BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Obras escolhidas III. Trad. de José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 106; *Über einige Motive bei Baudelaire*. In: *GS I-2*. Op. cit., p. 610.

relação à memória, à sua confiabilidade como forma de conhecimento, à sua proximidade da imaginação ficcional e bem assim de depreciação do esquecimento como uma qualidade puramente negativa e patológica, um apagamento, uma obliteração, um signo de morte. Em contraposição a essa tradição, ele reconhece na memória-esquecimento proustiana uma atividade produtiva e construtiva que se põe na própria origem do narrar; ao mesmo tempo, ele enfatiza aí a relação consubstancial entre o trabalho construtivo da rememoração e o espaço da imagem (*Bildraum*).

Toda a reflexão sobre a rememoração narrativa proustiana embutida no segundo parágrafo do ensaio sobre Proust, com sua analogia entre a narrativa da *Recherche* e o trabalho construtivo do tecer, conduz à correlação, tão determinante em Benjamin e Proust, entre rememoração e escrita. Para Benjamin, o que move a *Recherche* de Proust é como que o desejo utópico de traduzir e transformar em escrita as inumeráveis possibilidades com que o passado rememorado se oferece àquele que se entrega à rememoração. Com efeito, em Proust, a escrita constitui um trabalho de condensação simbólica que responde ao impulso insaciável de reapropriar-se, pela palavra, daquilo que restou perdido no passado e se oferece tão-somente como imagem ou sensação informe, já que o objeto perdido é utópico e irrecuperável. Benjamin lembra, quanto a isso, do hábito de Proust de não corrigir as provas do romance enviados pela editora, mas de preencher os espaços vazios com novo material narrativo. Uma proliferação da escrita que remete aos famosos ‘papeluchos’ de Proust com suas emendas, acréscimos e interpolações, obcecados, também eles, com o movimento produtivo da rememoração – “Assim, a lei da rememoração (*die Gesetzlichkeit des Erinnerns*) exercia-se também no interior da obra (*In Umfang des Werks sich aus*)”.³⁹

Todo esse “esforço interminável” da escrita proustiana desdobra-se, para Benjamin, a partir de uma imagem de felicidade esquecida no passado, imagem não consciente que irrompe no presente sob a forma da memória involuntária e, nesse sentido, apenas aparece como imagem de felicidade àquele que rememora. É assim que, para Benjamin, não a felicidade mas a ânsia de felicidade (*das Glücksverlangen*) constitui o móvel da rememoração narrativa da *Recherche*. Pois na “dupla vontade de felicidade” (*zwiefachen Glückswillen*), na “dialética da felicidade (*Dialektik des Glücks*)”, há uma forma de felicidade como hino – o inaudito, o sem precedentes, o auge da beatitude – e, em contrapartida, uma forma de felicidade como elegia, uma

39 BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 38; *Zum Bilde Prousts. GS II-1*. Op. cit., p. 312.

ideia elegíaca (ou eleática!) de felicidade que evoca “o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade primeira e original”.⁴⁰ É essa utópica emergência de uma felicidade originária sob a forma de imagem rememorada que, para Benjamin, se manifesta na origem da narrativa proustiana e a põe em movimento de busca; é ela que pode transformar a existência vivida numa “floresta encantada da rememoração”⁴¹ com a arriscada dissolução que isso pode representar tanto para o autor da obra quanto para o enredo narrativo do romance e para a unidade do eu do narrador romanesco.

Se apenas sob a forma da imagem rememorada o *temps perdu* pode irromper no presente, o desejo utópico que move o narrador proustiano é o de condensar e fixar na ordem linear da palavra escrita essa imagem rememorada com todas as suas camadas temporais de sentido, com todas as suas tensões internas, com todos os seus extravagantes desdobramentos. Ora, para essa leitura de Benjamin, a rememoração narrativa da *Recherche* se situa na tensão entre o trabalho de condensação da escrita e o trabalho de condensação da imagem. O que se sobressai, pois, nessa leitura é a relevância que Benjamin atribui à função da imagem na escrita proustiana, justamente uma função de condensação de coisas distintas e distantes tornadas semelhantes e próximas pela metáfora e pela metonímia, portanto, nos interstícios do linguístico com o imagético. Na verdade, já desde a teoria da alegoria elaborada no contexto de sua interpretação do drama barroco alemão, Benjamin dirige o seu interesse à tensão entre imagem e escrita tal como ela se manifesta na linguagem alegórica, já que a alegoria se configura exemplarmente como uma prolífera escrita por imagens ou, ainda, uma linguagem imagética que opera como escrita. Na verdade, é possível mesmo considerar que uma parte significativa da teoria benjaminiana da imagem, se é que se pode falar nesses termos, expressa a preocupação com uma concepção de imagem que não se reduz à representação, segundo o modelo pictórico, mas que, bem ao contrário, remete àquela esfera que o próprio Benjamin define como a do mimético, ou seja, a esfera da criação do semelhante, em especial de semelhanças e correspondências não-sensíveis, tal como ela se dá na linguagem e, particularmente, na escrita, uma vez que a linguagem, de modo geral, e a escrita, em particular, constituem, segundo a descrição de Benjamin, “o mais completo arquivo de semelhanças não-sensíveis”. E ele arremata: “um *medium* em que as faculdades primitivas da percepção do semelhante penetram tão

40 Ibid., p. 40; Ibid., 313.

41 Ibid.; Ibid..

completamente, que ela se converteu no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. Em outras palavras: a clarividência confiou, no decorrer da história, à escrita e à linguagem as suas antigas forças”.⁴² De sua parte, a narrativa proustiana opera o tempo todo a partir da conjunção tensa entre palavra e imagem, seja produzindo correspondências metafóricas, seja conduzindo a aproximações metonímicas, seja criando por vezes verdadeiras montagens sinestésicas – nos termos do materialismo benjaminiano, ela se apoia insistentemente nos elementos miméticos da linguagem. Não por acaso, a leitura de Proust no ensaio de 1929 articula-se e, mais até, integra-se à concepção alegórica ou mimético-escritural da imagem desenvolvida por Benjamin e, conjuntamente, à sua teoria mimética da linguagem e da escrita. Nessa leitura, à justaposição de semelhanças temporais nas imagens da memória involuntária vêm juntar-se a condensação de semelhanças espaço-temporais nas imagens do mundo dos sonhos. Pois tanto os eventos da memória involuntária quanto os momentos ligados ao despertar instauram configurações privilegiadas de limiar nas quais o passado e o presente são postos numa inesperada conjunção por força de imagens rememoradas e o inconsciente e a consciência desperta são postos numa confluência singular graças às imagens oníricas.

Não se pode esquecer aqui, por seu turno, que o final dos anos de 1920, período da escrita do ensaio sobre Proust, é também um período de grande interesse de Benjamin pelo surrealismo, o que se faz notar tanto pelas afinidades do seu *Rua de mão única* com os experimentos e pesquisas dos surrealistas quanto pela publicação do ensaio sobre o surrealismo no mesmo ano, aliás, da publicação do *Para a imagem de Proust*. Vale lembrar, ainda, que são também desses últimos anos da década de 1920 as elaborações iniciais do seu trabalho sobre as passagens parisienses, cuja inspiração primeira remonta a uma leitura entusiasmada de *O camponês de Paris* de Louis Aragon. Ora, no seu trabalho crítico de 1929 sobre Proust, Benjamin ensaia uma leitura da *Recherche* ousadamente articulada à sua leitura dos surrealistas, em especial ao motivo do sonho – “Toda interpretação sintética de Proust deve ligar-se ao sonho (*Traum*)”.⁴³ É certo que já nesse período Benjamin tinha as suas ressalvas críticas ao modo pelo qual os surrealistas encaravam a experiência do sonho,

42 BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 120; Lehre vom Ähnlichen. In: *GS II-I*, p. 207.

43 BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 40; Zum Bilde Prousts. In: *GS II-I*, p. 313.

sobretudo a intenção de borrar os limites entre sonho e realidade, de modo que o onírico e o real pudessem se misturar intimamente por vasos comunicantes e formar por fim uma só unidade. Para Benjamin, essa visão da experiência onírica, ligada ao programa poético surrealista de dissolução das fronteiras entre arte e vida, reabilitava uma ingênua pretensão do romantismo que, por um lado, impedia o distanciamento crítico em relação às experiências artísticas e, por outro, fechava os olhos às exigências concretas da arte como práxis social. Na verdade, ao contrapor essa reserva crítica à pretensão, por assim dizer, neorromântica do surrealismo, Benjamin buscou valorizar aquela que ele considerava a experiência surrealista decisiva e que ele definiu no ensaio sobre o surrealismo como uma “*iluminação profana (einer profaner Erleuchtung)*, de inspiração materialista e antropológica”⁴⁴ – deslocamento de uma experiência de fundo místico-teológico para o terreno profano da experiência cotidiana e da cultura, a iluminação profana abrangia não apenas a embriaguez, a *flânerie*, o pensamento e a leitura, mas também o sonho. Como iluminação profana, a experiência do sonho instaura uma relação singular com o espaço da imagem (*Bildraum*) a partir da produção de semelhanças e afinidades inesperadas e enigmáticas. Se Proust, de sua parte, praticamente não se deteve a descrever sonhos na *Recherche*, a rememoração narrativa que nela tem lugar se sustenta na mesma dinâmica mimética de criação de semelhanças singulares e secretas que, segundo Benjamin, preside também o funcionamento das imagens oníricas. Dito nos termos do ensaio de 1929 sobre o escritor francês: o “culto apaixonado da semelhança” em Proust requer que uma “interpretação sintética” de sua obra leve em conta o domínio do sonho. Para Benjamin, que era um interessado nos estudos sobre o sonho e que chegou a registrar em narrativas alguns dos seus próprios sonhos⁴⁵, o mundo onírico ensina-nos sobre o princípio mimético de criação de relações de semelhança, estas que diferem de meras relações de repetição e de identidade; ao compor relações de correspondências e contiguidades as mais surpreendentes e impenetráveis entre seres e entre acontecimentos, o modo de operar do sonho destaca-se como um inquietante modelo referencial para o alargamento da percepção e da experiência, tal como ele pode se dar na esfera de ação do mimético. Como sua misteriosa linguagem mimética, o sonho como que leva ao extremo e ao paroxismo mecanismos imagéticos da linguagem como a metáfora e a metonímia.

44 BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 23; Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: *GS II-1*, p. 297.

45 Cf. LINDNER, Burkhardt. Benjamin comme rêveur et comme théoricien du rêve. In: BENJAMIN, Walter. *Rêves*. Trad. de Christophe David. Paris: Gallimard, 2009, p. 125-151.

A semelhança 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 acontecimentos não aparecem jamais como idênticos, mas sempre como semelhantes, impenetravelmente semelhantes entre si,⁴⁶

observa Benjamin. No universo da *Recherche*, no entanto, esse funcionamento mimético do mundo dos sonhos é como que transposto para a rememoração narrativa e não é ocasional que muitas vezes a narrativa se desenrole justamente a partir de episódios de limiar, dos quais o despertar e a memória involuntária, mas também a leitura, a arte, a viagem, o amor, a morte são os mais atuantes e conhecidos. De algum modo, o que está em causa nesses episódios de limiar – e mais fortemente nas intervenções da memória involuntária – é aquele alargamento mimético da experiência temporal por força de correspondências as mais imprevistas e singulares.

Para Benjamin, também as brincadeiras e os jogos infantis constituem um campo privilegiado para a compreensão dessa ampliação da experiência mimética, pois eles deixam entrever na história individual os desdobramentos da faculdade mimética tal como eles se deram, em termos filogenéticos, na história da humanidade – “(...) os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante e professor, mas também moinho de vento e trem”.⁴⁷ As brincadeiras infantis revelam que o aprendizado mimético do mundo por elas proporcionado se dá também como um aprendizado da função mimética da linguagem em seu movimento de apreensão mágica do mundo. Em muitas das narrativas breves da *Infância berlinense por volta de 1900*, Benjamin retorna a essa sua teoria do mimético e da função mimética da linguagem tomando por referência as suas brincadeiras quando menino. Não é fortuito, nesse sentido, que encontremos no ensaio de 1929 sobre Proust uma primeira e mais sintética versão da narrativa de outra experiência mimética infantil que Benjamin retomará na *Infância berlinense*: a das meias guardadas na gaveta na forma de pequenas bolsas. Para Benjamin, as crianças que brincaram com essas meias, desenrolando-as e voltando a enrolá-las sob a forma de uma bolsa, já foram instruídas acerca das condensações de semelhanças produzidas pelas imagens

46 BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 40-41; Zum Bilde Prousts. In: *GS II-I*, p. 314.

47 BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 117; Lehre vom Ähnlichen. In: *GS II-I*, p. 205.

oníricas. “As crianças conhecem um indício desse mundo, a meia, que, quando enrolada na gaveta de roupas, tem a estrutura do mundo dos sonhos, sendo ao mesmo tempo ‘bolsa’ e ‘conteúdo’ (*Mitgebracht*)”⁴⁸, descreve Benjamin. Na narrativa da *Infância berlinense* intitulada “Armários”, a descrição é retomada em todos os seus desdobramentos reflexivos sobre as relações de semelhança:

Era preciso abrir caminho até os cantos mais recônditos; então deparava minhas meias que ali jaziam amontoadas, enroladas e dobradas na maneira tradicional, de sorte que cada par tinha o aspecto de uma pequena bolsa. Nada superava o prazer de mergulhar a mão em seu interior tão profundamente quanto possível. E não apenas pelo calor da lã. Era ‘o capturado’ (*das Mitgebrachte*) enrolado naquele interior que eu sentia em minha mão e que, desse modo, me atraía para aquela profundidade. Quando encerrava no punho e confirmava, tanto quanto possível, a posse daquela massa suave e lanosa, começava então a segunda etapa da brincadeira que trazia a empolgante revelação. Pois agora me punha a desembulhar o ‘capturado’ de sua bolsa de lã. Eu o trazia cada vez mais próximo de mim até que se consumasse a consternação: ao ser totalmente extraído de sua bolsa, o ‘capturado’ deixava de existir. Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que a coberta e o encoberto, que o ‘capturado’ e a bolsa, eram uma única coisa. Uma única coisa – e, sem dúvida, uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido.⁴⁹

Nesses termos, o jogo mimético, como ele aí se estabelece, condensa de tal modo o conteúdo numa forma, ou o ‘capturado’ numa bolsa, que os dois se tornam um composto indissociável; ao mesmo tempo, quando desenrolado da bolsa que lhe guardava, o “capturado” se esvazia ele próprio e, no entanto, faz aparecer um terceiro elemento. Também na descrição do ensaio sobre Proust há a produção metamorfoseada de um terceiro elemento a partir da junção e disjunção, da imbricação mágica de forma e conteúdo. E esse terceiro elemento que resulta das montagens miméticas de Proust é precisamente a imagem. Imagem que, segundo Benjamin, tem precedência sobre o próprio eu do autor Proust e do seu personagem-narrador Marcel, já que é ela que sustenta a rememoração narrativa posta à prova na

48 BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 41; Zum Bilde Prousts. In: *GS II-1*, p. 314.

49 BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: *Obras escolhidas II*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 123-124; *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. *GS IV-1*. Op. cit., p. 284.

Recherche:

E, assim, como as crianças não se cansam de transformar, com um só gesto, a bolsa e o que está dentro dela numa terceira coisa – a meia –, assim também Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu (*das Ich*), para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem (*das Bild*), que saciava sua curiosidade, ou melhor, sua nostalgia.⁵⁰

Para Benjamin, o mais fundamental da imagem proustiana – ou, de outro modo, do procedimento imagético sobre a qual se estrutura a rememoração narrativa da *Recherche* – é que ela opera por justaposição e condensação do temporalmente distante e do singularmente distinto tornado contíguo e semelhante. Advém daí a afinidade estrutural desse modo de operar da imagem com o do mundo dos sonhos, já que, em ambos, o que produz o movimento narrativo (ou onírico) é o princípio mimético de criação e conjunção de correspondências e similitudes ao ponto da metamorfose e mesmo da deformação, como na ‘transvertebração’ (*transvertébration*) sofrida por Golo ao deslocar-se com seu cavalo pela maçaneta da porta na projeção da lanterna mágica na narrativa de *Combray*, também aqui a narrativa de um episódio de brincadeira infantil.⁵¹ Por isso, a nostalgia da rememoração narrativa proustiana, a que Benjamin alude no seu ensaio, é, conforme ele próprio expressa, a de “um mundo deformado pela semelhança (*der Ähnlichkeit entstellten Welt*), no qual irrompe o verdadeiro semblante da existência, o surrealista (*das where surrealistische Gesicht des Daseins*)”.⁵² Com efeito, no ensaio de 1929, é ainda às imagens extravagantes dos surrealistas e à deformação simultaneamente perturbadora e reveladora das imagens oníricas por eles perseguida que Benjamin associa a imagem proustiana. Descrita por Benjamin como “uma realidade frágil e preciosa” que “surge da estrutura das frases proustianas”, a imagem proustiana, consubstancialmente ligada ao trabalho da rememoração narrativa, está às voltas com a tarefa que se coloca às construções imagéticas da linguagem em relação à experiência temporal em seu caráter contraditório e fugaz, ou seja, a de condensá-la e cristalizá-la como a uma mônada em sua tensão interna, em sua tensão entre o presente e o já passado, do mesmo modo

50 BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 41; Zum Bilde Prousts. In: *GS II-I*, p. 314.

51 Cf. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*. Trad. de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, volume I, p. 26; *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*. Bibliothèque de la Pleiade. Paris: Gallimard, 1987, p. 10.

52 BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 41; Zum Bilde Prousts. In: *GS II-I*, p. 314.

que “o dia de verão, velho, imemorial, mumificado” de Balbec vêm à memória do narrador “de entre as mãos de Françoise abrindo as cortinas de tule”.⁵³ Em mais de uma oportunidade, o narrador proustiano atribuiu à imagem essa frágil tarefa redentora, seja quando tratou algumas vezes da função da metáfora, seja quando se referiu propriamente à imagem em sua relação com a linguagem e a escrita. Na abertura do episódio dos campanários de Martinville, quando o garoto será incitado a converter em escrita as imagens que lhe assediam ao divisar o deslocamento das torres da igreja por conta do movimento do carro do doutor Percepied, o narrador proustiano se refere à tarefa das imagens em termos próximos aos de Benjamin:

Então não me ocupava mais dessa coisa desconhecida a que se envolvia em uma forma ou um aroma, tranquilamente dentro de mim pois que a levava para casa, protegida pelo revestimento de imagens, sob as quais a encontraria bem viva, como os peixes que eu trazia num cesto, nos dias em que me deixavam ir pescar, cobertos por uma camada de ervas que lhe conservava o frescor.⁵⁴

IV

A descrição de Benjamin para a imagem em Proust no fim da primeira parte do seu ensaio de 1929 parece já anunciar a noção cambiante de imagem dialética da historiografia materialista do fim dos anos de 1930, não tanto pela associação que se possa estabelecer entre imagem onírica e imagem dialética, mas, antes, pela tensão temporal de que se reveste a imagem proustiana nessa descrição, entre o agora da rememoração e a imagem rememorada, entre a força de renovação representada pelo dia de verão e a imobilização do tempo a que remete a sua mumificação. Sabe-se que Benjamin associou inicialmente o conceito ambíguo de imagem dialética às imagens do desejo e do sonho coletivos. A imagem dialética configuraria, nesse sentido, uma projeção no seio do atual dos sonhos da coletividade nos quais impulsos utópicos e elementos de um passado remoto se interpenetrariam. É desse modo que ela é descrita no “Exposé de 1935” de *Paris, capital do século XIX*:

À forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominada por aquela do antigo (Marx), correspondem na consciência coletiva imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo. Estas imagens são imagens do desejo (*Diese*

53 Ibid.; Ibid..

54 PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*. Op. cit., p. 150; *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*. Op. cit., p. 177.

Bilder sind Wunschbilder) e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. Ao lado disso, nestas imagens de desejo vem à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado – isso significa, do passado mais recente. Essas tendências remetem a fantasia imagética (*die Bildphantasie*), impulsionada pelo novo, de volta ao passado mais remoto. No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte (*In der Traum, In dem jeder Epoche die ihr folgende in Bildern vor Augen tritt*), esta aparece associada a elementos da história primeva (*Urgeschichte*), ou seja, de uma sociedade sem classes.⁵⁵

Muito por força do debate com Adorno, algumas dessas formulações dos anos de 1930 foram deixadas de lado nos escritos posteriores ligados ao projeto de construção de uma historiografia materialista do século XIX. Assim, no contexto das teses *Sobre o conceito de história* e dos fragmentos das *Passagens* sobre “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”, a noção de imagem dialética já busca fornecer as bases epistêmicas para uma compreensão outra do tempo histórico que não a do modelo do progresso e de um ‘tempo homogêneo e vazio’ e, nesse sentido, adquire aí quase a função de um “princípio heurístico”.⁵⁶ É do ponto de vista dessa preocupação que na tese XVI de *Sobre o conceito de história* Benjamin se refere a uma imobilização temporal que se contrapõe à repetição monótona de um presente concebido como mera transição de um antes para um depois. Para essa compreensão revolucionária do tempo histórico, o presente não é só um ponto transitório num *continuum* linear, mas, por seu caráter disruptivo, uma interrupção desse *continuum* e uma imobilização tensa e intensa do tempo, o que sugere a mesma estrutura temporal dos eventos da memória involuntária na *Recherche* – “o materialismo histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas no qual o tempo estanca e fica imóvel (*Stillstand*)”.⁵⁷ Na tese XVII, a noção de imagem dialética é remetida justamente a essa dialética imobilizada – a imagem dialética concentra e imobiliza tensões e contradições temporais que nela podem ganhar asilo e expressão, papel afim àquele da imagem proustiana no contexto diverso da ficção narrativa da *Recherche*. Também o jogo da imagem na rememoração narrativa proustiana visa a

55 BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. Exposé de 1935. In: *Passagens*. Op. cit., p. 41; Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In: *Das Passagen-Werk. GS V-1*. Op. cit., p. 46-47.

56 TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Op. cit., p. 29.

57 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos L. Müller. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 128; Über den Begriff der Geschichte. In: *GS I-2*. Op. cit., p. 702.

uma “constelação saturada de tensões”, tal como se encontra formulado na mesma tese com relação à imagem dialética. Ainda que se deva preservar a distância de contextos da historiografia materialista benjaminiana e da ficção literária proustiana, as correspondências que podem ser traçadas entre a “constelação saturada de tensões” da tese XVII e a ‘tensa constelação temporal’ da *Recherche* nos permitem reconhecer que as imagens da memória involuntária com suas constelações constituíram um modelo literário para a elaboração do conceito de imagem dialética, tão central no projeto simultaneamente literário, filosófico e historiográfico das *Passagens*. Na verdade, o caráter de um entrecruzamento de saberes heterogêneos que Benjamin buscou dar ao trabalho das *Passagens* e não menos aos ensaios sobre Baudelaire se deixa ver na mobilização de recursos literários (mas também, entre outros, da teologia messiânica, do materialismo histórico e da psicanálise freudiana) para os fins de sua construção filosófico-historiográfica. No caso da *Recherche* e também do surrealismo, não se trata de um simples transplante de noções e figuras literárias para o terreno da história mas de seu aproveitamento experimental e heurístico no grande canteiro de obras da investigação historiográfica materialista. O próprio princípio construtivo que, segundo Benjamin, está na base da exposição (*Darstellung*) da historiografia materialista não deixa de inspirar-se também num modelo artístico e literário de construção. Também aqui a obra de Proust (e não apenas o surrealismo) sobressai como uma referência possível para o trabalho construtivo e de montagem literária da historiografia materialista. Ora, a constelação de tensões temporais que a rememoração narrativa da *Recherche* busca configurar é presidida, também ela, por um princípio de construção – um princípio construtivo por justaposição que é também o modo de funcionamento desse rememorar. Citemos, pois, a formulação da tese XVII para a noção de imagem dialética: o procedimento da história universal, tal como a entende o historicismo,

é aditivo: ela mobiliza a massa de fatos para preencher o tempo homogêneo e vazio. À historiografia materialista subjaz um princípio construtivo. Ao pensar pertence não só o movimento dos pensamentos, mas também a sua imobilização (*Stillstellung*). Onde o pensamento se detém repentinamente numa constelação saturada de tensões, ele confere à mesma um choque através do qual ele se cristaliza como mônada.⁵⁸

Num fragmento do caderno N das *Passagens*, essa formulação para a imagem

58 Ibid., p. 130; Ibid..

dialética é retomada em termos que mais uma vez sugerem a constelação imagética e temporal da rememoração na *Recherche*. E não deve passar despercebido nesse fragmento que o *locus* constitutivo da imagem apontado por Benjamin é a linguagem como *medium*-de-exposição, a linguagem em sua dimensão ao mesmo tempo mimética, expositiva e narrativa:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem.⁵⁹

No ensaio de 1929, é à imagem onírica dos surrealistas que Benjamin parece associar mais imediatamente a imagem proustiana com sua “nostalgia de um mundo deformado pela semelhança”. E, no entanto, como já se disse aqui, sempre foi de relutância crítica a atitude de Benjamin em relação à aproximação entre sonho e criação poética tal como difundida pelos primeiros surrealistas. Já em 1927, dois anos antes da publicação do ensaio em que se propunha a avaliar as energias críticas do surrealismo, Benjamin publicara o artigo curto *Kitsch onírico* no qual polemizava justamente contra a banalização de uma concepção poética do sonho que os surrealistas foram os responsáveis por propagar. Contrapondo-se a uma naturalização supersticiosa do sonho e inscrevendo-o, ao contrário, no terreno da experiência histórica (“O sonhar participa da história”. E todavia: “A história do sonho ainda está por ser escrita”⁶⁰), Benjamin apontava, contudo, essa banalização poética do onírico antes como um sintoma de enfraquecimento e regressão da experiência poética – “Em *Uma vaga de sonhos*, Louis Aragon conta como a mania de sonhar se propagou em Paris. Os jovens acreditavam ter descoberto um dos segredos da poesia – na verdade, como com todas as outras forças da época, eles colocavam a poesia fora de circuito”.⁶¹ Na verdade, no contexto da historiografia materialista dos anos de 1930, o motivo do sonho foi aos poucos rearticulado e deslocado para o motivo, propriamente proustiano, do despertar. Isto porque, para Benjamin, a própria experiência do sonho

59 _____. *Passagens*. Op. cit., p. 504; *Das Passagen-Werk*. *GS V-1*. Op. cit., p. 576-577.

60 _____. *Traumkitsch*. In: *GS II-2*. Op. cit., p. 621.

61 Id. *Ibid.*; *Ibid.*,

jamais poderia ser reduzida ao momento e ao domínio do ilusório, do fantasioso e do mítico, mas ela importa, ao contrário, um saber não consciente e deformado que contém, no entanto, “os traços da imagem verdadeira da realidade” e que, em sua deformação e em seu caráter de vestígio, pede por um trabalho de leitura e de tradução, um trabalho que deve ter lugar justamente na soleira privilegiada do despertar. Para Benjamin, não se trata, como chama atenção a comentadora Krista Greffrath, “de evadir-se para o sonho, mas de fazê-lo despertar”⁶². É a partir desse ponto de vista do crítico-historiador materialista que, num dos fragmentos do caderno N das *Passagens*, Benjamin apresenta a sua objeção à atitude de Aragon de persistir “no domínio do sonho” e a essa atitude ele contrapõe o esforço da historiografia materialista em ler “a constelação do despertar”.⁶³ Como uma zona temporal de limiar, o despertar possibilitaria ao crítico-historiador a leitura de toda uma conjunção tensa de imagens oníricas e utópicas do passado que, como imagens deformadas dirigidas ao presente, interviriam no agora de sua leitura. Interessa a Benjamin precisamente essa figura de um conhecimento dialético tornado possível pela experiência de limiar, experiência em que o não consciente e o consciente, o sonho e a consciência desperta, o acontecido e o agora se põem numa tensão singular e profícua – o despertar, ao mesmo tempo continuidade e ruptura, interrupção e passagem, configura, por isso mesmo, – diz Benjamin – uma tensão dialética exemplar.⁶⁴

A constelação proustiana do despertar como um limiar temporal privilegiado para a leitura do tempo histórico converte-se, pois, numa referência decisiva para a historiografia materialista que Benjamin quer realizar no trabalho das *Passagens*:

Assim como Proust inicia a história de sua vida (*seine Lebengeschichte*) com o despertar (*dem Erwachen*), toda apresentação da história (*Geschichtsdarstellung*) deve também começar com o despertar; no fundo, ela não deve tratar de outra coisa. Esta exposição, portanto, ocupa-se com o despertar do século XIX.⁶⁵

62 GREFFRATH, Krista. Proust et Benjamin. In: WISMANN, Heinz (Org.). *Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, 1986, p. 124.

63 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Op. cit., p. 500; *Das Passagen-Werk. GS V-1*. Op. cit., p. 571.

64 Num fragmento do caderno N das *Passagens* a esse respeito Benjamin ‘cita’ o seu ensaio de 1929 sobre Proust: “Seria o despertar a síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta? Nesse caso, o momento do despertar seria idêntico ao ‘agora da cognoscibilidade’, no qual as coisas mostram seu rosto verdadeiro – o surrealista. Assim, em Proust, é importante a mobilização da vida inteira em seu ponto de ruptura, dialético ao extremo: o despertar”. BENJAMIN, Walter. *Ibid.*, p. 506; *Ibid.*, p. 579.

65 *Ibid.*; *Ibid.*.

O despertar proustiano como forma de conhecimento acerca dos conteúdos inconscientes do passado conjuga-se aqui não exatamente aos surrealistas, mas à psicanálise freudiana e por essa articulação entre as primeiras páginas de *No caminho de Swann* e *A interpretação dos sonhos* ao historiador materialista é atribuída a tarefa da interpretação dos sonhos da humanidade.⁶⁶ Na verdade, a articulação entre Proust e Freud, não era estranha ao ensaio de 1929, ainda que nele não apareçam referências expressas ao autor de *A interpretação dos sonhos*. Nesse sentido, se no ensaio de 1929 sobre Proust o “mundo deformado pela semelhança” da imagem proustiana – que alude não apenas ao sonho, mas aos limiares do despertar e da memória involuntária – é logo associado por Benjamin às imagens oníricas dos surrealistas, a deformação mimética pela semelhança de Proust também pode ser remetida aos processos de condensação e de deslocamento que, segundo Freud, presidem o funcionamento das imagens oníricas. É precisamente com relação a esse “mundo deformado pela semelhança” criado pela rememoração proustiana que nos deparamos com uma referência a Freud num aditivo não incluído por Benjamin no ensaio de 1929. Nessa referência provável às ‘lembranças encobridoras’ da teoria freudiana, Benjamin convoca Freud a auxiliar na leitura do “mundo deformado pela semelhança” das imagens proustianas, pois do ponto de vista da tarefa que a elas se coloca não importa propriamente o acontecimento vivido mas o trabalho da percepção inconsciente e da imaginação criadora no rememorar; mais que isso: a reconfiguração do passado e da relação entre presente e passado que aí tem lugar. Citemos o aditivo que terminou não constando do ensaio:

Pode-se acrescentar aqui que, na percepção da semelhança, o evento vivido e a rememoração se reúnem (*in der Wahrnehmung der Ähnlichkeit Erlebnis und Erinnerung zusammentreten*). Como o papel da semelhança (*die Rolle der Ähnlichkeit*) na obra de Proust se mostra decisiva visto de todos os ângulos. Ela passa despercebida na constatação formulada por Freud e, ademais, muito reveladora para o conhecimento de Proust: uma vez que ou se pode viver um evento ou então bem lembrar-se dele, o objeto de uma verdadeira rememoração (*der Gegenstand wahrer Erinnerung*) – da *mémoire involontaire* – seria sempre um evento não vivido (*ein Nicht-Erlebtes*).⁶⁷

66 “Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o ‘ocorrido desde sempre’. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É neste instante que o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos”. Cf. *Ibid.*; *Ibid.*.

67 BENJAMIN, Walter. *Rêves*. Op. cit., p. 105-106; Aditivos ao ensaio *Para a imagem de Proust*. In: *GS II-3*, p. 1066.

Essa observação de inspiração freudiana sobre o trabalho da rememoração de Proust põe em xeque – como também adverte Gagnebin⁶⁸ – a interpretação mais usual da memória involuntária nos termos de uma ressurreição do passado por uma imagem que o devolveria ao presente em todo o seu antigo frescor. Ao contrário, Benjamin assinala aqui o que há de inovação, criação e abertura disruptiva nas imagens desencadeadas pela rememoração involuntária. A bem dizer, essas imagens não reproduzem ou recuperaram um acontecimento vivido; elas intervêm, antes, como imagens memoradas de uma experiência não consciente do passado, ou seja, daquilo que até então não tinha sido experimentado sob a forma de algo vivido mas apenas como esquecimento e, no entanto, justamente por isso, produz uma transformação subversiva no modo de apreender o passado e não menos no modo pelo qual o presente visa o passado. Essa compreensão do poder inovador e subversivo das imagens da memória involuntária, tal como anunciado brevemente no adendo não incluído no ensaio de 1929, Benjamin o expressará num belo e muito significativo fragmento de 1932, intitulado “De um pequeno discurso sobre Proust pronunciado por ocasião do meu quadragésimo aniversário”, um fragmento que se reveste de certo acento dramático quando lembramos que foi próximo ao seu aniversário de quarenta anos que ele planejou seriamente uma tentativa de suicídio num quarto de hotel em Nice. Diz o extrato do discurso:

Para conhecer a memória involuntária: suas imagens não aparecem somente sem serem chamadas, mas se trata antes de imagens que nós nunca tínhamos visto antes de nos lembrarmos delas. Isso é o mais manifesto nessas imagens nas quais – tal como em certos sonhos – nos figuramos a nós mesmos. Eis-nos diante de nós mesmos, como estivemos certamente no passado o mais longínquo, mas nunca sob o nosso próprio olhar. E são justamente as imagens mais importantes – aquelas que desenvolvemos na câmera escura do instante vivido – que se oferecem ao nosso olhar. Pode-se dizer que os nossos momentos mais intensos são acompanhados de um prêmio, como essas carteiras de cigarros, uma pequena imagem, uma foto de nosso eu. E essa ‘vida inteira’ que, como se ouve sempre, desfila diante dos moribundos ou daqueles que se encontram em perigo de morte, se compõe justamente dessas pequenas imagens. Elas apresentam um desfile rápido como nesses cadernos, os precursores do cinematógrafo, em que olhávamos admirados quando

68 GAGNEBIN, Jeanne Marie. O trabalho de rememoração de Penélope. In: *Limiar, aura e rememoração*. Ensaio sobre Walter Benjamin. Op. cit., p. 237.

crianças, um boxeador, um nadador ou um jogador de tênis no exercício de sua arte.⁶⁹

O que sobressai no fragmento é por certo a qualidade de inovação disruptiva atribuída às imagens da memória involuntária – “imagens que nunca tínhamos visto antes de nos lembrarmos delas”; mas não menos relevante é a relação dessas imagens com o processo de figuração deformada do sonho, ou seja, a “afinidade dessa estrutura com as imagens oníricas”⁷⁰ e, portanto, com as imagens produzidas pelo inconsciente, particularmente com o modo como o sonhador se mostra a si mesmo no sonho, com a sua deformação ao mesmo tempo desconcertante e reveladora. Mas Benjamin também lança mão no fragmento de duas outras sugestivas correlações que merecem ser sublinhadas: em primeiro lugar, a analogia das imagens da rememoração involuntária tanto com as imagens fotográficas, “aquelas que desenvolvemos na câmera escura do instante vivido”, quanto com as imagens proto-cinematográficas dos cadernos de figuras em movimento, “os precursores do cinematógrafo”; e em segundo lugar, uma referência às imagens de uma ‘vida inteira’ tal como elas se oferecem aos “moribundos” e àqueles “que se encontram em perigo de morte”. Essa alusão às imagens que sobrevivem aos moribundos no leito de morte já enuncia de forma abreviada aquela vinculação essencial entre temporalidade, mortalidade e narração que Benjamin descreverá no seu ensaio sobre *O narrador*. É porque o momento limiar e decisivo da morte oferece ao moribundo, numa espécie de composição em sequência de imagens, aquilo que de mais importante ele viveu em sua existência, que a sua história vivida pode ganhar então uma forma narrável e ele se converte potencialmente num narrador. É da matéria da vida vivida que nascem as histórias e é por força da mortalidade que as histórias vividas adquirem “forma transmissível”⁷¹, assinala Benjamin, tangenciando aqui aquelas tensões dramáticas entre história vivida e história narrada mas também entre narrativa e morte que se inscrevem no coração da *Recherche* e são encenadas de modo decisivo nas últimas páginas de *O tempo redescoberto*. As imagens da memória involuntária têm a mesma qualidade das imagens essenciais que se oferecem ao agonizante – também elas guardam um movimento narrativo e apelam por sua transformação em rememoração e

69 BENJAMIN, Walter. Aus einer kleiner Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten. Ammerkungen zu Seite. In: *GS II-3*. Op. cit., p. 1064-1065.

70 GAGNEBIN, Jeanne Marie. O trabalho de rememoração de Penélope. In: *Limiar, aura e rememoração*. Ensaios sobre Walter Benjamin. Op. cit., p. 237.

71 BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 224; Der Erzähler. *GS II-2*. Op. cit., p. 449.

história narrada, também elas se apresentam sob a forma de imagens narrativas em justaposição como numa montagem fílmica condensada.⁷² A observação com que Benjamin encerra o parágrafo X de *O narrador* nos devolve ao fragmento de 1932 e deixa entrever a correspondência entre as imagens da memória involuntária e as imagens do momento decisivo da morte e não menos entre elas e o trabalho da rememoração narrativa:

Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais se ele encontra sem dar-se conta disso –, o inesquecível aflora de repente também em suas expressões e olhares, conferindo a tudo o que lhe dizia respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui, ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.⁷³

Mas o breve texto de 1932 também põe em confluência as imagens da rememoração involuntária com as imagens da fotografia e do cinematógrafo. Na verdade, não se trata de uma comparação estranha à *Recherche*, pois é o próprio narrador proustiano que se encarrega de apelar em momentos diversos a metáforas visuais e mesmo de estabelecer comparações as mais ambíguas entre a narrativa e instrumentos ópticos ou imagens fotográficas. Ao longo do romance de Proust proliferam as referências a dispositivos e instrumentos óticos os mais diversos e também a técnicas ligadas à imagem: o caleidoscópio, o cinescópio, a lanterna mágica que cobria a lâmpada do quarto do garoto-narrador, os vitrais da igreja com a sua montagem de elementos visuais, os cartazes do teatro com as fotos das atrizes, os panoramas, os dioramas, o daguerreotipo, as fotografias e as referências à própria técnica fotográfica, o estereoscópio, o cinematógrafo e o recurso mesmo à técnica do cinema. Contudo, a mais conhecida das metáforas óticas é por certo aquela em que o personagem-narrador, nas páginas finais de *O tempo redescoberto*, descreve o livro que pretende escrever como uma “dessas lentes de aumento, como as que oferecia a um freguês o vendedor de instrumentos óticos de Combray”; e ele conclui: “meu livro

72 Também Georges Poulet discute esse motivo das imagens rememoradoras do moribundo no momento da morte contrapondo a visão panorâmica indivisível de Bergson à rememoração proustiana como “coexistência de elementos justapostos”. Cf. POULET, Georges. O tema da visão panorâmica dos moribundos e a justaposição. Trad. de Ana Luiza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992. In: *O espaço proustiano*. Op. cit., p. 11-143.

73 BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 224; Der Erzähler. *GS II-2*. Op. cit., p. 449-450.

seria um instrumento graças ao qual lhes forneceria meios de lerem a si próprios”.⁷⁴ Mas algumas páginas antes o narrador da *Recherche* já havia estabelecido essa analogia entre leitura e ótica: “Na realidade, todo leitor, quando lê, é o leitor de si mesmo. A obra do escritor não passa de uma espécie de instrumento ótico que ele oferece ao leitor a fim de permitir que este distinga aquilo que, sem o livro, talvez não pudesse ver em si mesmo”.⁷⁵ E quando a certa altura de suas reflexões sobre os dilemas entre a literatura e a vida o narrador proustiano defende ser a literatura “a única vida plenamente vivida”, é a uma metáfora fotográfica, retirada das técnicas da fotografia do início do século XX, que ele recorre para descrever aquele passado que permaneceu não iluminado – “E assim o seu passado fica encoberto por inúmeros clichês que permaneceram inúteis”.⁷⁶ No entanto, nessas mesmas reflexões do narrador em *O tempo redescoberto* encontramos também a recusa enfática de toda aproximação entre a narrativa romanesca e a visão cinematográfica: “Desejariam alguns que o romance fosse uma espécie de desfile cinematográfico das coisas (*une sorte de défilé cinématographique des choses*). Tal concepção é absurda. Nada se distancia mais daquilo que na realidade percebemos do que semelhante visão cinematográfica (*vue cinématographique*)”.⁷⁷

O narrador proustiano rejeita aqui, na verdade, um raso realismo literário que quer reduzir a literatura a uma maçante descrição fotográfica do mundo e que já fora alvo do seu desencanto crítico quando da leitura de algumas páginas inéditas dos *Diários* dos irmãos Goncourt. Por outro lado, é ambígua a posição de Proust com relação às novas mídias de reprodução técnica da imagem que surgiram nas últimas décadas do século XIX e que, segundo a interpretação benjaminiana, produziram uma radical transformação tanto na experiência estética (no sentido amplo da experiência perceptiva a qual se refere o conceito grego de *Aesthesis*) quanto no conceito tradicional de arte ⁷⁸ – como ele está no momento de emergência dessas mídias, ele tem ao mesmo tempo o entusiasmo moderno e a resistência tradicionalista.⁷⁹ Como Baudelaire, Proust também formula a sua desconfiança crítica com relação à imagem

74 PROUST, Marcel. *O tempo recuperado*. Volume 3. Op. cit., p. 785; *Le temps retrouvé*. Op. cit., p. 610.

75 Ibid., p.694-695; Ibid., p.489-490.

76 Ibid., p. 683; Ibid., p. 474.

77 Ibid., p.674; Id. Ibid. 461.

78 Cf. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (segunda versão)*. Trad. de Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012; *Das kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. *GS I-2*, p. 431-508.

79 Cf. a respeito MÜLLER, Adalberto. *Proust e as mídias: o trem, o telefone, a fotografia e o cinema*. In: Revista USP, nº 85, março/maio de 2010, p. 140-152; Cf. também KAHN, Robert. *Images, passages: Marcel Proust et Walter Benjamin*, p. 91-98.

fotográfica e à sua incapacidade de captar a essência das coisas, a facilidade que a fotografia tem de recair numa espécie de realismo grosseiro. E, no entanto, são a fotografia e o cinematógrafo que por mais de uma vez servem a Proust como meios privilegiados para tratar e abordar o tempo perdido e a memória involuntária, o desejo de reter em imagens significativas algo do tempo que passa e a produção e reprodução de imagens pela memória. Ora, essa crítica à fotografia e ao cinema aparece em alguns momentos importantes de *O tempo redescoberto* e contrapõe a fotografia e o cinema à literatura: Proust critica uma visão ingenuamente realista da arte e da literatura (segundo a qual a arte e a literatura apenas ‘fotografariam’ a realidade) e, nesse sentido, põe as novas mídias óticas do cinema e da fotografia no campo dessa visão empobrecida da arte e da literatura que se querem realistas como se estas fossem uma mera reprodução do real. Mas, na verdade, a crítica que subjaz aqui a essa ‘visão cinematográfica’ é antes de tudo a uma concepção de cinema como um mero registro ou uma supostamente pura reprodução do real. Lembremos, nesse sentido, que a experiência de cinema a que Proust teve acesso foi a das primeiras exposições dos cinematógrafos nas feiras da Paris oitocentista:

o cinema, tal como o encontramos descrito na *Recherche*, está mais próximo dos filmes dos irmãos Lumière e das produções da Pathé, destinadas a exposições em feiras e ambientes populares. Evidentemente, para um aristocrata amante das finas artes, como Proust, o “primeiro cinema” não seria visto senão com desprezo. Mas convém dizer que, tratando-se de Proust, nada é visto com desprezo. Pelo contrário, Proust observa tudo com suas lentes de aumento, com seus telescópios e microscópios, e registra tudo em sua câmara-escrita.⁸⁰

Com efeito, a crítica de Proust à imagem fotográfica e ao cinema se reveste no fundo de uma crítica a uma arte pretensamente realista nos termos de um registro ‘fotográfico’ do real (como pretendiam, no fim do século XIX, os escritores naturalistas que Proust também critica). Mas essa crítica de Proust não se dirigiria, por certo, à arte da montagem do cinema, caso o escritor tivesse tido acesso aos experimentos fílmicos das primeiras décadas do século XX. Pelo contrário, a compreensão proustiana da rememoração involuntária é, no fundo, a de uma montagem imagético-narrativa que põe em justaposição uma imagem perdida do passado e um instantâneo revelador do presente. A própria rememoração narrativa que está em jogo na *Recherche* tem a ver, antes, com essa espécie montagem imagético-narrativa com

80 MÜLLER, Adalberto. Op. cit., p. 150.

grandes afinidades tanto com a construção fotográfica como linguagem artística a ser experimentada desde as primeiras vanguardas quanto com a montagem filmica como princípio constitutivo da nova arte do cinema naquelas primeiras décadas do século XX, as mesmas do início da recepção da obra proustiana. Como indica o texto curto de 1932, Benjamin não esteve distante de uma leitura da *Recherche* que levasse em conta a correlação que nela se estabelecia entre rememoração narrativa e montagem imagética. Por certo, o procedimento de montagem imagético-narrativa que se podia reconhecer na *Recherche* interessava especialmente a Benjamin como uma forma narrativa capaz de entrecruzar literatura e historiografia, um interesse que talvez tenha encontrado desdobramentos imprevistos nas imagens narrativas da historiografia literário-filosófica da *Infância berlinense* e nas imagens dialéticas da historiografia materialista do fim dos anos de 1930.

Para Benjamin, mais radicalmente, o que a língua poético-narrativa criada por Proust para a sua *Recherche* quer apreender e transformar em rememoração narrativa é, no limite, aquela experiência do in-voluntário e do in-consciente, como que silenciada e esquecida em sensações corpóreas pré-conscientes, próxima, em certo sentido, do emudecimento dos combatentes da Primeira Guerra que voltaram destituídos da capacidade de transmitir experiências narráveis e que, na guerra de trincheiras, experimentaram apenas a exposição do “frágil e minúsculo corpo humano” a um “campo de forças de torrentes e explosões”.⁸¹ Na verdade, essa destituição de experiências comunicáveis e, por consequência, essa dificuldade de transmitir e narrar, que se radicalizou na afasia dos combatentes da Primeira Guerra, constitui, segundo o diagnóstico de Benjamin, o traço distintivo dos homens da modernidade e não menos do eu que toma a palavra na *Recherche* e busca, a partir dos fragmentos da memória involuntária, narrar-montar a sua história. O narrador da *Recherche* se lança, pois, no desafio de elaborar uma forma narrativa que possa dar expressão àquela dimensão da experiência que restou inarticulada e se manifesta tão-somente sob a forma das imagens fragmentárias da memória involuntária, ainda ligadas ao visual, mas depois, mais radicalmente, como manifestação inconsciente do corpo (já que o corpo para o eu forjado na sociedade burguesa é “o mais esquecido dos estrangeiros”⁸², como observa Benjamin num comentário não sobre Proust mas sobre Kafka) –

81 BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 214; Der Erzähler. *GS II-2I*. Op. cit., p. 439.

82 BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 171; Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: *GS II-2*. Op. cit., p. 431.

Mas, justamente por isso, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial dessa memória involuntária, a mais profunda, na qual os momentos da recordação anunciam-se, não mais isoladamente, com imagens, mas desformes, não visuais, indefinidos e densos, um todo, como o peso da rede anuncia sua pesca ao pescador.

E Benjamin conclui, descrevendo a linguagem inventada por Proust para acercar-se de tal tarefa como um mimético “corpo inteligível”: “(...) suas frases são a totalidade do jogo muscular do corpo inteligível, contém todo o esforço indizível necessário para erguer o que foi capturado”.⁸³ Trata-se, aqui, do esforço de dar expressão linguística àquela dimensão de in-expresso da experiência mais concreta, a experiência do espaço da imagem (*Bildraum*) e do corpo (*Leibraum*), como tarefa que se apresentou, de modos diferentes, tanto aos surrealistas e a Kafka, quanto ao narrador Proust.⁸⁴ No limite do expressivo, a *Recherche* assume então o caráter de uma “historiografia inconsciente (*bewusstlosen Geschichtsschreibung*)”, para recorrer aqui a uma expressão da *Teoria estética* de Adorno com forte inspiração benjaminiana.⁸⁵

83 BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 45; Zum Bilde Prousts. In: *GS II-1*, p. 319.

84 Cf. BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: *Obras escolhidas I*. Op. cit., p. 35; Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: *GS II-1*, p. 307-308.

85 Afirma Adorno: “(...) o conteúdo de verdade das obras de arte é historiografia inconsciente, ligada ao que até hoje se manteve constantemente no estado latente”. ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 217.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. *Sur Walter Benjamin*. Paris: Allia, 2007.
- ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência (1928-1940)*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Unesp, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- _____. *Gesammelte Briefe III (1925-1930)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- _____. *Correspondance I (1910-1928)*. Trad. de Guy Petitdemange. Paris: Aubier-Montaigne, 1979.
- _____. *Correspondance II (1929-1940)*. Trad. de Guy Petitdemange. Paris: Aubier-Montaigne, 1979.
- _____. *Sur Proust*. Trad. de Robert Kahn. Paris: Nous, 2010.
- _____. *Rêves*. Trad. de Christophe David. Paris: Gallimard, 2009.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1984.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. de Susana Kampf-Lages e Ernani Chaves. São Paulo : Duas cidades/Editora 34, 2011.
- _____. *Ensaio reunidos : escritos sobre Goethe*. Trad. de Irene Aron et alii. São Paulo : Duas cidades/Editora 34, 2009.
- _____. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 2012.
- _____. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho et alii. 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 L. Müller. In: LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (segunda versão)*. Trad. de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- _____. *Passagens*. Trad. de Irene Aron. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2006.
- CHAVES, Ernani. Walter Benjamin, Marcel Proust e a questão do sadismo. In: *No*

limiar do moderno. Estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin. Belém: Paka-tatu, 2003.

_____. Construções na história, construções em análise: presença de Freud na filosofia da história de Walter Benjamin. In: SAFATLE, Vladimir; MANZI, Ronaldo (org.). *A filosofia após Freud*. São Paulo: Humanitas, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O trabalho de rememoração de Penélope. In : *Limiar, aura e rememoração*. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Ed. 34, 2014.

GREFFRATH, Krista. Proust et Benjamin. In: WISMANN, Heinz (org.). *Walter Benjamin et Paris. Walter Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, 1986.

HABERMAS, Jürgen. Crítica conscientizante ou salvadora: a atualidade de Walter Benjamin. In: *Habermas: sociologia*. Trad. de Barbara Freitag e Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ática, 1980.

HOMMANGE A MARCEL PROUST. La Nouvelle Revue Française. Revue mensuelle de littérature et de critique. Tome XX. Paris: Gallimard, 1923.

KAHN, Robert. *Images, passages: Marcel Proust et Walter Benjamin*. Paris : Kimé, 1998.

KLEINER, Barbara. *Sprache und Entfremdung. Die Proust-Übersetzungen Walter Benjamins innerhalb seiner Sprach-und Übersetzungstheorie*. Bonn: Bouvier, 1980.

LINDNER, Burkhardt. Benjamin comme rêveur et comme théoricien du rêve. In: BENJAMIN, Walter. *Rêves*. Trad. de Christophe David. Paris: Gallimard, 2009.

LINK-HEER, Ursula. "Zum Bilde Prousts". In: LINDNER, Burkhardt. *Benjamin-Handbuch*. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart/Weimer: J. B. Metzler, 2006.

MÜLLER, Adalberto. *Proust e as mídias: o trem, o telefone, a fotografia e o cinema*. In: Revista USP, nº 85, março/maio de 2010.

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).

_____. *Em busca do tempo perdido*. Trad. de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. (3 volumes).

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. de Alain François et alii. Campinas: Unicamp, 2007.

SHÖTTKER, Detlev. *Konstrutiver Fragmentarismus*. Form und Rezepzion der Schriften Walter Benjamins. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

_____. Os mundos imagéticos de Benjamin: Objetos, teorias, efeitos. In: *Cadernos*

de Letras da UFF – Dossiê Palavra e imagem, nº 44. Niterói: UFF, 2012.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2006.

WEINRICH, Harald. *Lete*. Arte e crítica do esquecimento. Trad. de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.