

Dossiê: Caminhos do pensar em imagens de Proust
Organizadores: Rita Paiva e Francisco Pinheiro Machado

Editorial | 1-3

1. O clichê da *madeleine*, as imagens da arte ou Proust sem ascensão heroica | 4-11

Leda Tenório da Motta

2. Pensamento e sensação em Marcel Proust | 12-22

Phillippe Willemart

3. Dissolução dos pressupostos e temporalidade em Proust | 23-42

Sanqueilo de Lima Santos

4. Proust e Deleuze: mutualismos e criações | 43-80

Bernardete Oliveira Marantes

5. Análise de caso:

os signos proustianos e suas reverberações em Gilles Deleuze | 81-98

Larissa F. Rezino

6. Eternidade no instante: Benjamin e Proust | 99-116

Marcela Oliveira

7. Entre evocar e projetar: a configuração do tempo na narrativa proustiana | 117-130

Estela Sahn

8. Tarefa infinita: Walter Benjamin e a relação entre linguagem e vida | 131-146

Márcio Jarek

Expediente e pareceristas | 147



Editorial

Dossiê Caminhos do pensar em imagens de Marcel Proust

Organizadores: Rita Paiva e Francisco Pinheiro Machado

O ato de pensar tem caminhos múltiplos. Não obstante, a tradição filosófica – ao menos em sua vertente dominante – postulou o pensamento racional, ancorado no conceito, como o único apto a conduzir à verdade, a traduzir a natureza do ser, a desvendar o homem. Sob esse registro, outras formas de saber, relegadas à condição de representações e interpretações secundárias – porque de um modo ou de outro conectadas com a percepção e com a fantasia –, não poderiam jamais alcançar o estatuto de conhecimento verdadeiro. O instrumental nelas dominante deslegitimaria tal pretensão: a imagem.

No entanto, ao ponderar sobre o modo pelo qual conceitos e imagens são engendrados e invadem não apenas o mundo das representações, mas a própria história dos homens, inscrevendo-se em suas ações, unindo o pensamento e a vida, reconhecemos que tanto o exercício da abstração, dominante na filosofia e na ciência, quanto o esforço criador da imaginação – prevalente nos mitos, na arte, na literatura – resultam de uma atividade pensante e de processos mnemônicos. Daí decorre que, sem que se minimizem as diferenças entre essas instâncias, elas se encontrem enquanto resultantes de uma elaboração de pensamento que produz sentidos, tece interpretações, desvela faces ocultas do ser, do real, da condição humana. Para além disso, poderíamos ainda postular que determinadas realidades – como aquelas fugidias, múltiplas e mais intensamente vivas – se deixam capturar mais facilmente por um pensamento que se nutre da imaginação do que por aquele que não logra transcender as cercanias da lógica. Nesse caso, o pensar que nos

aproximaria com mais rigor e eficácia de uma possível verdade seria antes aquele substancialmente imagético, produzido pela arte e pela literatura, por exemplo, do que o pensamento conceitual. Dentre os autores que poderíamos mobilizar para fundamentar o poder revelador e crítico da imagem, encontramos Marcel Proust.

Pensador que optou por refletir mais por imagens do que por conceitos, como observara Camus, Proust produziu quadros visceralmente representativos da sociedade francesa na transição entre o século XIX e o século XX, figuras de uma profunda reflexão sobre as nuances de sua época. As imagens proustianas, no entanto, transbordam esse propósito, pois revolvem nossa relação com a realidade ao tensionar o pensamento para além da lógica da identidade. Proust as evoca, segundo Benjamin, esvaziando o eu, para saciar sua “nostalgia de um mundo deformado pela semelhança, no qual irrompe o verdadeiro semblante da existência”. Ademais, ao adentrarmos sua narrativa e ao acompanharmos seus personagens, em sua complexidade multifacetada, bem como as intrincadas relações que se desenham entre eles, o que se nos desvela é a potência de um pensamento que reflete sobre as dimensões infindáveis da existência e da condição humana. As figuras proustianas nos remetem, pois, à oposição vigente no âmago do humano, o jogo entre a fidelidade e a revolta, para ficarmos com Bataille. Logo, em sua obra, de um modo dos mais belos e profícuos, somos colocados no limiar entre literatura e filosofia.

Os textos reunidos nesse dossiê vêm ao encontro das múltiplas facetas da obra proustiana acima mencionadas. A jornada inicia-se com um convite a ler Proust sob a pouco explorada égide do riso, o que nos coloca face a um mundo proustiano, aquele do esnobismo, do homossexualismo e do sadismo, evitado pelas leituras majoritárias voltadas ao caráter revelador da *madeleine*, bem como ao seu papel na transformação do aprendiz em grande escritor. A seguir, as discussões exploram a construção do pensamento do escritor francês seja na coalizão por ele operada entre o caminho das construções lógicas e as sensações que nutrem esse pensar, seja numa interrogação sobre um possível entrelaçamento entre algumas concepções proustianas e sua relação com a fenomenologia. Ao avançarmos, é para o diálogo entre Proust e Deleuze que as reflexões se voltam. Por um lado, explora-se o modo pelo qual as imagens arrebatadoras que emanam de *À sombra das raparigas em flor* sugerem ao filósofo uma reflexão sobre os modos de existência; por outro, procura-se inspecionar a singularidade do enlace entre o pensamento deleuziano e o romance proustiano que culminou na obra *Proust e os signos*. A imagem do tempo como elemento catalisador de um encontro entre filosofia e literatura, no centro do qual despontam

as representações imagéticas do escritor francês e as reflexões filosóficas de Benjamin, é o movimento com que o leitor se depara num momento posterior. Uma reflexão sobre o tempo, a memória e a percepção promove, ainda, o diálogo entre dois filósofos-literatos e um pensador que se expressou pelas vias romanescas: Bergson, Ricœur e Proust. Por fim, desviando-se um pouco do pensamento romanesco do escritor que norteia esse dossiê, mas não da intersecção entre filosofia e literatura, o percurso encerra-se com uma reflexão sobre um instante singular, a saber, aquele em que o pensar filosófico de Benjamin encontra a poesia de Hölderlin.



Leda Tenório da Motta¹

O clichê da *madeleine*, as imagens da arte ou Proust sem ascensão heroica

Resumo: Proust foi um parodista. Isso é um convite a ler Proust pelo viés inusitado do riso. E, ato contínuo, a *desler* velhas preleções sobre a *madeleine* epifânica, segundo as quais o aprendiz de escritor em ação no romance proustiano acabou se deparando com a revelação da verdade, recuperando o tempo perdido, salvando-se, enfim, *in extremis*, pela Arte, com letra maiúscula.

Palavras-chave: Proust; imitação; paródia; riso.

Abstract: Proust was a parodist. This invite us to read him for the unusual bias of laughter, and to give away old lectures on epiphanic *madeleine*, in which the apprentice writer in action in the Proustian novel ended up encountering the revelation of the truth, recovering the lost time, finally saving himself, *in extremis*, by the Art, with a capital letter.

Key-words: Proust; imitation; parody; laughter.

¹ Professora doutora no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. E-mail para contato: ltmotta@pucsp.br.

Como se sabe, Proust foi um parodista. Estreou com um álbum juvenil – *Les plaisirs et les jours* – cujo título retoma e modifica o de Hesíodo. Deixou-nos uma coleção de imitações literárias – *Pastiches et mélanges* – que já não separamos mais de sua obra máxima, até porque essa veia mimética desabusada alcança a letra mesma do texto de *À la recherche du temps perdu*. O faz naquele ponto do romance em que Gilberte empresta ao Narrador um inédito imaginário do *Journal* dos Goncourt, no qual se inserem, em abismo, nada menos que cenas do salão de Madame Verdurin, assim importadas da ficção para a crônica naturalista². Isso vai além da conhecida reivindicação do romance como as “Memórias de Saint-Simon de uma outra época”³. Leva-nos aos *voos-meta* dos modernos, conscientes dos limites de suas linguagens. Eis porque Roland Barthes resumiu esse frenesi proustiano de escrever “à *la manière de*” como uma “iniciação negativa” à literatura⁴.

Tanta bravura imitativa explícita, de par com a pane de escritura a que se deixa remeter, é um convite a ler Proust pelo viés inusitado do riso. E, ato contínuo, a *desler* velhas preleções sobre a *madeleine* epifânica, segundo as quais o aprendiz de escritor em ação no romance proustiano acabou se deparando com a revelação da verdade, recuperando o tempo perdido, salvando-se, enfim, *in extremis*, pela Arte, com letra maiúscula. Mesmo porque essa leitura bondosa parece feita para contornar o embaraço trazido – quanto mais nos alvares do século XX, quando Proust escreve – pela inversão sexual, o antissemitismo, o esnobismo, o sadismo, tudo isso, enfim, que faz do mundo de Proust um mundo baixo.

De fato, declinada de mil maneiras, há uma ideia feita acerca da salvação apoteótica, movida a ascese heroica, em *À la recherche du temps perdu*. Ela deve-se, em larga medida, a que boa parte dos primeiros entusiastas de Proust tenham sido os escritores franceses católicos, com seu discurso sobre a contemplação da eternidade. Isso vem desde François Mauriac, que, pouco tempo depois da morte do escritor, já ponderava sobre quanto poderia haver, no itinerário da *Recherche*, de Providência – e de falta dela –, conclamando uma certa “ausência da graça”⁵ para entender todo o imenso lado escuro da obra. E isso ainda estaria em vigor, muito mais tarde, no comentário de um Paul Ricœur, em cujo *Temps et récit* continuamos a ler sobre a

² PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé, À la recherche du temps perdu* III. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 104.

³ Ibidem, p. 719.

⁴ BARTHES, Roland. Proust et le noms. In: *Nouveaux essais critiques, Œuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 2002, p. 123.

⁵ MAURIAC, François. *Le roman*. Paris: L'artisan du livre, 1928, p. 70.

“ressurreição do tempo” em Proust⁶. Sem dúvida, são essas leituras que chegam ao Brasil, com o calor da primeira recepção. Tanto assim que, no epílogo de seu artigo sobre *Em busca do tempo perdido* para o número inaugural da revista *Clima*, datado de 1941, surpreendemos Ruy Coelho a falar de um mundo proustiano inferior e de um outro que o transcende. No “mundo estético das contemplações através da memória” – sublinha – alcançamos uma “realidade superior”, distanciada do “mundo grosseiro da ação”. Aliás, o sociólogo endossa a tese da graça insuficiente: “Os elementos mórbidos que contêm a angústia, a inquietude metafísica, a consciência culpada aparentam [Proust] com o cristianismo. Razão tem pois [...] Mauriac, salientando essas ligações. Mas a ausência terrível de Deus é um valor negativo demasiado marcado para que não se sinta a sua importância”⁷. Ao celebrar, mais tarde, essa intervenção com a nota de que foi “o que houve de mais importante na revista no campo do ensaio”, Antonio Candido não deixa de avançar, na época⁸, algo sobre sua própria maneira de administrar o problema Proust.

Depois que Proust caiu no esquecimento, por volta do meio do século XX, como nota Philippe Sollers, computando uma virada da crítica francesa à direita⁹, as novas críticas o recuperaram e puseram fim às tematizações do belo encontro com o paraíso perdido. Assim é que, em *Le temps sensible*, vemos Julia Kristeva desconfiar de um “clichê da madeleine” a orquestrar uma visão empobrecedora do romance proustiano, dada a insistência de seu alinhamento à memória afetiva. Segundo ela, há mais “sabores” que o do famoso bolinho a tirar dessa obra-prima tão variadamente sensual¹⁰. Uma das vantagens exegéticas dessa abertura para novas formas de assimilação do baixo proustiano foi a de redirecionar a questão do tempo para a questão da escritura e, no mesmo diapasão de Barthes, para a questão das dificuldades da escritura. Desintegrada como é pelo chá, a *madeleine* passa a ser a medida, não da memória mas da criação, e de uma criação que passa claramente pela destruição. Nesse sentido, não é bem a memória que é criadora – acredita-se agora –, mas a deformação da memória. Bom leitor de Kristeva, Philippe Willemart o anotou em *Proust poète et psychanalyste*¹¹. Há uma dimensão da deformação, na história toda, que começa a ser computada.

⁶ RICŒUR, Paul. À la recherche du temps perdue: le temps traversé. In: _____. *Temps et récit*, II. Paris: Seuil, 1984, p. 43.

⁷ COELHO, Ruy. Marcel Proust e a nossa época. *Clima*, n. 1, maio 1944. O longo ensaio seria posteriormente transformado em livro, de onde extraio a citação. Cf. COELHO, Ruy. *Proust e Introdução ao método crítico*. São Paulo: Flama, 1944, p. 74.

⁸ CANDIDO, Antonio. *Clima*. In: _____. *Teresina etc.* São Paulo: Paz e Terra, 1980, p. 154.

⁹ SOLLERS, Philippe. Proust. In: _____. *L'éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, 2001, p. 88.

¹⁰ KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible*. Paris: Gallimard & Folio, 1994, p. 283.

¹¹ WILLEMART, Philippe. *Proust poète et psychanalyste*. Paris: L'Harmattan, 1999, p. 51.

Resguardadas as filigranas, coisa muito diferente não dirá Gilles Deleuze quando denuncia, em *Proust e os signos*, que se faz *tabula rasa* da decomposição geral vigente em Proust e que o tempo proustiano em que menos se presta atenção é o irrecuperável. “O essencial da *Recherche* não está na *madeleine* [...] O tempo perdido não é simplesmente o tempo passado: é também o tempo que se perde, como na expressão ‘*perdre son temps*’¹². É o que igualmente aprendemos com Gérard Genette, quando vê as metáforas proustianas revirarem em metonímias, isto é, passarem das analogias plenas, como é, de início, a analogia entre o bolinho molhado no chá e a onda de rememoração, para figuras da fragmentação, que são aquelas que entram em jogo no minuto seguinte à ingestão do chá, quando pedaços de lembranças começam a se entrelaçar com pedaços de situações vividas, em fuga inarredável: uma região no interior francês, a casa de Swann na região, um parque nas proximidades da casa, as flores nos jardins do parque...¹³ E como igualmente aprendemos com Paul de Man, quando, exasperando a tese de Genette – como seria de se esperar de um desconstrucionista –, vem a campo sublinhar a mesma dispersão metonímica, mas dando ênfase à “fuga da fuga”, para assinalar a impossibilidade última do fechamento de qualquer representação¹⁴.

No entanto, por mais atentas que estejam às mazelas do Narrador, antes que à elevação platônica, nem mesmo as mais avançadas *proustianas* tardias terão considerado as infinitas possibilidades cômicas de Proust. De modo geral, faz-se pouco do riso, não raro aberto, que vibra em Proust. Mesmo quando ele se faz explícito no fecho pessimista do episódio de *O tempo redescoberto* em que o Narrador é tomado de surpresa pelos sinais externos, pesadamente físicos – vale dizer, baixos –, do envelhecimento dos elegantes do salão Guermantes. Efetivamente, nesse momento crucial, vemos o Narrador deparar uma espécie de procissão macabra, comandada por um príncipe de Guermantes presentemente combalido, presentemente dotado de “um ar bonachão de rei de feeria”, visão que se assemelha a uma sessão de “*guignol*”, sendo, em suas próprias palavras, de um “tocante burlesco”¹⁵. Por toda parte, na *Recherche*, há um burlesco no coração dos grandes desastres. Mais que correr na direção do Tempo, o Narrador proustiano corre contra o tempo, como bem percebeu Deleuze. Assim, parece que o que mais temos feito a respeito de Proust é computar o êxtase e ficar em dívida com o contratempo.

¹² DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Paris: PUF, 1979, p. 9.

¹³ GENETTE, Gérard. Métonymie chez Proust. In: _____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p. 63.

¹⁴ MAN, Paul de. Leitura (Proust). In: _____. *Alegorias da leitura*. Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 97.

¹⁵ PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé, À la recherche du temps perdu III*. Op. cit., p. 923.

Não se quer aqui ignorar as grandes interpretações que, antes da virada linguística das *nouvelles critiques*, privilegiaram a eternidade proustiana. É claro que há uma arte elevada – e uma beleza eterna – em Proust. Como a das paisagens, por exemplo, pela primeira vez, tomadas em movimento, desde o mirante de um meio moderno de locomoção, muito em voga na *Recherche*, o automóvel. Veja-se essa descrição que nos faz o Narrador de um passeio à beira-mar: “o automóvel subiu como uma flecha, num ruído contínuo como o de uma faca que se amola, ao passo que o mar rebaixado se estendeu diante de nós. As casas antigas e rústicas correram em nossa direção, com suas vinhas e roseiras presas ao peito”¹⁶. Nem antes nem depois de Proust teremos visto um romancista animar de tal modo a natureza, com tal capacidade de pensar por imagens, tal mirada de pintor ao ar livre, de conluio com um diretor cinematográfico. Sem dúvida, nessa sequência, e em tantas mais que lhe são equiparáveis, a mão de mestre do Narrador atingiu o vivo do acontecimento e o sublime.

O romance do tempo perdido é ainda compatível com a sublimidade por todas as metáforas artísticas de que o Narrador lança mão para nos dar (e para se dar) alguma ideia do livro que tem em mente. Junto com as catedrais góticas, a *Recherche* refere todas as musas. São parâmetros altivos, muito próprios da vida aristocrática que Proust leva, frequentando o Louvre e viajando, por vezes, quando a saúde lhe permite, a Veneza e à Bélgica, em seleta companhia, para ver de perto um punhado de obras-primas da pintura. Ele as cultivava também nas galerias de retratos dos nobres que frequenta e nos ensinamentos de Swann, especialista em Vermeer. Num raro livro brasileiro inteiramente dedicado a Proust, Aguinaldo Gonçalves evoca esse “museu movente”¹⁷. É o domínio de Elstir, talvez Whistler, vizinho do ateliê de Vinteuil, talvez Vincent d’Indy, ambos próximos dos redutos letrados de Bergotte, talvez Anatole France. Tudo isso fala das artes proustianas.

Mas esse Proust das belas-artes nem é o único possível nem é o que parece ter a última palavra na *Recherche*. Como bem notou Julia Kristeva, a beleza não é nunca sem sarcasmo em Proust¹⁸. Há toda uma *arte pobre* proustiana, que mobiliza um repertório bem mais humilde de referências, inclusive culinárias – o romance a ser realizado como o *bœuf mode* –, trazidas pela empregada Françoise, que é ali a figura mais permanente. Além disso, como incursão de risco que é, o texto sonhado pelo aprendiz de feiticeiro que é o Narrador fica entre o romance, o ensaio, a autobiografia,

¹⁶ Idem. *Sodome et Gomorrhe, À la recherche du temps perdu* II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 997.

¹⁷ GONÇALVES, Aguinaldo José. *Museu movente*. O signo da arte em Marcel Proust. São Paulo, Editora UNESP, 2004.

¹⁸ KRISTEVA, Julia. Op. cit., p. 285.

o diário íntimo, a crônica, atingindo, assim, também pelo lado da mistura de gêneros, a impureza que define o cômico e o humor. Além do mais, os tópicos explosivos do *homoerotismo* e da *judeidade* camufladas são caminhos naturais para o conflito da linguagem e da verdade, e conseqüentemente para saídas farsescas, à época da perseguição a Oscar Wilde e do caso Dreyfus. Foi o que marcou Harold Bloom, registrando a maneira como o Narrador proustiano foge ao ponto, ou faz tergiversar suas personagens, toda vez que, nas conversas de salão, se trata de invertidos sexuais e de gentios. “Como Shakespeare, Proust é um mestre da tragicomédia”, escreve ele¹⁹.

Comumente, associa-se o êxtase da memória afetiva proustiana a Baudelaire. O próprio Narrador credits Baudelaire, juntamente com Chateaubriand, neste quesito, ao notar, sempre em *O tempo redescoberto*, que “é a uma sensação do tipo da *madeleine* que se liga a mais bela parte das *Memórias de além túmulo*”. Ele explicita: “aquela em que o escritor é tirado de suas reflexões pelo canto de um tordo e, nesse mesmo instante mágico, é remetido de volta à propriedade paterna”²⁰. Se esse é um *topos* recorrente do comentário proustiano, menos comemorada é a dívida que Proust contrai com o Baudelaire do ensaio *De l'essence du rire*, onde encontramos esta divisa feita para amparar todo o descortino da vida hilária na *Recherche*: “*le sage ne rit qu'en tremblant*”²¹. O que está em pauta nesta menos festejada peça escrita por Baudelaire é uma defesa da caricatura, considerada como inseparável da modernidade. Baudelaire começa por nos dizer que, embora desprezado pelos acadêmicos, o trabalho dos bons caricaturistas é revelador de sintomas morais que podem ser mais bem apreciados quando exagerados²². A definição pega o procedimento proustiano no pulo.

Numa fortuna crítica de quase um século, contamos nos dedos os autores suficientemente corajosos para admitir que Proust, justamente, não teme rir. Jean Cocteau o dizia num número especial da *Nouvelle Revue Française*, de 1923, editado em homenagem ao escritor recém-falecido, que ficou esquecido. O fato é que há mais que o alvitre do “*honnête homme*” ou do “*sage*”, o sujeito sensato que Baudelaire detesta, nas cerca de quatro mil páginas do romance de Proust. Já que, como em Baudelaire, a posição proustiana é aquela da consciência partida, com suas quedas do Alto. “O artista só é artista sob a condição de não ignorar nenhum fenômeno de sua dupla natureza”, escreve Baudelaire no referido ensaio. Não o ignora o artista que fez

¹⁹ BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995, p. 104.

²⁰ PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé, À la recherche du temps perdu* III. Op. cit., p. 919.

²¹ BAUDELAIRE, Charles. *De l'essence du rire. Et généralement du comique dans les arts plastiques. Curiosités esthétiques, Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 703.

²² Ibidem, p. 719.

do palco de seus salões, onde Charlus se agita como um *clown*, o lugar mesmo do lapso, da gafe, da denegação, da afetação, todas figuras do riso na vertente do humor chistoso, que é de palavras. Acrescenta-se a elas uma comédia de ação. Bloch, Brichot, Charlus a representam, especialmente. Fiquemos com Charlus, quando, num jantar *chez les Verdurin*, a “Patroa”, que oferece refrescos, lhe pergunta se bebeu de sua laranjada. Ele responde que preferiu o suco de morango. O faz com “mil trejeitos da boca e requebros do talhe”. Para este comentário do Narrador que traz à baila Dreyfus e a Virgem Maria: “Se um cavalheiro acredita ou não na Imaculada Conceição ou na inocência de Dreyfus, caso queira calar-se a respeito de tais coisas, não se encontrará na sua voz nem no seu olhar nada que deixe transparecer seu pensamento. Mas ao ouvir o Senhor de Charlus dizendo com aquela voz aguda e com aquele sorriso e todos aqueles gestos: ‘*non, j’ai préféré la fraisettes*’, podia-se dizer: ‘Que coisa, ele gosta de homens’”²³.

Até porque Baudelaire foi o melhor crítico de artes de seu tempo, perguntemos: como encarar a arte de Proust sem o socorro do Baudelaire pensador da caricatura, devidamente assessorado pelo Freud da psicanálise da piada?

Bibliografia

- BARTHES, Roland. Proust et le noms. In: *Nouveaux essais critiques, Œuvres complètes*. Nouv. éd. rev., corr. et prés. par É. Marty. Paris: Seuil, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *De l’essence du rire. Et généralement du comique dans les arts plastiques. Curiosités esthétiques, Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.
- CANDIDO, Antonio. Clima. In: _____. *Teresina etc*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- COELHO, Ruy. *Proust e Introdução ao método crítico*. São Paulo: Flama, 1944.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Paris: PUF, 1979.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu* I, II et III. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- GENETTE, Gérard. Métonymie chez Proust. In: _____. *Figures* III. Paris: Seuil, 1972, p. 41-63.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Museu movente. O signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo, Editora UNESP, 2004.

²³ Proust, Marcel. *Sodome et Gomorrhe, À la recherche du temps perdu* II. Op. cit., p. 966.

- KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible*. Paris: Gallimard & Folio, 1994.
- MAN, Paul de. Leitura (Proust). In: _____. *Alegorias da leitura*. Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MAURIAC, François. *Le roman*. Paris: L'artisan du livre, 1928.
- SOLLERS, Philippe. Proust. In: _____. *L'éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, 2001.
- WILLEMART, Philippe. *Proust poète et psychanalyste*. Paris: L'Harmattan, 1999.

Recebido em 30.04.2018.

Aceito para publicação em 25.05.2018

© 2018 Leda Tenório da Motta. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).



Philippe Willemart¹

Pensamento e sensação em Marcel Proust

Resumo: Pensamos com imagens ou com palavras? O manuscrito literário proustiano, que dá a ler um pensamento em formação, oferece uma terceira via revelada no episódio da torrada que se tornará *madeleine* no texto editado. Percorrendo um dos primeiros cadernos de rascunhos que trata desta lembrança prazerosa, encontramos um pensamento que embora seja fruto de um lance de dados como Mallarmé tinha proposto, logo depois segue um caminho lógico de sensação em sensação.

Palavras-chave: Proust; Mallarmé; pensamento; sensação.

Abstract: Do we think with images or with words? The proustian literary manuscript, that allows the reading of the generation of a thought, offers a third pathway revealed in the episode of the toast that will become *madeleine* in the edited text. Reading one of the first sketchbooks that deals with this pleasant memory, we find a thought que although is the result of a role of the dice like Mallarmé has suggested, soon later follows a logical road of sensation in sensation.

Key-words: Proust; Mallarmé; thought; sensation.

¹ Professor titular em literatura francesa na FFLCH-USP. E-mail para contato: plmgwill@gmail.com.

Entrada

Em 1897, Stéphane Mallarmé intitulou um de seus últimos poemas da seguinte maneira: “Um lance de Dados nunca abolirá o Acaso”. O poema termina por este verso: “Todo Pensamento emite um Lance de Dados”. Será que o poeta quis dizer que o pensamento nunca abolirá o acaso? Relendo Proust, acredito ser possível matizar a afirmação de Mallarmé.

As relações entre pensamento e linguagem suscitaram muitos debates que giram em torno da prioridade de um dos fatores, ou melhor, sobre a necessidade ou não da linguagem, para expressar o pensamento. Podemos pensar sem linguagem ou pensamos somente com imagens, como defende António Damásio?²

Seria necessário entender o sentido do pensamento. É este o que vem na mente espontaneamente ou é o que acreditamos saber e o que temos dificuldade de dizer? Não confundimos o que pensamos com o que pensamos “sem pensar”, isto é, com o que as estruturas nas quais nascemos nos obrigam a pensar e das quais somos devedores? Quais são as relações entre pensamento e memória?

Quando aludimos ao pensamento de um grupo, não falamos antes de ideologia ou de filosofia, fruto de uma elaboração racional progressiva? “Pertença a tal escola de pensamento, ao pensamento lacaniano e não ao pensamento junguiano”, por exemplo.

Não darei uma resposta direta ao debate, priorizando a linguagem ou a imagem, mas outra opção, pelo viés do manuscrito literário.

O estudo dos manuscritos de Gustave Flaubert e dos cadernos proustianos revela um pensamento em formação ou um pensamento impensado em ação que produz um conjunto de lógicas – sem nexos necessários entre elas –, que aos poucos se articulam para oferecer a lógica do texto editado. Haveria, portanto, no manuscrito literário uma estrutura racional que subentende a escritura, mas que não aparecendo com evidência, será decifrada só depois tanto pelo escritor quanto pelo leitor do manuscrito.

² “A maioria das palavras que utilizamos na nossa fala interior, antes de dizermos ou escrevermos uma frase, existe sob a forma de imagens auditivas ou visuais em nossa consciência. Se não se tornassem imagens, por mais passageiras que fossem, não seriam nada que pudéssemos saber.” DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 134.

O crítico genético enfrentará o que chamei de inconsciente genético³, que é parecido, notadamente em Proust, com um disco rígido fragmentado – no qual a centena de cadernos dispersos se espalha no imenso espaço do disco de x bilhões de bytes –, e descobrirá a lógica que os guia à medida que se submete à leitura.

O escritor pode ter um plano bem estabelecido, como Émile Zola; folhas A5 sistematicamente preenchidas que seguem um esquema anterior, como Flaubert; ou um manuscrito preparatório, como o romance não publicado *Jean Santeuil*, ou o conjunto de ensaios editados com o título *Contre Sainte-Beuve*, em Proust. Uma vez iniciado o novo romance, o escritor deverá entretanto sublinhar, rasurar, substituir e avançar em seu texto. Mas impelido por qual força?

Força lembra pulsão e é, com efeito, a pulsão de escrever⁴ que agirá e que, como todas as pulsões, será impulsionada pelo desejo de gozo que subentende todas as ações do homem, quaisquer que sejam. O pensamento que se incarnará no texto escrito é, antes de ter outro motivo, suportado pela pulsão.

Como sublinha Lacan: “É pela realidade sexual que o significante entrou no mundo – o que quer dizer que o homem aprendeu a pensar”⁵; por exemplo, a distinguir um homem de uma mulher pela presença ou não do pênis. O pequeno bebê, quase sem linguagem, não precisa de grande perspicácia para diferenciar as duas imagens que ele nomeia papai e mamãe.

Desdobramento

A centena de cadernos redigidos de 1908 a 1914 por Marcel Proust não nos faz tomar partido pela linguagem ou pela imagem, mas nos obriga a alargar o debate. Se Proust estivesse unicamente do lado do pensamento expresso espontaneamente em imagens, deveríamos estudar apenas o primeiro jato de cada nova frase ou de

³ “Dispersos no manuscrito, os dados, subtraídos do texto editado, decorrem de seu não sabido genético. Fazem parte de um não sabido para o leitor, mas não de um impensado para o escritor – que os conhece, condensa ou elimina –, assim como tampouco para o crítico genético, que decifra os manuscritos. Parecidos com os elementos latentes do sonho ignorados pelo sonhador, mas pensados pelo agenciamento onírico, eles são ativos, desencadeiam o sonho narrado e, aqui, o texto publicado. O manuscrito se torna, assim, similar ao sonho em estado latente, se não levarmos em conta o seu fácil acesso e sua possibilidade de interpretação para o crítico”. WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 33.

⁴ Lacan não fala explicitamente da pulsão de escrever, mas Juranville a deduz da teoria a partir do artigo “Lituraterre” (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003): “O movimento que traça a letra é pulsional! Lacan diz assim que o literal, o que tem a ver com a letra, é o litoral. Beira da falha no saber enquanto a letra vem cercar a falha no saber que implica a ideia de inconsciente”. (JURANVILLE, Alain. *Lacan et la Philosophie*. Paris: PUF, 1984, p. 284). O objeto da pulsão que agrada como o seio ou o pé da amante, o diamante ou o carro, o queijo ou o vinho, será um engodo necessário (Cf. *Ibidem*, p. 175). Na escritura, será a palavra justa, uma aproximação brilhante, uma palavra chamando outra, uma letra, o preenchimento de um branco, etc. (Cf. WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 86-90).

⁵ LACAN, Jacques. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 144.

cada nova invenção em qualquer caderno, sem nos preocupar com as reformulações, rasuras e substituições. Teríamos as palavras ou as frases correspondentes às imagens vindas a sua mente e suas descrições. Se o pensamento proustiano se expressasse somente em sua obra, não seriam mais as imagens que dominariam, mas a linguagem retomada na escritura de cada caderno que, fortalecida pela história das palavras e de seu contexto, desempenharia o primeiro papel.

No entanto, Proust apresenta outros argumentos no final de fevereiro de 1909, logo após iniciar sua grande obra um ano antes. No começo do Caderno 29, nos fólios 19^o e 20^o, o narrador questiona o conceito de lembrança e toma nitidamente posição sobre o pensamento:

É uma coisa bastante curiosa esta impossibilidade para nós de reencontrar uma lembrança em outra coisa que por acaso nos lembra dela. É provável que quando pensamos em algo do passado, tentamos rever, porque é a vista que está perto da inteligência, ora, parece que ela não guarda nada do passado. Revemos bem tal parente, tal gesto, tal cena, mas é parecido com todas as pinturas de nossa memória. Ao passo que, se bruscamente tal coisa que vemos (mesmo num álbum uma fotografia que é um pouco parecida com Villiers) sem que possamos pensar nelas, se libera bruscamente, quimicamente, o passado, então, sentimos em nós uma substância inteiramente diferente do que pensamos agora, substância composta provavelmente de perfumes de outrora, da proporção de luz dos dias segundo as horas de nossos despertares e do comprimento das cortinas, e a clareza dos verões e a altura dos telhados, e de todos os desejos de viver e paisagens imaginários que tínhamos em nós e do gosto que impomos às coisas e de nosso apetite, do desejo de jantar. Mas muito mais do que os odores, as cores, deve ser a especificidade de um momento diferente, fora da lembrança, há somente alguns livros e os sonhos que nos dão isso, isto é, coisas nas quais o pensamento age sozinha.⁶

Tentar reencontrar uma lembrança pela inteligência trará apenas imagens fixas. Se ao contrário, qualquer semelhança de um objeto visto por acaso, com outro do qual temos uma vaga lembrança, nos impressiona sem querer, isto é, sem o pensamento voluntário, “sentimos” renascer outro passado que junta perfumes, sons, gostos, cores e desejos. A foto vista distraidamente nos levará através da sensação, não a outra imagem, mas ao que o narrador nomeia “uma bolha de gás” que remontará “até a superfície da consciência”. É outro conceito de pensamento que terá por origem uma sensação e não um raciocínio ou uma imagem.

⁶ À LA RECHERCHE du temps perdu – Manuscrits. Fonds Marcel Proust II. Paris: BnF, Gallica, NAF 16669, fólhos 19 e 20. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004929/f1.image.r=NAF%2016669.langFR>>. E PROUST, Marcel. Cahier 29, transcr. B. Brun e C. Quémar. Hypothèse sur le classement des premiers cahiers Swann. *Bulletin d'informations proustiennes*, 13. Paris: Presse de l'ENS, 1982, p. 19, tradução minha.

A mais, no final do trecho, o narrador enuncia outra posição surpreendente:

Mas bem mais do que os odores, as cores, deve ser a especificidade de um momento diferente de nossa vida interna que lhe dá sua cor, já que este tipo de impressão do diferente, fora da lembrança, há somente alguns livros e os sonhos, que nos dão isso, isto é, coisas nas quais o pensamento age sozinho.⁷

O que o narrador quer dizer quando insiste sobre a ação solitária do pensamento? Será que ele privilegia a imagem do sonho na qual não intervém a consciência nem a vontade nem o suporte da linguagem? A valorização do sonho aproxima Freud de Proust que, entretanto, ele não tinha jamais lido⁸. No entanto, seu narrador no *Tempo redescoberto* diz:

(...) o sonho incluía-se entre os fatos de minha vida que mais me haviam impressionado, que me deveriam ter convencido do caráter puramente mental da realidade, de cujo auxílio eu não desdenharia na composição de minha obra.⁹

Proust não deve ter considerado o sonho como o testemunho de um capítulo de sua história, marcado por um branco ou ocupado por uma mentira¹⁰, mas conhecendo o sonho por experiência, ele o encarava como um campo do pensamento, livre de qualquer ligação, por não respeitar nenhum dos nossos princípios lógicos, nem o terceiro-excluído, nem a cronologia dos fatos, e onde o falso costeia o verdadeiro, como mostra o sonho que empresta à personagem Swann¹¹. O pensamento age sozinho, no sentido de que ele não leva em conta a lógica de Aristóteles.

Podemos colocar as mesmas perguntas a “certos livros” que ele não nomeia. Tratar-se-ia dos livros lidos pela personagem Maman a seu filho na *Busca do tempo perdido*, como *La mare au diable*, de Georges Sand, no Caderno 6; ou *François le Champi*, do mesmo autor, no texto publicado? Este último entrou tão profundamente na memória do herói que, no último volume, reencontrará com surpresa o encanto do livro de sua infância quando esperava na biblioteca do príncipe de Guermantes o final do concerto para entrar no salão¹².

⁷ À LA RECHERCHE... Op. cit., Gallica, NAF 16669, fôlio 21, tradução minha.

⁸ WILLEMART, Philippe. *Proust, poeta e psicanalista*. São Paulo: Ateliê, 2000, p. 106-108.

⁹ PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto: Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Globo, 2013, p. 186.

¹⁰ LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 260.

¹¹ Cf. PROUST, Marcel. *No caminho de Swann: Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Globo, 2006a, p. 451 e WILLEMART, Philippe. Op. cit., 2000, p. 101-118.

¹² PROUST, Marcel. Op. cit., 2013, p. 227.

A solidão do pensamento significa pensar a partir da sensação sem o consentimento ou o agir da vontade e da inteligência, o que caracteriza a memória involuntária. No fôlio 80 do mesmo Caderno 29, o narrador já aproximava o sonho e o livro, avaliando-os a partir da duração na memória: “Os livros são sonhos mais claros, que se lembram mais tempo”¹³.

Em *À sombra das raparigas em flor*, o narrador vai mais longe ainda e insiste no contexto “da marcha ou do andar do pensamento”:

Podemos ficar falando durante a vida inteira sem fazer outra coisa senão repetir indefinidamente a vacuidade de um minuto, ao passo que o andar do pensamento no trabalho solitário de criação artística se efetua no sentido da profundidade, a única direção que não nos é vedada, e em que podemos progredir, embora com mais trabalho, para alcançar uma verdade.¹⁴

O trabalho solitário da criação artística se escalona de caderno em caderno de 1908 até 1922, ano da morte de Proust. Leremos apenas extratos do Caderno 29, que ilustram o episódio da torrada do caderno 8 – que se tornará *madeleine* no texto editado – e que mostra a terceira via do trabalho do pensamento.

Já que os cadernos 29 e o 8 são da mesma época e que o 8 desenvolve o que teoriza o 29, os geneticistas proustianos se perguntavam qual texto fora escrito primeiramente. Anthony Pugh sustenta que nada comprova a precedência do Caderno 29¹⁵, enquanto Claudine Quémard defende o contrário¹⁶, hipótese que o narrador parece confirmar anunciando no condicional o que fará:

Se quiser pintar Combray é com cores cinzas, este odor de palha e de geleia, este desejo de Veneza, esta tristeza de dizer boa noite a Maman que precisaria pintar. Isto sobe intacto como uma bolha de gás que se destaca e sobe através do líquido sem parar até a superfície da consciência.¹⁷

¹³ Idem. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 1987, p. 753.

¹⁴ Idem. *À sombra das raparigas em flor: Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Globo, 2006b, p. 566.

¹⁵ “The last of these passages (f.19b-21a) is entitled ‘Les Souvenirs’. It is a very articulate statement on the quality of memory, which could have found as place in the madeleine episode. But it did not, and again there is no pressure to believe that it antedates 8; rather the opposite”. PUGH, Anthony. *The growth of ‘A la recherche du temps perdu’*. Toronto: University of Toronto Press, 2004, p. 208.

¹⁶ “Cela voudrait dire que ce fragment est antérieur à la renaissance de Combray à partir d’une tasse de thé, antérieur à la rédaction du Cahier 8 au moins dans sa deuxième partie”. PROUST, Marcel. *Cahier 29*, transcr. B. Brun e C. Quémard. Op. cit., 1982.

¹⁷ À LA RECHERCHE... Op. cit., Gallica, NAF 16669, fôlio 20.

Sabendo que nosso cérebro não respeita o tempo e pode nos forçar a enunciar coisas já desenvolvidas, mas ainda ignoradas de nossa consciência, não defenderemos Pugh ou Quémar, supondo que a teoria, tanto quanto sua ilustração, possam ter sido escritas em primeiro lugar.

Examinamos os fólios 11rº, 67rº e 68rº do Caderno 8 que desdobra o pensamento após uma sensação.

Mas em um dia de inverno, tinha voltado com muito frio; como pedia a Françoise para me dar algo de fervente para me aquecer, ela me trouxe uma xícara de chá (que) nunca tomo com uma torrada. Mergulhei a torrada no chá, a trouxe amolecida a meus lábios e fui invadido por uma singular sensação de encanto da qual não podia entender a causa.¹⁸

O narrador conta um acontecimento do qual a imagem e a sensação que seguiram, já desencadeiam a lembrança de Combray no folio seguinte: “De maneira que agora Combray ressuscita”; e, na margem direita embora riscado: “a casa inteira é reconstruída e ao redor da casa, a cidade com suas ruas das horas diferentes do dia”.

O narrador que já tinha começado a cena do dormir paralela à visita de Swann, prefere continuá-la e abandonar a lembrança de Combray. É somente no fólho 66 vº, isto é, 55 fólhos mais tarde, que ele junta as poucas lembranças que lhe traz a inteligência e se pergunta: “Morto para sempre?” E associa nele uma lembrança de leitura:

Morto para sempre? Isto podia ser e li em algum lugar uma lenda bretã que disse que as almas daqueles a quem perdemos, na realidade se acham cativas em algum ser, em algumas plantas, num simples pedregulho da estrada. Presas, desconhecidas, mortas para sempre se, encontrando, acolhendo o ser ou o objeto, quebramos o encanto. Então, com nosso contato, se for bastante forte, é liberada a cativa. É assim do que foi para nós e não é mais. Queremos nos lembrar, não podemos. Nossa inteligência se esforça e não pode nada. Ela não sabe fazer ressuscitar.¹⁹

A lenda bretã, estrutura mítica ligada ao imaginário, resolve o problema do acaso do reencontro, contrariamente ao raciocínio que juntando inteligência e vontade não tem o poder de explicar, ressuscitar ou lembrar este tipo de acontecimento. O narrador retoma o texto do fólho 11 rº, salientando o enigma da sensação:

¹⁸ Ibidem, fólho 11rº.

¹⁹ Ibidem, fólho 67rº, tradução minha.

Minha fogueira não acendia. Para me esquentar, Françoise me propusera esquentar um chá. Nunca tomo, hesitava, aceitava. Ela me trouxe o chá com uma pequena torrada que mergulhava nele. Ela amoleceu de tal modo que a colherada de chá que levei a meus lábios logo que ela os tocou (...) me senti invadido por uma sensação deliciosa.²⁰

Perdendo sua forma, a torrada mantém o sabor que provoca uma sensação de tal tamanho que se traduzirá por prazer no texto publicado, mas que já é detalhada no fôlio seguinte:

Parecia que meu ser de repente se enchia de uma essência preciosa desconhecida e que dava à minha vida um preço infinito e subtraído a todas suas contingências. (...) O desgosto de minha mediocridade, a platitude do presente, o medo do futuro, tudo isso desvanecia. Esta sensação tão obscura quanto poderosa e (...) que teria sido bem embaraçoso defini-la, mesmo de perceber, trazendo nela mesma de certa forma a evidência de seu valor superior à vida pela indiferença sofrida que ela me tinha dado a tudo o que não era ela.

O sabor desencadeia um fenômeno estranho que invade todo seu ser e o coloca acima da vida vivida até agora, mas o herói não consegue ainda adivinhar o que é.

Mas o que podia ser ela, sentia que tinha entrado em mim (...) no momento quando tinha sentido (...) o gole de chá misturado com torrada e tinha tocado meu paladar. Mas sabia também que era outra coisa. Procurava em mim, no fundo de mim, ora parecia que meu ser tinha tomado uma espécie de profundidade infinita. E sentia nesta profundidade algo que despertado provavelmente pelo gosto do chá, se destacava, procurava subir à luz da consciência (...) subia, atravessava espaços antigos das quais ela me devolve a sensação comum como uma âncora que atravessou toda a profundidade da água antes de aparecer.

Aumentado pelos “espaços antigos”, seu ser crescia. A metáfora “das pernas de paus” da última página da *Busca do tempo perdido*, que fará do herói um gigante²¹, insistia no tempo perdido e redescoberto, enquanto aqui a sensação percorre um longo espaço até encontrar “algo”. A junção do tempo e do espaço nessas metáforas lembra a quarta dimensão descoberta por Einstein e da qual o narrador falará explicitamente em *O caminho de Swann*²² e em *A prisioneira*²³.

²⁰ Ibidem, fôlio 67rº, tradução minha.

²¹ PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé*, t. IV. Paris: Gallimard, 1989, p. 625.

²² Idem. Op. cit., 2006a, p. 90.

²³ Idem. *A prisioneira: Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Globo, 2011, p. 447-448.

Mas poderia subir até lá. Esforçava-me, inclinava-me até este fundo de mim mesmo, nada avistava, (...) parecia-me que ia [fólio 68rº] distinguir algo (...) um instante cessava de pensar (...) tentava me recolocar no estado em que estava quando o chá tinha tocado minha boca, esforçava-me para não pensar ao que ia acontecer.

E após duas colheradas de chá, o herói tentava ainda “reproduzir pela memória [...] e de repente, ele lembra [...]. O gosto de chá misturado com torrada amolecida, é o que [folio 68vº] nas manhãs, provava em Combray”. Então, surgiram a aldeia, a casa de tia Léonie, a rua, os passeios ao redor da cidadezinha, o rio, “tudo isso retoma forma como as flores japonesas de papel mergulhadas numa tigela de água” (fólio 69º).

Duas vezes, o narrador repete “cessava de pensar” porque queria se desligar do pensamento voluntário e estar inteiramente envolvido pela sensação e pelo que remontava a sua memória. A convocação da memória é constante, mas através da sensação. O passado não depende mais de um esforço voluntário para chegar à mente, mas de uma sensação de hoje que reencontra sua irmã, uma sensação parecida, no passado.

É outra maneira de pensar, não mais pela imagem e pela linguagem, mas a partir de uma impressão sentida e de um esforço constante para reencontrar as profundezas da lembrança. “Esforço” não é a palavra certa, já que a vontade não interfere, seria melhor dizer “disposição”. Observamos o caminho: nenhuma previsão, nem plano premeditado, mas uma disposição em aceitar uma coisa inesperada fora da lógica racional e dos clichês do mundo conhecido. Atraído por uma promessa de felicidade, o herói está seguro de que o objeto faz parte de sua história e não surgirá de fora. O sabor e o odor, pulsões primitivas que compartilhamos com o reino animal, acompanham a busca do início até o fim²⁴. Novo fio de Ariadne, elas conduzem a vontade e a inteligência. Será a contribuição indireta de Proust à neurociência. Não são ativadas em primeiro lugar as zonas do cérebro da inteligência e da vontade, mas as zonas ligadas à sensibilidade. Ativar, no entanto, não é a palavra adequada já que a vontade não intervém, diria melhor, deixar vir e acolher.

Como em Mallarmé, o pensamento sai de um lance de dados, mas o acaso só interfere no começo, quando da mistura do chá e da torrada durante um inverno rigoroso, fato parecido com o encontro de um objeto por coincidência na lenda bretã. Numa segunda etapa, o pensamento segue um caminho rígido a partir das circunstâncias que bastava repetir – beber de novo uma xícara de chá com uma torrada ou uma *madeleine* – para reencontrar a lembrança através das sensações,

²⁴ WILLEMART, Philippe. *O conceito de incerteza em Marcel Proust*. Crítica genética e psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 147-154.

mantendo todavia a passividade ou a abertura necessária que lembra o pensamento do sonho não consciente que age sozinho, como comenta o narrador no Caderno 29. O pensamento proustiano não parte, portanto, da imagem nem da linguagem neste caso, mas da sensação que descobre uma sensação irmã no passado sem preocupação do tempo intermediário.

Concordo com Mallarmé, numa primeira etapa: “Todo Pensamento emite um Lance de Dados”; mas, logo em seguida, o pensamento desencadeia um traçado delineado pela similaridade de sensações fora do tempo, que desperta uma lembrança, signo de felicidade e de gozo.

Bibliografia

PROUST, Marcel

À LA RECHERCHE du temps perdu – Manuscrits. Fonds Marcel Proust II. Paris: BnF, Gallica. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004929/f1.image.r=NAF%2016669.langFR>.

Cahier 29, transcr. B. Brun e C. Quémard. Hypothèse sur le classement des premiers cahiers Swann. *Bulletin d'informations proustiennes*, 13. Paris: Presse de l'ENS, 1982.

Du côté de chez Swann. Paris: Gallimard, 1987.

Le temps retrouvé, t. IV. Paris: Gallimard, 1989.

No caminho de Swann: Em busca do tempo perdido. Trad. M. Quintana. São Paulo: Ed. Globo, 2006a.

À sombra das raparigas em flor: Em busca do tempo perdido. Trad. M. Quintana. São Paulo: Ed. Globo, 2006b.

A prisioneira: Em busca do tempo perdido. Trad. M. Bandeira e L. S. de Aguiar. São Paulo: Ed. Globo, 2011.

O tempo redescoberto: Em busca do tempo perdido. Trad. L. M. Pereira. São Paulo: Ed. Globo, 2013.

Contra Sainte-Beuve. Trad. L. P. Nogueira. São Paulo: Ed. Ayiné, 2017.

DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

JURANVILLE, Alain. *Lacan et la Philosophie*. Paris: P.U.F., 1984.

- LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- _____. “Lituraterra”. In: _____. *Outros escritos*. Trad. V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- PUGH, Anthony. *The growth of ‘À la recherche du temps perdu’*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- _____. *Proust, poeta e psicanalista*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- _____. *O conceito de incerteza em Marcel Proust*. Crítica genética e psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. Le mystère du temps creusé au fond d’un être: Pourquoi raturer Les intermittences du cœur et le remplacer par À la recherche du temps perdu? *Marcel Proust aujourd’hui*, vol. 13 – ‘Sensations proustiennes’. Amsterdam, p. 117-126, 2016.

Recebido em 29.01.2018.

Aceito para publicação em 05.03.2018.

© 2018 Philippe Willemart. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).



Sanqueilo de Lima Santos¹

Dissolução dos pressupostos e temporalidade em Proust

Resumo: No presente trabalho, intenta-se desenvolver as relações de afinidade entre algumas concepções transcendidas na obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, e princípios da fenomenologia, especialmente aquela presente em *Obra de arte literária*, de Roman Ingarden. Através dessas afinidades, a análise pretende evidenciar uma forma de terapêutica filosófica que seria promovida pela leitura da obra proustiana, no sentido de dissolução dos pressupostos que afetam o grau de capacidade crítica e de experiência ontológica do Eu transcendental.

Palavras-chave: Fenomenologia; temporalidade; pressupostos.

Abstract: In the present work, we try to develop the relations of affinity between some conceptions transcended in Marcel Proust's work *In Search of Lost Time* and principles of phenomenology, especially that being in *Work of Literary Art*, by Roman Ingarden. Through these affinities, the analysis intends to evidence a form of philosophical therapy that would be promoted by the reading of Proustian work, in the sense of dissolution of the presuppositions that affect the degree of critical capacity and ontological experience of the transcendental Self.

Key-words: Phenomenology; temporality; presupposes.

¹ Professor Adjunto de Filosofia – DFCH/UDESC. E-mail para contato: slsantos@uesc.br.

*Mesmo percorrendo todos os caminhos,
jamais encontrarás os limites da alma, tão
profundo é o seu logos. (Heráclito de Éfeso)*

Introdução

Uma das maiores e mais importantes necessidades humanas, em todas as épocas reconhecida e assumida como parte do rigor do trabalho filosófico, refere-se ao afastamento e ultrapassagem das limitações que, enquanto inadvertidas, restam estéreis ou nocivas para a visão e para o saber humanos buscados e expressos neste trabalho, que, dito *grosso modo*, abrange o saber de si, do outro e do mundo. A consequência das limitações pode se sentir no efeito limitante de grandes parcelas de crenças e opiniões, naturalizadas pelo costume, convenção, desatenção e pelo retraimento da suspeita e da dúvida, cultivadas pela erística. Na condição de moeda corrente, agem diretamente sobre o campo de significações e de temas previamente *disponíveis* para o pensamento, para o discurso, na *vita contemplativa*, e para as escolhas e decisões de natureza prática, na *vita activa*; porquanto a antecipação dos alvos do saber se dá em um horizonte ingênuo, cujo simplismo se conserva em virtude da falta de iniciativa crítica. Sua ação, muitas vezes, provoca aquela paralisia ou morte da reflexão que a *Alegoria da Caverna* visava combater. Os pressupostos, todavia, não necessariamente sabotam o campo das significações e das tematizações ao preço do verdadeiro e do real para devolver-lhes o ilusório e o falso. Engano e ilusão advêm do real e verdadeiro mal interpretado. A tendência das pressuposições é, antes, a reduzir o material do pensamento a noções vagas e confusas, herdadas como conceitos já prontos para o uso, sem serem trabalhadas em primeira pessoa, poética ou dialeticamente. A partir do século XX, pode-se acrescentar, antes de serem exploradas fenomenologicamente².

A importância da remoção dos pressupostos, necessária para qualquer começo filosófico, está em ampliar as possibilidades de uma reflexão vir a ser mais frutífera, mais rica e internamente articulada, liberando-a das coações tácitas de preconceitos e

² Na fenomenologia husserliana, a crítica dos pressupostos assume duas formas: a crítica à tradição e o nunca desviar-se da visada “às coisas mesmas” (*zur Sache selbst*). Por volta de 1911, Husserl escreve: “Mas não é com filosofias que chegamos a ser filósofos. Não passar da História, preocupar-se com ela numa atividade histórico-crítica, e pretender chegar à Ciência filosófica, em elaborações ecléticas ou renascenças anacrônicas, não são mais do que tentativas desesperadas. *Não é da Filosofia que deve partir o impulso da investigação, mas, sim, das coisas e dos problemas*. A Filosofia, porém, é por essência uma ciência dos inícios verdadeiros, das origens, dos *πιζωματα πάντων*” (In: HUSSERL, Edmund. *A filosofia como ciência de rigor*. Coimbra: Atlântida, 1952, p. 72). Esse compromisso de concentrar-se nas raízes de todas as coisas seria a condição para a “intuição filosófica no sentido autêntico, a *percepção fenomenológica do Ser*” (Ibidem, p. 73).

prejuízos, cuja única força decorre não de qualquer grau de verossimilhança experienciada, mas do fato de atuarem imperceptivelmente. Obviamente, a ausência total de pressupostos é uma ideia-limite, talvez inatingível. Mesmo assim, o reconhecimento e a condução, via reflexão, dos pressupostos à visibilidade temática, já é um passo importante para triar e eliminar os mais absurdos, ou talvez admitir novos. A reflexão deve lidar com noções vagas, termos e expressões desprovidas de conceito definido, consciente, funcionando como fundo nocional comodamente disponível e como base ilusoriamente sólida.

De que modo pode-se enfrentar algo que forma justamente o material da linguagem, dos nomes e dos juízos e que, sustendo-se numa rede de abstrações, escapa à possibilidade de distinção? A resposta de Husserl, em que se aponta para a formulação da *arché fenomenológica*, dentre as inúmeras apresentadas na filosofia, de Tales de Mileto a Giorgio Agamben, foi o conhecido lema do *retorno às coisas mesmas*, explicitado de maneira bem específica no também célebre princípio dos princípios, *i.e.*, na exigência de toda fundamentação descansar, em última análise, na *intuição*, na presença de algo, vale dizer, no *fenômeno*, prévia a quaisquer articulações categoriais ou predicativas. Esse rigor contrasta com a indolência ou precipitação da adoção irrefletida dos pressupostos e, em comparação com essa submissão aos efeitos de superfície, mostra-se como uma atitude radical, vocacionada para as raízes implícitas de todo dado explícito.

A exigência, talvez, pareça desproporcional e demasiada, considerando o quanto o mundo para o ser humano é construído com abstrações. Contudo, cumpre constantemente resgatá-la, mesmo que funcione apenas como uma “advertência” incessante acerca da provisoriedade e parcialidade das abstrações e contra a facilidade do “pensamento de sobrevoos”, sob o preço de regredir à indistinção, vagueza, estreiteza e obstinação, ou à simples ingenuidade da cosmovisão sincrética. A ideia regulativa de ausência de pressupostos se converte em suspeita perante as abstrações e tudo que sub-repticiamente pressupõem. É justamente no campo da cosmovisão sincrética, das noções e crenças naturalizadas, que a remoção dos pressupostos encontra ocasião para iniciar sua demolição terapêutica.

Na fenomenologia, o retorno às coisas mesmas é posto como diretriz e meta final, mas o seu trabalho reflexivo começa efetivamente no exercício do método da *epoché* fenomenológica, da suspensão e neutralização do juízo que põe a existência daquilo de que tem consciência; sem nenhum fato, sem nenhuma existência em que possa se assegurar como premissa na determinação do sentido do que se apresenta, a atenção volta-se para as correlações imanentes dos fenômenos: isso leva à análise do modo propriamente dito de ter consciência, determinado a partir dos atos

intencionais dessa consciência e indicado pelo modo de aparição dos temas objetivos. Ato intencional e fenômenos emergem em codependência essencial; pode-se dizer que eles coemergem.

1. Terapia filosófica proustiana

No presente trabalho, não será explicado detalhadamente esse método, nem se tentará demonstrar *termo a termo* a congruência do par Husserl-Proust. Não obstante, a dissolução dos pressupostos inerentes a noções cristalizadas, por esquecimento ou irreflexão, poderá ser detectada em algumas passagens selecionadas de *A busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

Todavia, para traçar um contato entre os dois tipos de discurso, abre-se, aqui, um parêntese, para solicitar um breve trecho do *Pós-escrito às migalhas filosóficas* de Kierkegaard, comparecendo em socorro da problemática, especialmente para fazer a passagem da filosofia para a literatura proustiana:

Quando este é o caso [quando o leitor sabe em demasia], a arte de *comunicar* se torna, finalmente, a arte de ser capaz de *retirar*, ou de tirar arditosamente alguma coisa de alguém (...). Se um homem encheu tanto sua boca de comida de modo que por isso não consegue comer e terminará por morrer de fome, dar alimento a ele consiste em encher-lhe a boca ainda mais ou, ao invés, dar um jeito de ele se livrar um pouco para que possa voltar a se alimentar? De modo similar, quando um homem é muito instruído, enquanto **seu conhecimento não tem significado**, ou quase não tem significado para ele, a comunicação razoável consiste em dar a ele ainda mais a saber, ainda que proclame em voz alta que é disso que precisa, ou consiste, ao invés, em tirar alguma coisa dele? Quando, então, o comunicador se relaciona a uma parte do muito que o homem instruído conhece, e a **comunica** a ele numa forma que a tornou estranha para ele, o comunicador está, por assim dizer, **tirando** esse conhecimento, pelo menos até que o que já sabia seja capaz de assimilar o conhecimento, ultrapassando a resistência da forma. (...) Há que se fomentar uma suspeita.³

Kierkegaard coloca a *ironia* e a *paródia* como modos de comunicação que fomentam a suspeita, que reveste o aparentemente conhecido de uma feição estranha; à facilidade da forma habitual, opõe-se a dificuldade de forma estranha para comunicar o mesmo saber. Em Proust, a ironia e a paródia são bem conhecidas. No entanto, nele, esse dizer transformador, em parte filosófico, em parte terapêutico, que causa o estranhamento, é exercido e *explicado* na capacidade de associações inusitadas da narrativa ficcional e no uso da metáfora. Uma poética complexa,

³ KIERKEGAARD, Søren A. *Pós-escrito às migalhas filosóficas*, Vol I. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 290.

elaborada explicitamente, se encontra dispersa ao longo de toda a obra. O desfecho da *Busca* dar-se com a resolução do personagem de começar a escrever um romance autobiográfico. Que romance? Exatamente esse, constituído pelos sete (ou treze, nos originais) volumes que o leitor acabou de ler. Há, por certo, o personagem central, que é o narrador em primeira pessoa, que passa por vários dramas familiares, amorosos, políticos, sociais, intelectuais, dezenas de personagens que sofrem e produzem sofrimentos, dramas esses amarrados estilisticamente em longos períodos, qualificados canonicamente como *fluxo de consciência*.

Assim, a busca é, simultaneamente, uma procura do tempo a ser recuperado e a pesquisa de uma escrita artística que permita vencer a perda de uma riqueza poética soterrada em pressuposições, as quais já não dizem muito ou que já não significam muito, como as sombras projetadas nas paredes da caverna. Aqui, se fecham os parênteses.

2. O Hábito e a Arte

Há, na *Busca*, duas grandes personificações que reproduzem a velha luta titânica do homem, ser limitado, contra as forças dos elementos que o aterram, mas isso dentro do próprio homem⁴: de um lado, como protagonista, na escala da liberdade e capacidade humanas, a Arte; de outro, como seu eterno e tenaz antagonista, o Hábito. Logo nas primeiras páginas da *Busca*, o personagem é apresentado, sem aliás esconder o seu carácter ambíguo, já que, apesar de tudo o ser humano sempre vai precisar de abstrações e pressupostos:

O hábito! arrumadeira hábil, mas bastante morosa e que principia por deixar sofrer nosso espírito durante semanas numa instalação provisória; mas que, apesar de tudo, a gente se sente bem feliz ao encontrá-lo, pois sem o hábito e reduzido a seus próprios meios, seria nosso espírito impotente para tornar habitável qualquer aposento.⁵

⁴ Em seu artigo “O rumor das distâncias atravessadas”, ao comentar o tema da memória involuntária, referindo-se ao episódio da “*madeleine*”, Gagnebin traz uma interpretação distinta, porém dentro do mesmo espírito: ou seja, a de uma luta desproporcional às forças humanas, o esforço de lembrança contra o poder do esquecimento e da morte: “temos, na versão de *Em busca do tempo perdido*, não somente a descrição de uma sensação repentina e da felicidade que ela provoca, mas também a expressão dos dois maiores obstáculos a essa felicidade: o poder da morte e, em palavras freudianas usadas por Proust, a força da resistência a esse lembrar involuntário (talvez possamos dizer, a esse lembrar inconsciente)” (2006, p. 149). E ainda: “A questão central, que volta como um refrão incisivo, é, portanto, a questão da morte e da ressurreição” (Loc. cit.). No início, ela é colocada pelo viés da sensação; no fim do romance, a resposta será encontrada na atividade estética” (Ibidem, p. 152). Quando aqui se faz destaque do tema do *hábito* é justamente como um dos aspectos do esquecimento, que corresponde à maneira como Proust apresenta o hábito.

⁵ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann; À sombra das moças em flor. Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002a, p. 25.

A proficuidade desse antagonismo é variada, inesgotável e constitui a matéria-prima do romance. Abundam exemplos de várias artes: música, pintura, teatro, literatura etc. No caso da literatura, entre várias reflexões do seu papel na redescrição do mundo, pode ser mencionada uma que descreve da perspectiva do leitor e que aparece no primeiro volume da *Busca*:

(...) é verdade que as personagens a quem interessavam não eram “reais”, como dizia Françoise. Mas todos os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria ou a desgraça de uma personagem real só ocorrem em nós por intermédio de uma imagem dessa alegria e dessa desgraça; a engenhosidade do primeiro romancista consistiu em compreender que, no aparelho das nossas emoções, sendo a imagem o único elemento essencial, a simplificação que consistiria em suprimir pura e simplesmente as personagens reais seria um aperfeiçoamento decisivo (...). O achado do romancista foi ter tido a ideia de substituir essas partes impenetráveis à alma por uma quantidade idêntica de partes materiais, isto é, que nossa alma pode assimilar.⁶

Mesmo quando uma narrativa é um relato e apresenta as ações de pessoas portadoras de uma realidade histórica e empírica, é em sua feição irreal de imagem, no seu ingrediente de fabulação, que elas são apreendidas pelo leitor, exercendo efeitos patéticos e dianoéticos sobre o mesmo. É por isso que a identificação do leitor com o personagem – discorre Proust mais à frente – não pode erigir-se sobre a sua realidade, mas precisa de um elemento permeável às suas projeções imaginativas, tal como é a imagem, com seus traços incoativos⁷ e seus horizontes intencionais que apelam continuamente para a variação imaginativa. Tal identificação entre leitor e personagem é reconhecida por Ricoeur, sobretudo na referência metafórica e ficcional como “modos de estar no mundo”⁸ ou “modos de pertencimento”⁹.

⁶ Ibidem, p. 80-81.

⁷ Sartre sustenta, em 1940, essa indissociabilidade da consciência imaginante com a apreensão do movimento: “Se nossa análise for exata e se a apreensão não-visual do movimento tem a estrutura imaginante, disso resulta que nossa consciência deve acompanhar-se sempre, ou quase sempre, por uma série de representações mal diferenciadas, sobre as quais não se poderia dizer se são apreensões cinestésicas ou imagens (...). Desse modo, aquém da consciência clara da imagem, existe uma penumbra na qual deslizam rapidamente estados quase indiscerníveis, saberes imaginantes vazios que já são quase imagens, apreensões simbólicas do movimento”. In: SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 114-115.

⁸ “Por meio as novas configurações trazem-se também à linguagem novos modos de estar-no-mundo, de aí viver e de nele projectar as nossas possibilidades mais íntimas”. In: RICŒUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 72.

⁹ “O que o discurso poético traz à linguagem é um mundo pré-objetivo no qual já nos encontramos por nascimento, mas também no qual projetamos nossos possíveis mais próprios. É necessário desestabilizar o reino do objeto, para deixar ser e se deixar dizer nosso pertencimento primordial a um mundo que habitamos, isto é, que a um só tempo nos precede e recebe a impressão de nossas obras” (Ibidem, p. 469).

Para perceber o amplo espaço de jogo que se abre entre o hábito e a novidade da arte¹⁰ é preciso considerar o personagem que envolve a ambos: o Tempo. É ele que faz e desfaz os hábitos, e é se valendo das múltiplas camadas temporais, a se entrelaçarem a cada momento, que a arte joga o seu jogo. Como se compreende esse meio lúdico? Como ele se torna disponível? O tempo é a dimensão, em cuja magnitude, todos esses jogos são possíveis como operações sobre os conteúdos temporais. Mas que agente, que sujeito, qual eu se move e vive nesse labirinto? Nas primeiras páginas da *Busca* há uma espécie de mito, que expõe a origem do eu: assim como a visão e participação no *cosmo* se tornam mais distintas através da contraposição contrastante frente ao que, na sua ausência, restaria para o ser humano, o *caos*, também, pode-se imaginar o que sobraria, na ausência de um ego configurado *qua* um todo unitário e coeso. O sono e o sonho constituem o mote dessa meditação, no início do primeiro volume da *Busca*, em imediata correlação com o tempo: “Um homem que dorme sustenta em círculo, ao seu redor, o fio das horas, a ordenação dos anos e dos mundos”¹¹. A camada da experiência em que se dão as sensações, que a fenomenologia chama de pré-objetivante, em que reconhece os “estados indiscerníveis”, aquém da intencionalidade e que proporcionam a emergência das imagens, tal camada, em virtude de seu enraizamento no corpo-próprio, é exposto em sua máxima produtividade de imagens, quando o “portador” desse corpo tem a sua consciência objetiva amortecida pelo sono:

Se adormecer em uma posição ainda mais desusada e diversa [à de costume] (...), então a reviravolta será completa nos mundos fora de órbita, a poltrona mágica o fará viajar a toda velocidade no tempo e no espaço, e, no momento de abrir as pálpebras, julgará estar deitado alguns meses antes, numa região bem diferente.¹²

Até aqui, aparecem dissolvidas, como uma espécie de *epoché*, a pressuposição da estabilidade do mundo, algo bem próximo da *epoché* fenomenológica. Proust, no entanto, avança para dissolver o pressuposto de uma identidade do sujeito, que necessita de um *eu* para pôr-se a si mesmo, que não existe senão nessa e por essa identidade: assim, bastaria um sono mais profundo:

(...) para relaxar a tensão do meu espírito; então, este perdia o plano do local onde eu adormecera, e quando eu despertasse no meio da noite, como ignorasse onde me encontrava, nem mesmo saberia, no primeiro instante, **quem era**.¹³

¹⁰ A novidade da arte é certamente daquelas que não pertencem ao “museu de grandes novidades”, como disse o poeta Cazusa.

¹¹ PROUST, Marcel. Op. cit., 2002a, p. 22.

¹² Loc. cit.

¹³ Loc. cit., grifo nosso.

A *epoché* da realidade do mundo natural e do sujeito natural, sua redução a um fenômeno, perseguido pela fenomenologia, principalmente nas *Meditações Cartesianas*, para se chegar ao “originário”, à “fonte da intuição”, à coisa mesma, sempre, nesse caso, referida à sua condição de gênese pré-objetiva, vem à tona numa exposição alegórica dessa camada pré-objetiva, que é tão difícil de ser atingida analiticamente. O que segue, então é uma imagem inteiramente mítica da fonte de intuição originária:

(...) tinha somente, na sua **simplicidade primitiva**, o **sentimento da existência** tal como pode palpitar no íntimo de um animal (...) num segundo, eu passava por sobre séculos de civilização e a imagem confusamente entrevista de lampiões de querosene, e depois, de camisas de gola virada, recompunham aos poucos os traços originais do meu próprio eu.¹⁴

Aquilo que a análise fenomenológica visa reflexivamente, a estrutura e funcionamento da intencionalidade da *consciência*, incluindo os atos das operações teóricas, não poderia se conceber nesse ponto; nem, *a fortiori*, a sua estrutura racional. Porém, aquilo de que semelhante análise depende, a título de “pressuposto” da descrição fenomenológica¹⁵, encontra-se exibido no trecho. Na indiferenciação quase total da “simplicidade primitiva”, em um eu preenchido unicamente por um “sentimento de existência”, não há sequer intencionalidade, nem consciência de si, já que para tanto, haveria de se destacar um centro diferenciado – o eu a cada momento consciente de si – e uma periferia indiferenciada – todo o conteúdo inatural da memória, ao alcance ou não do eu. O mais próximo que a fenomenologia chega desse ensaio fictício de uma alma sem eu pontual, sem consciência destacada em si mesma, encontra-se no apelo ao “fluxo originário”, da recepção passiva, de dados sensíveis, reunidos somente pela lei imanente do tempo subjetivo, colocado sempre, no entanto, como “ideia limite”, e não como modo possível de consciência.

3. “Fenomenologia” proustiana

Em qualquer reflexão que comporte na mesma problemática *fenomenologia* e *literatura*, o nome de Ingarden tem importância, principalmente pelo caráter sistemático da instrumentalização dos conceitos e do método fenomenológicos para compreender a estruturação do discurso literário. Esse fenomenólogo se posiciona contra a ideia de que a

¹⁴ Ibidem, p. 22-23, grifos nossos.

¹⁵ À força de pretender remover os pressupostos, a fenomenologia, por sua vez, pressupõe algo: o início radical, que deveria ser *sem pressupostos*, por isso mesmo, *originário* ou *primitivo* e uma razão capaz de o conhecer.

obra literária seria explicável como “objeto da imaginação”¹⁶. Mas isso, ainda no contexto de uma crítica ao psicologismo, segundo o qual a obra existiria como feita de “*componentes da vida psíquica do autor*”. Mas em sua teoria, a imagem e a imaginação desempenham um papel essencial na estrutura da obra literária, ainda que não utilize exatamente essa terminologia. Para iniciar esse entendimento, há que considerar que, para Ingarden, o que constitui a obra de arte literária é a conjunção da *harmonia polifônica* com as *qualidades metafísicas*¹⁷. A dita harmonia, especificamente, resulta da combinação dos valores estéticos artisticamente desenvolvidos em *quatro estratos* entrelaçados e intencionalmente indissociáveis, presentes no discurso narrativo, ficcional ou histórico, e constituindo a sua estrutura *essencial*: o estrato *fônico-linguístico*, o das *unidades ideais de significação*, o das *objetividades apresentadas* e a dos *aspectos esquematizados*. Os aspectos esquematizados são justamente aspectos da objetividade apresentada, comportada, cada uma, nas unidades ideais de significação, sendo essas, por sua vez, alocadas nos signos da linguagem¹⁸. Nas objetividades apresentadas por formações linguísticas (aquelas que não são reais, nem concretas) e nos aspectos esquematizados se está tratando precisamente da consciência imaginativa, embora o autor esteja fechado na terminologia da fase husserliana das *Investigações lógicas*.

No estrato das objetividades apresentadas, a arte literária exerce o seu poder configurador na “objetividade pura ou derivadamente intencional”¹⁹, naquilo que a fenomenologia convencionou chamar de “noema”. Suas características – o serem “criadas”, no caso da literatura, por “formações linguísticas”²⁰; o estarem submetidas a certa *esquematização* do seu conteúdo²¹; o serem “apanhadas numa rede” (de frases, interconexas pelo sentido, frases de um discurso)²² – permitem dizer que:

(...) os correlatos puramente intencionais das frases conexas podem entrar em múltiplas relações e conexões. (...) os objetos apresentados também não estão isolados e estranhos uns aos outros e lado a lado, mas reúnem-se graças a múltiplas conexões ontológicas numa **esfera de ser**. Assim, constituem (...) um *setor* de um *mundo não definido* nos seus pormenores, mas determinado no que respeita ao seu **tipo** de ser e de **modos** de ser, setor esse que **nunca fica rigorosamente delineado nos seus limites**. Tudo se passa [na construção literária] **como se** um cone de luz iluminasse parte de uma região, submergindo-se o resto numa névoa **indefinida** sem deixar de existir neste seu estado **indeterminado**.²³

¹⁶ INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 32-35.

¹⁷ Ibidem, p. 440.

¹⁸ Ibidem, p. 279.

¹⁹ Ibidem, p. 239-240.

²⁰ Ibidem, p. 137 e ss.

²¹ Ibidem, p. 147.

²² Ibidem, p. 181.

²³ Ibidem, p. 240, grifos nossos.

E no § 38, intitulado *Os pontos de indeterminação das objetividades apresentadas*, Ingarden, destaca os seguintes contrapontos entre objetos reais e objetividades apresentadas nas obras literárias: os primeiros são *total e univocamente determinados*, tais determinações formam uma *unidade concreta original* e são *absolutamente individuais*²⁴. Já as segundas são sujeitas a uma multiplicidade infinita de determinações e são produções esquemáticas, *i.e.*, nunca podem ser plenamente preenchidas por determinações materiais²⁵. Com essas características compreende-se o fato de “a ambiguidade ou a polivalência do texto provocarem uma cisão em dois ou mais dos correlatos intencionais. O correlato imediato da frase (a relação objetiva puramente intencional) exhibe (...) uma dissonância opalescente”²⁶.

Todas essas caracterizações são altamente pertinentes para descrever as imagens enquanto correlatos intencionais da consciência de imagem e como fenômenos irreduzíveis. A ambiguidade, a zona indefinição do mundo, a labilidade, a margem de indeterminação das objetividades e o caráter esquemático remetem claramente para os caracteres do noema imagético da intenção do leitor. Assim, são proveitosas para visualizar as proximidades de Proust com a fenomenologia, não apenas pelo fato de a *Busca* ser uma obra literária, mas de tecer explicitamente reflexões acerca a própria arte literária.

Para exemplificar, tome-se o caso de um ato perceptivo, visando algo até então desconhecido e que pela primeira vez é apreendido como tal. Trata-se, fenomenologicamente falando, do ato tético, no qual culmina uma “descoberta”, resultante de uma síntese de identificação, o qual, para chegar a se consumir na apreensão do algo, quase sempre é precedido por séries de aparições *incompletas*, por perfis cujo nexos interno não é imediatamente captado, pelo progresso de sínteses passivas e ativas e por dados sensíveis envoltos na *indeterminação* e *indistinção*. A gênese intencional do tema objetiva segue um núcleo de sentido que emerge sobre – e graças a – um fundo e um solo de contemplação passiva do fluxo de aparições sensíveis. A identificação paulatina do objeto é mediada pelo fluxo de aparições, sem a qual ela seria impossível. Essa dinâmica do ato perceptivo, assim formulada inteiramente em termos fenomenológicos, pode ser narrada ficcionalmente. A *versão proustiana* da intencionalidade genética pode ser conhecida em dois exemplos. O primeiro, na percepção da frase original, na Sonata de Vinteuil, e o segundo na adivinhação de um arco de uma igreja em ruínas, em Carqueville:

²⁴ Ibidem, p. 269-270.

²⁵ Ibidem, p. 274.

²⁶ Ibidem, p. 277.

Na Sonata de Vinteuil, as belezas que se descobrem mais rapidamente são também as que cansam mais cedo e sem dúvida pela mesma razão, ou seja, que elas diferem menos daquilo que já se conhece. Mas, quando estas são afastadas, resta-nos amar a tal frase, cuja ordenação, nova por demais para oferecer ao nosso espírito nada além de **confusão**, a mantivera **indiscernível** e conservara intacta; e aí então, ela, diante da qual passávamos todos os dias sem o saber e que se reservara, que pelo poder de sua exclusiva beleza se tornara invisível e permanecera desconhecida, ela nos chega por último.²⁷

A beleza, como uma *qualidade intencional*, um *valor expressivo* da frase de uma sonata, captável numa vivência intencional de sensibilidade estética, pode comportar graus de dificuldade para ser apreendida. E a beleza de grau mais difícil é aquela que exige mais do eu que a vivência: mais tempo, mais trabalho da imaginação, já que aparece *prima facie*, e indo numa direção contrária ao habitual, como que cercada de indeterminação e ambiguidade. Mais tempo e atividade são requeridos para preencher as zonas de indeterminação, para dar forma ao confuso e tirar proveito dinâmico de uma ambiguidade²⁸. Desse modo, tal beleza precisa ser *descoberta*, mas a sua recompensa é de franquear uma beleza nova ou mais rara, e por isso mesmo, realizada como beleza no sentido forte e pregnante da palavra²⁹.

Um processo análogo de descoberta, ou melhor, de ilusão de descoberta, se vê na passagem da igreja de Carqueville, no qual coloco entre colchetes os conceitos fenomenológicos ilustrados:

Para reconhecer uma igreja naquele bloco de verdura que tinha à minha frente [a simples *aparição sensível*], foi preciso fazer um esforço que me pôs mais contato com a noção de igreja [a definição da *intenção*]; com efeito, do mesmo modo que esses estudantes que apreendem mais completamente o sentido de uma frase quando são obrigados, por meio de um exercício de versão ou de tema [*variação imaginativa*], a despojá-la das formas a que estão habituados, essa noção de igreja [esse *noema*], de que não precisava a me ver diante de torres que se davam a conhecer por si mesmas, era eu agora obrigado a chamar constantemente em meu auxílio para não me esquecer, aqui, que o arco desse punhado de erva era o de uma vidraça ogival, ali, que aquela saliência das folhas era devida ao relevo de um capitel [horizonte interno de sucessão de perfis, visados por analogia numa experiência concordante]. Mas então soprava um ventinho, fazendo estremecer o

²⁷ PROUST, Marcel. Op. cit., 2002a, p. 410.

²⁸ Segundo Gallutti, "O sonoro no texto proustiano é semelhante à narração do sonho segundo a teoria freudiana, um texto cujas fontes imagéticas materiais (alucinadas no sonho) são inacessíveis para quem o interpreta. O aspecto sonoro expressa um movimento dialético: entre o sem sentido e o sentido, entre o caráter imediato da impressão direta [...] – produzida pelos ruídos que atravessam o corpo do herói – e o distanciamento que o narrador estabelece por meio do trabalho associativo e de tradução". GALLUCCI, Natacha M. L. O diapasão da lembrança em *A Prisioneira* de Marcel Proust. In: DAMIÃO, Carla M. & SILVA, Guilherme G. da (orgs.). *Confluindo tradições estéticas*. Goiânia: Edições Ricochete, 2016, p. 163.

²⁹ Proust vincula beleza (e felicidade) à novidade, ou à qualidade inabitual, em várias passagens, criticando, por exemplo, a beleza convencional (cf. PROUST, Marcel. Op. cit., 2002a, p. 501).

pórtico móvel que formava redemoinhos propagados e trêmulos como ondas de luz: as folhas se agitavam umas contra as outras e a fachada vegetal, toda trêmula, arrastava consigo, acariciadoramente, os pilares ondulantes e fugidios [decepção e não confirmação, *síntese de incompatibilidade*].³⁰

A beleza difícil (ou qualquer outro fenômeno a que só se chega por ascese de variação imaginativa), a imaginação criadora e que opera na descoberta se movem em um campo cuja verdadeira amplitude a fenomenologia acredita poder divisar e explorar através do método da redução. A redução ou *epoché* afasta o factual (que inclui logicamente o factício), neutraliza as injunções das necessidades efetivas, para ganhar em possibilidade e, nelas, discernir a essência, o sentido original das coisas. Mas esse campo, que serve para a reflexão fenomenológica e que oferece os temas para o procedimento descritivo, é também o campo em que o trabalho da imaginação do artista, escritor ou não, se move com liberdade e encontra a matéria-prima de configuração poética.

Tal suspensão do habitual é a alma da criação artística, tanto quanto do método fenomenológico. A suspensão do juízo de existência, preconizado por esse último, é a colocação entre parênteses da tendência mais arraigada pelo hábito realista, o juízo de existência. A inibição metódica da atitude natural faz-se para assumir uma atitude fenomenológica, uma atitude nova e totalmente incompreensível para os hábitos naturais. Mas, às vezes, em momentos raros (pode-se dizer, epifânicos, inspirados...) a *epoché* dos hábitos naturais se faz sem a necessidade de um esforço metódico, ou melhor, de um esforço que vá de encontro e *lute* contra as tendências naturais. É quando a *epoché* nasce de uma circunstância especial, quando a própria atitude natural se retrai por “esgotamento” ou “ofuscamento”, por assim dizer. Duas situações, a do devaneio frente à natureza e a da imaginação ligada ao desejo amoroso, “induzem” a essa *epoché*:

É que também – como ocorre nesses momentos de devaneio dentro da natureza, em que, suspensa a ação dos hábitos e postas de lado as noções abstratas das coisas, acreditamos com fé profunda na originalidade, na vida individual do lugar onde nos encontramos – a mulher passante que o meu desejo chamava parecia-me, não um simples exemplar desse tipo geral: a mulher, mas um produto necessário e natural daquele solo.³¹

A pretensão de, com isso, assegurar o acesso à “originalidade”, à “necessidade” e às “essências” pode ser ilusória, pode ser simples questão de fé,

³⁰ PROUST, Marcel. Op. cit., 2002a, p. 544.

³¹ PROUST, Marcel. Op. cit., 2002a, p. 134.

quicá por conta da falta de consciência metódica ou por ímpeto fantasioso de Eros. Mas a possibilidade da apreensão essencial, daquela que pode vir a ser intuição eidética, e que, assim, pode trazer à aparição algo, sem sobre-determinação de abstrações sedimentadas, recorre à mesma estrutura de consciência e se mostra possível e verossímil nesse caso.

Outra descrição, que aparece *No caminho de Swann*, mostra que por outras vias, Proust se move no mesmo regime de experiência que o método fenomenológico das reduções elege como o seu campo de investigação, só que exposto no lirismo do romance, numa passagem em que narra o quanto, na sua infância, a leitura o deixava absorto no mundo ficcional, e afastado da realidade normal:

E meu pensamento não seria também, por acaso, um esconderijo em cujo fundo eu sentia que permanecia oculto, até para olhar o que se passava lá fora? Quando eu via um objeto exterior, **a consciência de que o estava olhando permanecia entre mim e ele**, bordava-o com uma tênue orla espiritual que me impedia de nunca tocar diretamente sua matéria; volatilizava-se esta de alguma forma antes que eu tomasse contato com ela, como um corpo incandescente que se aproxima de um objeto molhado não chega a tocar sua umidade, pois se faz sempre anteceder de uma zona de evaporação.³²

Na fenomenologia, o ato perceptivo é um tipo de intencionalidade que recebe a tematização e se faz descritível em um exercício de reflexão. Um tipo poético de reflexão do eu sobre a sua própria vivência de percepção é exposta, na passagem acima, no trecho “a consciência de que o estava olhando permanecia entre mim e ele”. Mas tal ainda não seria uma reflexão movendo-se propriamente no campo fenomenológico, se não permitisse ver tal distância como mediatizada por funções da consciência que determinam o modo de a coisa aparecer, o *como* implícito no *o quê* se apresenta. Entretanto, a aproximação com a fenomenologia é legítima, pois o seu pensamento, diz o autor, “bordava-o com uma tênue orla espiritual que me impedia de nunca tocar diretamente sua matéria”, referindo-se ao que os fenomenólogos chamam de intencionalidade. Nessa pequena e expressiva metáfora, “orla espiritual”, esconde-se o inexaurível terreno de trabalho da fenomenologia. A inevitável “zona de evaporação” é a face atualmente dada no horizonte de lados expostos segundo a variação de perspectiva; o perfilamento de aparições que, ao mesmo tempo, mostra e esconde o alvo da intenção, porque mostra necessariamente uma face, um perfil, mas nunca dá o correlato da intenção em sua integralidade material, *i.e.*, na sua totalidade concretamente considerada. Essa, nunca é “diretamente tocada”.

³² Ibidem, p. 80, grifos nossos.

Essa liberação de um eu reflexivo frente às próprias vivências fornece, por sua vez, a condição para entender o tema fenomenológico das *atitudes subjetivas*. Ao percorrer as vivências, suas condições de surgimento, seu fluxo e suas modificações, a reflexão descobre, em um nível de segundo grau, complexos intencionais, sistêmicos, particulares e relativamente autônomos, que têm, como correlatos, fenômenos complexos de mundo circundantes, regiões ônticas, relativamente independentes umas das outras³³. Entretanto, nada disso impede que todas essas atitudes sejam reenviadas a um eu que funciona como mero centro formal, vazio, um núcleo ativo capaz de assumir e protagonizar, a cada vez, qualquer um desses complexos intencionais, *qua* eu particularizado – todos abrigados na esfera de uma vida individual – e submergir em sua dinâmica particular, suas habitualidades e seu estilo de sentido. Daí a possibilidade, a partir desse Eu, de a reflexão coligir, opor, comparar e aproximar as diversas atitudes. Trata-se, na fenomenologia, do Eu transcendental; em Proust, do Eu da Arte, o Eu poético. Deleuze, assim o define:

De determinado ponto de vista, cada linha do tempo vale por si mesma (“todos esses planos diferentes, segundo os quais o Tempo, desde que, nesta festa, eu o recapturara, dispunha a minha vida...”). Essas estruturas temporais são, portanto, como “séries diferentes e paralelas”. Mas esse paralelismo ou essa autonomia das séries não exclui, sob outro ponto de vista, uma espécie de hierarquia. De uma linha a outra, a relação entre o signo e o sentido se faz mais íntima, mais necessária e mais profunda (...). Desse modo, é o próprio Tempo que é serial; cada aspecto do tempo passa a ser, desde então, um termo da série temporal absoluta, remetendo a um Eu que dispõe de um campo de exploração cada vez mais vasto, cada vez mais individualizado. O tempo primordial da arte imbrica todos os tempos, o Eu absoluto da Arte engloba todos os Eus.³⁴

Chega-se, na leitura da *Busca*, à constatação de que se a suposta ou muitas vezes pretensa identidade (numérica ou material) do *Si-mesmo* – conjuntamente compreendido como *eu/consciência/personalidade* – é uma identidade que resulta ilusória, tal precariedade de identidade não se encerra apenas na revelação de um problema. Alternativamente, também é o acesso a uma multiplicidade, que ilustra e traz, a partir da fonte literária, um modo de apresentar aquilo que a *epoché* põe como experiência transcendental. São precisamente tais *Eus* que a fenomenologia “descobre” como *atitudes subjetivas*, com *sistemas intencionais particulares*, sob cujo regime se desenham as diferentes *regiões ônticas*. Em Proust, há uma perfeita consciência dessa multiplicidade móvel e transformável de Eus e nada melhor que vê-

³³ Essa temática é a que permite inclusive problematizar, como fez Ricœur, a identidade do Si, como *ipse* ou *idem*, apenas para ilustrar a respectiva importância e fecundidade.

³⁴ DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 83.

las expostas em suas próprias palavras. Primeiramente, uma parte onde a ênfase recai na autonomia de descontinuidade desses eus:

E assim, foi pelo lado de Guermantes que aprendi a distinguir esses estados que em mim ocorrem, durante certos períodos, e chegam até a dividir entre si os dias, um vindo para expulsar o outro, com uma pontualidade de febre; contíguos, mas tão exteriores um ao outro, tão destituídos de meios de comunicação entre eles que já não posso compreendê-los e sequer me representar em um o que desejei, ou temi, ou até realizei no outro estado.³⁵

Em outro fragmento, evidencia-se o entrelaçamento, as imbricações e modificações entre os eus:

Todas essas lembranças reunidas umas às outras não formavam mais que uma massa, mas nem por isso eu deixava de perceber entre elas – entre as mais velhas e as mais novas, surgidas de um perfume, e depois as que eram somente lembranças de outra pessoa, que as passara a mim – senão fissuras, verdadeiras fendas, pelo menos essas nervuras, essas misturas de cores que, em certas rochas e certos mármore, revelam diferenças de origem, de idade e de “formação”.³⁶

Isso dá à personalidade, malgrado sua consciência de si, as feições de um compósito heteróclito e até mesmo fragmentário; imagem bastante contrária à ideia de um eu seguro de sua identidade e de uma personalidade inalterável. O eu involucra o múltiplo, seja no sentido de que pode criar-se a si mesmo, seja no de que acaba não resistindo e sucumbindo a uma mudança inelutável, *i.e.*, o eu se multiplica seja de modo voluntário ou involuntário.

4. O solo originário, comum à filosofia e à arte ou à fenomenologia e à literatura proustiana

A multiplicidade imanente ao eu, no entanto, comporta um espaço de jogo, um grau de variabilidade e não se reduz a um mero conglomerado solto. Ela está afinada como o movimento da vida, que supõe mudança e transformação. Se os elementos explorados pela fenomenologia são as intenções ou sistemas intencionais implicados na estabilização dos fenômenos, na cristalização de sua unidade ideal de sentido, o achado que Proust, ao seu turno, franqueia ao leitor, se descortina numa assim chamada *multiplicidade dos estratos temporais*. Essas durações distintas e concorrentes fazem jus à afinidade, apontada por Sartre, entre as imagens (nesse

³⁵ PROUST, Marcel. Op. cit., 2002a, p. 153.

³⁶ Ibidem, p. 156.

caso, literariamente construídas) e a sensação de movimento. As grandezas temporais vigentes em interna simultaneidade, e suas sucessivas metamorfoses, são garimpadas em dramas de toda espécie na vida dos personagens. Trata-se de uma multiplicidade cuja arqueologia revela algo radicalmente contraposto ao *continuum* do tempo objetivo. Mas, uma vez encontrada, independente de ser ou não submetida ao trabalho analítico, similar ao desenvolvido em *Matéria e Memória* de Bergson, ou em *Consciência Interna do Tempo* de Husserl, ela é o horizonte de jogo que possibilita unir livremente (como o faz, e.g., a ficção literária) o que se encontra separado no tempo cronológico, e separar o que, lá, se encontra unido.

O sonho lúcido, criado pelo o romancista no leitor, como diz Proust,

deflagra em nós, durante uma hora, todas as fortunas e todas as desgraças possíveis, algumas das quais iríamos levar a vida inteira para conhecer, ao passo que outras, as mais intensas, jamais nos seriam reveladas porque a lentidão com que se produzem impede que as percebamos.³⁷

O tempo cronológico, objetivo, seria o suporte do hábito e da normalidade. Já a multiplicidade temporal da psique profunda forneceria o terreno das possibilidades inabituais de combinação e de jogo, inerentes à criação artística de toda espécie; possibilidades que põem a descoberto, não só coisas e situações potenciais, mas personalidades potenciais e até mesmo mundos potenciais, cujas formas carecem dos mesmos limites que são ultrapassados pela própria imaginação, quando alça voo com asas tão frágeis como as de Ícaro.

Todas essas potencialidades não são percebidas ou levadas a operar *automaticamente*, elas não chegam *motu proprio* à evidência temática. No interior do que a fenomenologia designa como atitude natural, elas permaneceriam *de bom grado* perpetuamente adormecidas sob o manto confortável dos pressupostos. Assim, a atitude natural permanece ingênua enquanto não se dá conta do papel da consciência em toda apreensão de realidade objetiva, cuja permeabilidade ao conhecimento e à intuição é sempre condicionada e mediada por uma efetividade não objetiva, ou seja, um processo intencional. Se a fenomenologia solicita uma *conversão*, uma transformação profunda e global da consciência, não raro também se diz que ninguém permanece o mesmo depois de ler a *Busca*. Contrariamente à crença da atitude natural, tanto o mundo, quanto o pensamento do mundo só permanecem discerníveis, numa unidade estável, enquanto a multiplicidade de estratos temporais, cedendo ao hábito, jaz tacitamente inoperante, pois “Talvez a imobilidade das coisas ao nosso

³⁷ Ibidem, p. 81.

redor lhes seja imposta pela nossa certeza de que tais coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento em relação a elas”³⁸. E o que seria essa imobilidade do pensamento, senão a inconsciência de pressupostos, com base na qual muito se fala, muito se narra, muito se pergunta e se responde, *ad nauseam*, mantendo todavia intacto o sentido puramente convencional das coisas, deixando-os morrer por efeito de anacronismo ou falatório? Somente a capacidade de mover-se naquela esfera do Eu transcendental ou do Eu poético, onde todos os estratos, todos eus e significações revelam seu caráter condicionado (intencional) permite superar as linhas de força dos hábitos e colocar em ascensão as potencialidades da vida do eu e do mundo a serviço de novos valores.

Como o Eu poético pode promover essa superação? Pois bem, ver as coisas em sua mobilidade, ou melhor, inserir-se (e.g. corporalmente, passionalmente) em sua mobilidade, ao preço do pensamento³⁹, consiste, em primeiro lugar, em renunciar à segurança das noções estáveis, em efetuar uma suspensão semântica, em colocar toda categorização entre parênteses e em regressar à ingenuidade da simplicidade originária, para ganhar a multiplicidade temporal, subjetiva e cósmica. A cada estrato temporal – concorrente dentro de um mesmo indivíduo, concomitante ou intercalado no *continuum* de sua vida – corresponde um eu distinto, como seu estilo de pensamento, vivendo em seu próprio mundo, mas convivendo, alternando e às vezes conflitando com os “outros” eus e os “outros” mundos encerrados na psique de um único e mesmo indivíduo. Para lidar com essas camadas do eu, e colocá-las à disposição de uma operação livre e, quiçá, criadora, o valor heurístico (às vezes terapêutico) da arte, no caso da literatura, é posto em relevo na descrição de um personagem escritor, notadamente, em sua capacidade de produzir estranhamento sobre a mais trivial realidade:

Esses jovens Bergottes – o futuro escritor e seus irmãos e irmãs – sem dúvida não eram superiores, pelo contrário, aos jovens mais finos, mais espirituosos (...). Mas o gênio e até o grande talento decorrem menos de **elementos intelectuais** e de afinamento social superiores aos de outrem, que da faculdade de **transforma-los**, de **transpô-los**. (...) Da mesma forma, aqueles que produzem obras geniais não são aqueles que vivem no ambiente mais delicado, que têm a mais brilhante conversação, a mais extensa cultura, mas os que tiveram a força de, **cessando de viver bruscamente para si mesmos**, de tornar sua

³⁸ Ibidem, p. 23.

³⁹ Depois do *cogito* cartesiano, e do conseqüente uso moderno da palavra pensamento, o seu significado adquiriu especificações crescentes, recebendo, de Husserl uma interpretação idealista transcendental, que em muito se distancia do significado de pensamento da filosofia precedente. Ricœur, ao adotar a fenomenologia como método, recusa terminantemente as suas pretensões idealizantes, em sua proposta do “cogito quebrado”. A crítica, aqui, está visando essa noção especificamente moderna e idealista como incompatível com o tipo de experiência promovida pela *Busca*.

personalidade semelhante a um espelho, de tal modo que a sua vida, aliás, por mais medíocre que possa ser do ponto de vista mundano e até, num certo sentido, intelectualmente falando, nele se reflita, consistindo o gênio no poder refletor e não na qualidade intrínseca do espetáculo refletido.⁴⁰

Poder-se-ia traduzir essa passagem em termos fenomenológicos (uma extravagância hermenêutica, sem dúvida, porém não absurda nem trivial), da seguinte forma: *O gênio de Bergottes consiste na sua capacidade de efetuar variações imaginativas (transformar) sobre os noemas (elementos intelectuais), conectá-los em novas sínteses de identidade e de incompatibilidade (transportar), ao efetuar a epoché sobre sua atitude natural (deixar de viver subitamente para si mesmos) e de explorar o campo dos fenômenos e expô-los, não por meio de descrição de essências, mas nomeando-as, apresentando-as (poder refletor) no estrato das objetividades intencionais de dos esquemas imaginários, levando o leitor a visá-las intencionalmente como uma região óptica originária, sendo descoberta pela primeira vez em carne e osso (o espetáculo refletido).*

Nesse ponto, foram reunidas considerações suficientes para retomar a proposta de suspeição e estranhamento em sentido kierkegaardiano. Um conhecimento sem significado para alguém, malgrado sua familiaridade, é como uma sobrecarga inerte e fastigiosa, que, na falta do alimento verdadeiro da poesia, submerge o espírito em uma letargia mórbida ou mesmo letal, pois o espírito não se alimenta de letra morta, de noções caducas, onde falta a seiva vivificante do ser e dos seres. O modo como a *Busca* remove os pressupostos não é apenas negativo; a dissolução ou expulsão dos avatares doentes do Eu transcendental é antes o efeito colateral da entrada em cena da experiência poética, do protagonismo do eu quanto à sua intencionalidade. A arte traz o Eu para o solo e para as raízes do ser.

Proust nos dá uma primeira aproximação da essência quando diz que ela é alguma coisa em um sujeito, como a presença de uma qualidade última no âmago de um sujeito: “diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, a diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós”.⁴¹

Trata-se de algo tão fecundo como uma cosmogonia: “O mundo envolvido da essência é sempre um começo do Mundo em geral, um começo do Universo, um começo radical absoluto”⁴². Eis o ponto para onde convergem os papéis da dialética,

⁴⁰ PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes; Sodoma e Gomorra: Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002b, p. 427.

⁴¹ DELEUZE, Gilles. Op. cit., 2006, p. 39.

⁴² Ibidem, p. 42.

da literatura proustiana e da fenomenologia: a retirada que se efetua do que é sem valor e sem significado para o espírito, ao comunicar de tal forma que o olhar e a intenção sejam reenviados às raízes de tudo que possui verdadeiramente valor e significação.

Conclusão

Partindo de uma noção básica de pressuposto, que recobre quase a filosofia como um todo, delimitou-se, inicialmente o que a fenomenologia entende como pressuposto, em seu interesse crítico. O sentido e importância filosófica da crítica aos pressupostos é o de chegar, segundo Husserl, às raízes de tudo o que há. Em outras palavras, recuperar o verdadeiro ser, por discernimento do originário. O método fenomenológico auxilia tal crítica na medida em que analisa o processo intencional que vai da intuição originária ao conceito e ao juízo. Através de Kierkegaard, ficou certo que uma das maneiras de remover os pressupostos se dá, também, por meio da forma da comunicação, do estilo, que para ele era a ironia e a paródia. Isso permitiu levantar a hipótese de que a forma poética do discurso literário também contribuiu para a diluição dos pressupostos, o que mediou a passagem do problema fenomenológico para a obra proustiana. Excertos da própria obra proustiana confirmaram essa hipótese, tendo por base teórica a teoria sobre a obra de arte literária proposta por Ingarden. Por fim, verificou-se que, em última análise, fenomenólogo, dialético e escritor, através de caminhos diversos (respectivamente, análise, polêmica e poesia) e recursos irredutíveis (descrições, conceitos e imagens), movem-se no mesmo solo dos núcleos de significação, donde brotam todos os autênticos problemas ontológicos. Esse solo tem fim? Quem sabe Proust não o percorreu tanto quanto Heráclito!

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. A. Piquet & R. Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GALLUCCI, Natacha M. L. O diapasão da lembrança em *A Prisioneira* de Marcel Proust. In: DAMIÃO, Carla M. & SILVA, Guilherme G. da (orgs.). *Confluindo tradições estéticas*. Goiânia: Edições Ricochete, 2016.

- HUSSERL, Edmund. *A filosofia como ciência de rigor*. Trad. Albin Beau. Coimbra: Atlântida, 1952.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. A. E. BEAU, M. da C. PUGA & M. M. BARRETO. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,
- KIERKEGAARD, Søren A. *Pós-escrito às migalhas filosóficas*, Vol I. Trad. A. L. M. Valls & M. M. de Almeida. Petrópolis – RJ: Vozes, 2013.
- PROUST, Marcel. *A prisioneira; A fugitiva; O tempo recuperado: Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002c.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann; À sombra das moças em flor: Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002a.
- PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes; Sodoma e Gomorra: Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002b.
- RICŒUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. D. D. Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- _____. *Teoria da interpretação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Trad. D. Machado. São Paulo: Editora Ática, 1996.

Recebido em 09.04.2018.

Aceito para publicação em 28.05.2018

© 2018 Sanqueilo de Lima Santos. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).

Bernardete Oliveira Marantes¹

Proust e Deleuze: mutualismos e criações

Resumo: Tenciona-se desenvolver no presente artigo uma reflexão desdobrada, cujos axiais podem ser assim apresentados: Marcel Proust elabora certo conjunto de metáforas para descrever, no segundo volume de *d'Em busca do tempo perdido (À sombra das raparigas em flor)*, o “bando de raparigas” (*la petite bande*), que surpreende o herói em sua primeira estada na fictícia cidade litorânea Balbec; Gilles Deleuze, por sua vez, apropria-se de tais imagens para definir um termo filosófico, hecceidade, um modo de existência. Cada seção reflexiva (Proust e Deleuze), produz seus respectivos desdobramentos, e é tal movimento que justifica o mutualismo (no sentido ecológico e igualmente no figurado) como instrumento voluntário de criação; no arremate da exposição, uma ponderação par a par empreende, por meio da imagem do pensamento de ambos, precisar o desígnio destas produções, literária e filosófica, tal qual criações de pensamento intensivas e irreduzíveis, em que pesem suas autênticas distinções.

Palavras-chave: Proust; Deleuze; hecceidade; mutualismo; criação.

Abstract: This article is aimed at a multifaceted reflection, the structuring points of which may be presented as follows: Marcel Proust elaborates a certain group of metaphors to describe, in the second volume of *In Search of Lost Time (In the Shadow of Young Girls in Flower)*, “the little bunch” (*la petite bande*), which surprises the hero during his first stay in the fictional coastal town Balbec; Gilles Deleuze, on the other hand, will employ this same metaphorical images to define a philosophical notion — haecceity, a mode of existence. Each theoretical segment (Proust’s and Deleuze’s) produces its respective developments, and this movement justifies the mutualism (both in an environmental and in a figurative way) as a tool of voluntary creation; at the conclusion of this exposition, a side-by-side collation shall to determine, through the image of both authors’ thinking, the purpose of those outputs, literary and philosophic, as intensive and irreducible creations, not disregarding their authentic distinctions.

Key-words: Proust; Deleuze; haecceity; mutualism; creation.

¹ Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo. E-mail para contato: bernardete.marantes@usp.br.

Introdução

Este artigo pretende alargar, para contemporizar e cultivar, o diálogo entre dois sistemas de pensamento – o literário, com o uso estético da linguagem, e o filosófico, pautado no rigorismo crítico-conceitual, isso porque, articulações, exemplificações, diálogos, correspondências, apropriações, desdobramentos, ou mesmo roubos, não são novidades nos caminhos das produções, de qualquer natureza, humanas.

Por sua afinidade particular, literatura e filosofia, se manifestam como sistemas aparentados e mutualistas, já que é apreensível uma dimensão estética da filosofia e uma conteudística-filosófica da literatura; e esses sistemas fronteiros, mas dotados de línguas próprias, não raro, referenciam-se e apropriam-se reciprocamente; como afirma Benedito Nunes, “desde o seu nascimento, a filosofia nunca foi indiferente à poesia”², e crê-se, mormente com Proust, a arte literária igualmente não é indiferente à filosofia.

Assim, a ideia deste artigo será desenvolvida a partir de um ponto comum, um recurso, que, de fato e de direito, é abundantemente empregado pela arte literária, e, embora com menos ênfase, é igualmente usado pela filosofia, principalmente a contemporânea; o referido ponto são as apropriações – que respondem por empréstimos, mutualismos, ou ainda, os roubos³.

Em sentido lato, tanto Proust quanto Deleuze apropriaram-se de elementos “exteriores” ou “de fora” a suas atividades peculiares; todavia, o exame proposto tem um objetivo restrito, qual seja, o de esquadrihar uma criação imagética proustiana tomada por Deleuze como exemplificadora de um termo filosófico cunhado por ele. Assim, no que tange a Proust, por exemplo, não interessa à investigação suas apropriações ou roubos (nem aqueles pontuais e referentes aos plágios de “análises autorizadas dos historiadores de arte”⁴), mas como o escritor apropriou-se de termos (principalmente os oriundos das ciências naturais) para construir determinadas imagens, a saber, as do bando de raparigas. Igualmente com Deleuze, embora tenha o filósofo instigantes formulações sobre o roubo (“o roubo criador do traidor, contra os

² NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 13.

³ Tanto Deleuze como Proust são notórios “ladrões” intelectuais; em Deleuze “achar, encontrar, roubar, ao invés de regular, reconhecer e julgar” (in: DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p. 6-8); contrário a Deleuze, que defende o roubo tal como um princípio ético-filosófico, certas passagens da *Recherche* confirmam que Proust plagiou, quiçá por comodismo, diferentes descrições de historiadores de arte (cf. MARANTES, Bernardete O. *O vestido de Proust: uma construção na trama das correspondências*. São Paulo: USP (Tese), 2011, p. 154, nota 1.

⁴ LERICHE, Françoise. (Musique). In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. (orgs.). *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 664.

plágios do trapaceiro”⁵), a finalidade é ponderar em que medida a apropriação de uma imagem proustiana (o bando de raparigas) traduz um complexo termo filosófico: a hecceidade.

Assegurado o alcance do exame, segue a especificação do ponto em que o pensamento deleuziano exemplifica-se por meio do proustiano: “o que é uma moça, o que é um grupo de moças? Ao menos Proust o mostrou de uma vez por todas: como sua individuação, coletiva ou singular, não procede por subjetividade, mas por hecceidade, pura hecceidade”⁶. Esta formulação do termo hecceidade, desenvolvida juntamente com Félix Guattari, que está na obra *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2* (vol. 4) (*Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*, 1980), é contundente⁷, pois segundo os pensadores é Proust quem revela “de uma vez por todas” como funciona o (intrincado) modo de existência por hecceidades. Este tipo de apropriação (mutualista, amigável, contributiva, supracomunicacional), que se adapta (a um termo) ou precisa (um termo), é inerente ao pensamento deleuziano, e a obra de Proust, *Em busca do tempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27), repetidas vezes tornada pelo filósofo como referência, colabora para expor o próprio exercício do pensamento deleuziano: o de “sair da filosofia pela filosofia”⁸.

Destarte, a fim de efetivar o exame, seguem-se as ponderações e seus desdobramentos assim estabelecidos:

I. Preâmbulo Proust: uma obra construída por imagens;

I. 1. Proust e o mutualismo na composição do bando de raparigas, ou Individualizar para indiferenciar;

I. 2. As imagens na condução da transição: da literatura à filosofia;

II. Preâmbulo Deleuze: a autoridade do pensamento, dos encontros, das referências;

II. 1. A hecceidade em termos: sua construção e imagem;

II. 2. A hecceidade como produto conceitual de uma apropriação literário-imagética;

Arremate: a imagem do pensamento em diálogos desdobrados.

⁵ DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p. 34.

⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs* (vol. 4). São Paulo: Ed. 34, 2012, p. 64-65.

⁷ Em *Diálogos*, publicado em 1977, Deleuze já trabalhava com o termo hecceidade, e o apresentava com muitos exemplos depois replicados no *Mil platôs* “o que é uma menina, ou um grupo de meninas? Proust as descreve como relações móveis de lentidão e velocidade, e individuações por hecceidade, não subjetivas” (in: DELEUZE, G; PARNET, C. Op. cit., p. 108).

⁸ DELEUZE, Gilles. C de Cultura. In: *Abecedário de Gilles Deleuze*, 1988-89, s/n [Realização de Pierre-André Boutang (produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris) da série de entrevistas feita por Claire Parnet, e filmada nos anos 1988-1989]. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

I. Preâmbulo Proust: uma obra construída por imagens

A *Recherche* é um manancial, e especulações ou apropriações (de toda ordem, até como autoajuda) não são estranhas à obra, por isso, sua abundante fortuna crítica, seja no campo artístico-literário, sociológico ou filosófico, é praticamente incalculável. A propósito da copiosa investida de leitores críticos à obra proustiana – antes lembrando que, dentre os estudos inaugurais sobre a *Recherche*, os textos críticos de Ernst R. Curtius datam a partir de 1922, ou seja, antes mesmo de o romance ser integralmente editado (1913-27)⁹ –, David Ellison, nos idos de 1984, observava que a “*Recherche* está hoje tão saturada de comentário crítico, que chega a rivalizar, na literatura contemporânea, com as grandes obras monumentais do passado, como Dante, Shakespeare, Cervantes e Goethe”¹⁰; percebemos hoje, alguns decênios após essa observação, que o patrimônio crítico proustiano só se faz avolumar.

Tantas são as virtudes dessa obra-mestra que seria inócuo justificar axiologicamente seu poder desafiador; de outro modo, porém, pode-se inferir que a autoridade da obra se encontra na própria experiência literária a qual o autor se consagrou. Em carta, ele declarou a composição da *Recherche* como sendo uma “obra de arte dogmática e uma construção”, e apenas em seu término, a totalidade de seu pensamento seria revelada¹¹. Portanto, expressamente ambiciosa pelo próprio autor, a *Recherche*, como todo construto de engenho, se autoexprime ambivalente, pois sua construção busca alojar o universal e o monumental (semelhante a uma catedral), e igualmente o quase-habitual (análogo à construção de um vestido)¹².

Entretanto, e por mais *sui generis* que seja esse “objeto literário” urdido por Proust, ele mantém o ideal de todo escritor, qual seja, o de escrever “para o leitor universal”¹³, e (por mais utópica que seja esta ambição) sendo fiel a seus preceitos, o autor da *Recherche* confeccionou seu objeto literário por meio de imagens (ou metáforas¹⁴, pois em Proust os termos são praticamente sinônimos). Além de um imenso saber enciclopédico, que o autoriza a tecer imagens apoiadas em distintas expressões artísticas e nas ciências (humanas, sociais, biológicas etc.), a absoluta

⁹ Cf. *Dictionnaire Marcel Proust*, 2004, p. 278-9 e GRAHAM, Victor E. *Bibliographie des études sur Marcel Proust et son œuvre*. Genève: Librairie Droz, 1976, p. 93 (634).

¹⁰ ELLISON, David R. *The reading of Proust*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984, p. xii.

¹¹ Cf.: PROUST, Marcel. *Correspondance de Marcel Proust*. Vol. XIII. Ét. par P. Kolb. Paris: Plon, 1970-1993, p. 98-99.

¹² PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Ed. Globo, 1995a, p. 280/ RTP IV, p. 610: “eu construiria meu livro, não ousou dizer ambiciosamente como uma catedral, mas modestamente como um vestido”.

¹³ SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989, p. 55 et seq.

¹⁴ Para uma análise aprofundada sobre o uso de diferentes *tropoi* (metonímias e metáforas, ou transposições e comparações) no discurso literário proustiano, ver GENETTE, Gérard. *Métonymie chez Proust*. In : _____. *Figures III*, p. 41-63.

valorização da imagem¹⁵ em sua obra denota que ela é inerente a sua escritura, e ponderando sobre esse “primado da imagem” no pensamento proustiano, duas possibilidades logram destaque.

Na primeira, as metáforas e comparações expressam uma visão particular, ou seja, o estilo:

(...) pois o estilo para o escritor, assim como a cor para o pintor, é um problema não de técnica, mas de visão (*car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision*). É a revelação, impossível pelos meios diretos e conscientes, da diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós.¹⁶

Para Proust, só a arte exprime e revela-nos outros universos, só a visão de artistas originais permite-nos captar e experimentar novos e múltiplos pensamentos; e no caso do estilo proustiano, profuso em seu espaço imaginário, a imagem atua tal uma consciência unipessoal e subjetiva que ambiciona se externar ao leitor (à imaginação dele), e pela proficuidade de imagens presentes em seus escritos, são elas a própria estrutura de sua escritura – “só a metáfora pode dar uma espécie de eternidade ao estilo”¹⁷, afirmou Proust sobre a carência delas no texto flaubertiano.

Na segunda, e quiçá a possibilidade dominante, o significativo emprego de imagens no romance proustiano concorre para transformar, para metamorfosear sua própria subjetividade em objetividade aos olhos, ou à consciência de seu leitor; considerando esta última possibilidade como preponderante, alguns dados colhidos na própria obra orientam-nos sobre a precedência do uso da imagem em seu discurso literário.

Conforme sua exposição em *O tempo redescoberto* (*Le temps retrouvé*, 1927), derradeiro volume da obra, embora declarasse Proust que todo leitor, quando lê, é leitor de si mesmo¹⁸ (em suas circunstâncias, projeções, empatias etc.), nesse mesmo volume, igualmente concluiu ele que o dever e a tarefa de um escritor são as de um tradutor¹⁹, e por estar convencido de ser esta a verdadeira empreitada de um escritor, não poupará esforços para “passar uma impressão por todos os estados sucessivos

¹⁵ Segundo pesquisa, milhares de imagens foram catalogadas na *Recherche*, cf. TROUSSON, Raymond. La fonction des images végétales dans *À la recherche du temps perdu*. Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1981, note 1. Disponível em: <www.arlfb.be>. Acesso em: 12 dez. 2017.

¹⁶ PROUST, M. Op. cit., 1995a, p. 172/ RTP IV, p. 474.

¹⁷ Idem. À propos du “style” de Flaubert. In: _____. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 586.

¹⁸ PROUST, M. Op. cit., 1995a, p. 184/ RTP IV, p. 489

¹⁹ Ibidem, p. 168/ RTP IV, p. 469.

que conduzem a sua fixação, à expressão de sua realidade”²⁰. Desse modo, e por saber que não há “leitura inocente”²¹ (logo, o autor não deve ofender-se se o leitor invertido (*sic*) dê “traços masculinos a suas heroínas”²²), Proust, de sua perspectiva construtivista-dogmática, mas sem perder de vista o “leitor universal”, empregará a imagem, ou a comparação, a fim de evitar predicar ou precisar uma impressão ou uma sensação, experiências que, em si, são exclusivas de determinado sujeito. Conforme esse viés, traduzir, para universalizar as impressões e as sensações, é o preceito fundamental desse ambicioso romance construído por imagens – compete assinalar, em que pese não ser este o propósito do artigo, que impressão e sensação não devem ser tomadas de modo indistinto no romance proustiano, pois ambas apresentam-se como potências singulares dentro da obra; *grosso modo*, a impressão em Proust expressa, em grande parte, sua aderência à “verdade da impressão”, de John Ruskin, noção que fundamenta as teorias do belo do crítico inglês; à sensação, tal “como fato real”²³, como disse Maurice Blanchot, relacionam-se percepção sensorial, sentidos, lembranças, e de certo modo, são elas que ascendem a impressões.

Portanto, impressão e sensação, partícipes e intensificadoras do estilo proustiano, são consecutivamente traduzidas por meio de imagens (comparações, transposições, metáforas e metonímias); tais expressões imagéticas, qual “fluidez do universo afetivo”²⁴, são as responsáveis pela conversão do ausente em presente, e essa é a tarefa do artista, conforme Henri Bergson: “o artista visa introduzir-nos nessa emoção tão rica, tão pessoal, tão nova e leva-nos a experimentar o que não poderia fazer-nos compreender”²⁵. Dilatando o caráter fulcral da imagem na escrita proustiana, e convertendo-o ao universo ontológico-filosófico, Julia Kristeva afirma que

O analógico é ontológico: a metáfora proustiana que une as aparências revela de fato a profundidade do Ser. A analogia atravessa o visível para atingir uma “unidade transparente”, na qual as coisas dispostas numa certa ordem, diferem daquelas da inteligência reconhecida, aliás como necessário, são “convertidas em uma mesma substância”, sem nenhuma “impureza” e na qual a vida se faz profunda.²⁶

²⁰ Ibidem, p. 161/ RTP IV, p. 461.

²¹ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 148.

²² PROUST, M. Op. cit., 1995a, p. 184/ RTP IV, p. 489.

²³ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 16.

²⁴ SILVA, Franklin L. *Bergson: intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994, p. 97.

²⁵ BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 21.

²⁶ KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible – Proust et l’expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994, p. 271.

Destarte, pelo brevemente apresentado, a *Recherche*, como obra polissêmica que é, não poderia oferecer a seu receptor estético senão inesgotáveis planos e subplanos de leitura, pois nela tudo está contido e é conteúdo, ou em termos deleuzianos, tudo pode ser dito signo em busca de significado. É compreensível, então, que, na relação entre receptor estético e obra, as interpretações críticas do romance do tempo perdido, em diferentes campos das ciências humanas, sobejem, pois, cada leitor, e particularmente o crítico, é um intérprete, e como tal a lerá provocado por suas próprias inquietações intelectuais; dentro da prodigiosa inesgotabilidade dessa obra-prima literária, alguns temas, de registro propriamente proustiano, produzem, e produzirão amiúde, profícuas ilações – o tempo; as memórias (voluntária e involuntária); as teorias estéticas; os signos e o sentido; os temas sociológicos; a indiscernibilidade do ser (*l'être de fuite*), dentre tantos outros. Sendo uma obra rizomática, para ilustrar deleuzianamente a composição da *Recherche*, os temas participam, vão e vem, continuamente na obra. No que tange a esse exame, o tema relevante é o “ser de fuga”, apreendido pelo herói-narrador, quando este conhece o bando.

O bando de raparigas (*la petite bande*) proustiano surge no segundo volume (*À sombra das raparigas em flor; À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1919) da *Recherche*, e mesmo sendo sua aparição limitada a esse volume, é nele que desponta Albertine Simonet, a heroína com quem o herói experimentará as delícias e as dores do amor no decorrer do romance. A personagem Albertine é peça fundamental na obra, e apenas para registrar sua importância, podem ser identificados três ciclos da heroína na obra: o primeiro ciclo é o período acima assinalado, quando o narrador-herói conhece Albertine em meio ao bando de moças na fictícia cidade litorânea de Balbec; o segundo, ou intermediário, é breve, e refere-se ao retorno do herói à mesma cidade litorânea; o terceiro, e derradeiro momento, é quando Albertine, indo morar em Paris com o herói, torna-se dele cativa (*A prisioneira; La prisonnière*, 1923).

Interessa, naturalmente, nessa investigação o primeiro ciclo da heroína, pois é nele que surge o bando de raparigas – e são tais imagens do bando que deram estofos à exemplificação do termo hecceidade por Gilles Deleuze.

I. 1. Proust e o mutualismo na composição do bando de raparigas, ou Individualizar para indiferenciar

Ao chegar a *Balbec-plage*, a estranheza e a fadiga da viagem tomam conta do herói, e nas palavras de Samuel Beckett, este está com todas as suas faculdades em alerta “na defensiva, vigilantes e tensas e tão dolorosamente incapazes de

relaxamento”²⁷; a passo esse desconforto inicial vai se esvaindo, até que o herói se integra à litorânea paisagem. Suas impressões deslocam-se do interior para o exterior; inicialmente percebe o próprio lugar onde está, o Grand-Hôtel, reconhece nele o *lift*, o *groom*, os hóspedes; ao sair do hotel, posta-se no grande passeio e vislumbra a praia e o vasto oceano à frente; próximo ao hotel, avista o cassino. O grande passeio, a espaçosa passarela em frente ao hotel, é onde o herói pode apreciar o desfile de veranistas, contemplar a praia, e encontrar, ou conhecer, aqueles que, assim como ele e a avó, se regalam no balneário.

Como de hábito, há as excursões para aproveitar os dias ensolarados, os encontros e as conversas (algumas enfadonhas); certo dia, porém, o herói adolescente – sentindo-se (sempre) estiolado por sua frágil saúde e, na mesma medida, intensamente curioso para descobrir os prazeres que o sexo oculta –, enquanto aguarda sozinho na passarela do hotel o momento de encontrar-se com a avó, avista algo surpreendente:

(...) na extremidade do dique, onde faziam mover-se uma estranha mancha, vi que se aproximavam cinco ou seis mocinhas, tão diferentes, no aspecto e maneiras, de todas com quem estávamos acostumados em Balbec, como o seria chegado não se sabe de onde, um bando de gaivotas que executa na praia a passos medidos – as retardatárias alcançando as outras num voo – um passeio cuja finalidade se antolha tão obscura aos banhistas, a quem elas não parecem ver, quão claramente determinado por seu espírito de pássaros.²⁸

Esta é a primeira aparição do bando de garotas, e a primeira imagem usada por Proust para as belas, vigorosas e desconhecidas raparigas, que ousadas em suas roupas esportivas de malha, causam um delicioso estranhamento ao herói. Nessa primeira visão, o grupo de moças é comparado a um bando de gaivotas; assim como outras imagens, o artifício de antropomorfizar e condicionar o bando, decorre da própria percepção do herói, que sendo assaltada por aquele excêntrico movimento coletivo, o interpreta como um composto de individualidades indiferenciadas, o qual só exita ser apreendido analogamente.

Sentindo-se prontamente atraído pelas garotas, o herói-adolescente as especulará à distância; as atitudes das moças do bando serão esquadrinhas e prejudgadas pelo herói sob os pontos de vista comportamental, moral e social, e cotejando as adolescentes do bando com outras moças que conhece, tais raparigas lhe revelam certa “natureza ousada, frívola e dura [...] incapazes de se deixarem seduzir por um atrativo de ordem intelectual ou moral [...] Talvez também a classe a

²⁷ BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 23.

²⁸ PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Abril, 1984, p. 282-83/ RTP II, p. 146.

que pertenciam, e que eu não poderia identificar”²⁹. Seguindo a narrativa, e pensando sobre as virtudes dos hábitos desportivos, que criam “belos corpos de belas pernas”, o herói, seduzido pela beleza dessas moças dotadas, na mesma medida, de graça, força e vigor físico, se perguntará, e nos ofertará a segunda imagem do bando de individualidades indiscerníveis: “acaso não eram nobres e calmos modelos de beleza humana que eu via ali diante do mar, como estátuas expostas ao sol numa costa da Grécia?”³⁰, para em seguida forjar as derradeiras comparações: “tal como se julgassem, do seio de seu bando que avançava ao longo do dique como um luminoso cometa, que a multidão circundante era composta de criaturas de outra raça”³¹. As garotas de corpos ágeis e atilados divertem-se excentricamente pela praia (saltando por cima de um octogênio, por exemplo), e sob um olhar atento, o herói as descreve, e retoma a imagem dos pássaros: “[...] pararam um momento no meio do caminho, sem se importar se interrompiam o trânsito, em conciliábulo, num agregado de forma irregular, compacto, insólito e pipilante, como pássaros que se ajuntam no momento de voar”³².

As três imagens assinaladas testemunham o quanto o recurso metafórico transparece como método nuclear em Proust; é pelas imagens que o herói nos conduz a um reconhecimento do grupo de moças, que se mostra ainda indiscernível em suas individualidades. Até o momento, há referências aos animais alados, a um corpo celeste e à arte, imagens perceptíveis aos sentidos, e muito prontamente concebíveis pela própria imaginação do receptor estético.

Na sequência da narrativa, a curiosidade, porém, toma conta do adolescente, e a partir de certo momento, o herói, somente observando-as, começa a individualizá-las, a distinguir suas particularidades, e espreitando os traços faciais, os tons de pele e cabelo, as roupas e os acessórios, passa a distinguir uma da outra; mesmo as individualizando, uma característica insiste em permanecer indistinta aos olhos do herói, a saber, moça nenhuma do bando seria virtuosa³³. Ele, desejoso em conhecê-las, mas pouco esperançoso em realizar esse desejo, traz à tona, mas na voz do narrador, o belo (e filosófico) tema da “fugacidade das criaturas”³⁴.

²⁹ Ibidem, p. 284/ RTP II, p. 148.

³⁰ Ibidem, p. 285/ RTP II, p. 149.

³¹ Loc. cit.

³² Ibidem, p. 285-6 / RTP II, p. 150.

³³ Ibidem, p. 286/ RTP II, p. 151.

³⁴ No decorrer do romance, o tema retornará e ganhará força ao configurar-se em Albertine, a “bacante de bicicleta, a musa orgíaca do golfe” (Ibidem, p. 346/ RTP, II, 229); é ela o “ser de fuga” (*l'être de fuite*), o ser em perpétuo movimento, que continuamente atormentará o herói, mormente em virtude das suspeitas deste sobre a sexualidade, um tanto ambígua, da heroína.

Antes de examinarmos essas imagens que particularizam as moças, convém atentar ao detalhe de que, doravante (não obstante o herói já ter individuado as garotas do bando), as imagens não são instantaneamente interpretadas ou imaginadas pelo receptor; ou seja, se divisará nesse novo conjunto comparativo ‘pós-individuação’ imagens carregadas de um penetrante mutualismo – no sentido mesmo de associação entre diferentes com benefícios recíprocos. No domínio do exame proposto, tal pormenor ultrapassa o meramente circunstancial e ganha relevância; por um lado, tais apropriações designam a própria erudição (ou enciclopedismo) de Proust em conformidade com sua apurada poética, evidenciando assim que o escritor não se esquiva, mas antes, lança-se em diferentes áreas do saber (às ciências biológicas e seus animais marinhos, ou até microscópicos, à botânica, à astronomia, à zoologia etc.), para melhor construir suas imagens ou metáforas; por outro aspecto, até epistemológico, é perceptível a autoridade das sensações e impressões no universo literário proustiano, pois nesse conjunto imagético, a elas (sensações e impressões) é atribuído o caráter de signos obscuros ou inauditos, de símbolos abstratos apreendidos no dado, ou seja, em uma experiência em contínua experimentação de possíveis.

Retomando, então, esse segundo conjunto de imagens, começemos com a passagem em que o herói, na tentativa de conhecer a identidade das moças do bando, cede voz ao narrador, que digressiona sobre determinada fotografia³⁵, recuperada ulteriormente, e que captara o mesmo bando na infância. Sim, nessa altura do romance tanto as vozes (herói e narrador), quanto os tempos (passado e presente), estão praticamente amalgamados às circunstâncias da narrativa; embora esse elemento estilístico (inerente à prosa poética proustiana) seja desafiador no exame dos excertos selecionados, convém a lembrança de que a *Recherche* é um romance moderno, e como tal “as situações são refletidas tanto quanto são contadas”³⁶.

Pois bem, o narrador, contemplando a velha fotografia do bando (quando crianças), o compara a uma “massa amorfa e deliciosa” e a uma “nebulosa indistinta e láctea”, pois as expressões e atitudes das crianças são quase indiscrimináveis. Ele é ciente de que a falta de nitidez de cada criança no grupo é intrínseca ao período da infância (“grau elementar de formação”), e que, nessa etapa da vida, a personalidade ainda não “apôs seu selo em cada rosto”, e prolongando tal acepção, ele cotejará o grupo infantil a “organismos primitivos em que o indivíduo praticamente não existe por si mesmo e é antes constituído pelo polípeiro do que por cada um dos pólipos que o

³⁵ Idem, p. 308 et seq./ RTP II, p. 180 et seq.

³⁶ COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 52.

compõem³⁷. No final da digressão, o narrador, unido à voz do herói, afinará a indiscernibilidade dos seres a sua percepção em dois registros, um relevável e outro irrelevável. No primeiro, o narrador afirma ser compreensível a percepção falhar ao examinar uma velha fotografia; no caso da fotografia do bando na infância, o que se fixou ali foi o passado estático, e é natural que as meninas ali conservadas fossem passíveis de indiscernibilidade na contemplação em tempo presente. No segundo registro, porém, o narrador-herói imputa a sua vacilante percepção a responsabilidade por, inicialmente, confundir as moças do bando; ele admite que seu equívoco perceptivo renunciou-se a reconhecer que, naquele momento presente, as moças já haviam granjeado ares de “senhoras de si”, cujos olhos fixavam-se naquilo que perseguiram, expressando, assim, cada qual sua singularidade (e, quiçá, suas cores particulares): “as Espórades (*sporades*) hoje individualizadas e desunidas da pálida madrépora³⁸. Rematando esse conjunto de imagens apropriadas das ciências, a derradeira citação ocorre quando o herói (sem traço algum do narrador) estando com Elstir (o fictício pintor impressionista), repentinamente depara-se na rua com algumas das garotas do bando:

(...) assomaram ao fundo da avenida – como simples objetivação irreal e diabólica do temperamento oposto ao meu, daquela vitalidade cruel e quase bárbara que faltava à minha fraqueza e ao meu excesso de dolorosa sensibilidade e de intelectualismo – alguns flocos dessa matéria impossível de confundir com qualquer outra, algumas espórades do grupo zoofítico de raparigas (...).³⁹

Embora reconhecendo a individualidade das moças, e tacitamente a fugacidade das criaturas como inerente a elas, a excitação e o desejo do herói permanecem presos ao objeto primordial, e no qual as personalidades são indiscerníveis – o bando; assim, tanto a imagem das espórades, quanto o pólipo e as espórades da madrépora (não obstante estas estarem “individualizadas e desunidas da madrépora”), são imagens que permanecem como formas coesas, homogêneas, e principalmente, imagens não pertinentes a nossa visão ordinária.

Esse segundo conjunto imagético, inventado semelhante certa contaminação por contiguidade (a praia), mostra-se antitético na medida em que o narrador já individuou as moças, pois, embora sejam imagens marinhas, elas não refletem a vida à beira-mar, ou a praia ensolarada, muito ao contrário, antes, elas enviam-nos à vida

³⁷ PROUST, M. Op. cit., 1984, p. 309/ RTP II, p. 180.

³⁸ Ibidem, p. 310 / RTP II, p. 181; dentre as possíveis inspirações de Proust para compor as metáforas marinhas, pode ser evocado o poema « Le récif de corail », de José-Maria de Heredia (1842-1905), em *Les Trophées* (Paris: Éd. Lemerre, 1893).

³⁹ Ibidem, p. 332/ RTP II, p. 210.

submersa, ao fundo do mar, e é nas profundezas desse mundo marinho, oculto e misterioso, que as moças, análogas aos pólipos e às espórades de anêmonas ou corais, continuam sendo um agregado móbil e indistinto. Ainda, se se levar em conta que o termo zoofítico, segundo os dicionários, designa os seres vivos classificados no ramo animal, mas cujo aspecto remete às plantas, então, por sua aparência (ou imagem), os zoófitos pertenceriam a uma classe intermediária, entre animal e vegetal, e nesse mundo de invertebrados (praticamente invisível aos nossos olhos), os corais, os cnidários, as anêmonas, e afins, são, em sua maioria, hermafroditas. Assim, embora tenham sido identificadas como individualidades distintas, as imagens se recusam a fixá-las ou precisá-las; elas permanecem múltiplas, forma não formal, e como tal são imprecisamente percebidas, são apenas seres ou objetos indistintos e oscilantes em suas individualidades, inclusive sexuais.

I. 2. As imagens na condução da transição: da literatura à filosofia

No arremate da parte proustiana desse artigo, uma notória e insinuante metáfora solicita adição, pois entrelaça-se substancialmente ao assunto das imagens já elencadas; esta refere-se à célebre passagem da orquídea e do besouro. Essa metáfora, que igualmente conta com uma imagem apropriada das ciências (botânica), vem à tona não propriamente por seu caráter imagético, mas antes por seu sentido ilustrativo, especialmente no que tange às práticas de relações amorosas ou sexuais entre os indivíduos.

Eis a cena: encetando *Sodoma e Gomorra I e II* (*Sodome et Gomorrhe*, 1922; volumes que têm como tema central as homossexualidades masculina e feminina), Proust, citando Alfred de Vigny⁴⁰, inaugura a narrativa com a aparição dos homens-mulheres; protagonizam esse surgimento o alfaiate Jupien e *monsieur* de Charlus. Para o narrador “aquela cena [...] estava cheia de uma singularidade, ou, se quiserem, de uma naturalidade cuja beleza aumentava de momento a momento”⁴¹ e, ao descrevê-la como uma dança (enleada ao erotismo), associa tal coreografia à fecundação da orquídea pelo besouro (*l'orchidée pour le bourdon*)⁴². Essa provocativa metáfora, “sem a menor pretensão científica de relacionar certas leis da botânica e que às vezes se chama, muito mal, a homossexualidade”⁴³ sinaliza, por parte do

⁴⁰ “A mulher terá a Gomorra e o homem terá Sodoma” (“La colère de Samson”), in: *Les destinées* (1864), de Alfred de Vigny. Apud PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. São Paulo: Ed. Globo, 1995b. (A citação consta na abertura da Primeira Parte/ RTP III, p. 4).

⁴¹ PROUST, M. Op. cit., 1995b, p. 14/ RTP III, p. 7.

⁴² Ibidem, p. 14/ RTP III, p. 6.

⁴³ Ibidem, p. 16/ RTP III, p. 9.

narrador, a naturalização, ou o caráter instintual dos encontros eróticos – infiro e atualizo: sejam eles quais forem, se entre homem e mulher, se entre homens, se apenas entre mulheres, ou ainda se entre os dissidentes que se recusam a qualquer classificação.

Por outro lado, e sem inferência ou atualização, o narrador proustiano ecoa as teorias (de seu tempo) referentes à sexualidade, e particularmente aos estudos sobre a homossexualidade (Karl Westphal, Karl Heinrich Ulrichs, Richard von Krafft-Ebing, Jean-Martin Charcot e Valentin Magnan etc.), e assim, há momentos em que ele percebe o comportamento dos homens que amam homens (os “invertidos”, ou os da “Raça das Tias”), “alternativamente ‘como um admirável esforço inconsciente da natureza’ (III, 23), e como ‘uma enfermidade incurável’ (III, 18) (*une maladie inguérissable*)”⁴⁴, como bem distingue Kazuyoshi Yoshikawa. Embora haja tal oscilação nas observações do narrador sobre a homossexualidade – afinal, ele reservou para si o sexo dos anjos –, está explícito que encontros (eróticos ou os meramente fisiológicos, favoráveis à fecundação) inerem às naturezas humana e não humana; no caso da espécie humana, as escolhas estão afinadas aos desejos privados do preferente – dentre as preferências (ou subvariedades, como diz o narrador) há, por exemplo, os semelhantes a Jupien, que “só ama os velhos”⁴⁵, há igualmente “os jovens tresloucados [...] que põem algo assim como um encarniçamento em escolher trajes que parecem vestidos de mulher, em pintar os lábios, e sombrear os olhos”⁴⁶, ou os enlanguescidos “solitários”⁴⁷, dentre outros. Assim, ao ponderar sobre o acasalamento entre as criaturas dos reinos animal e vegetal, o narrador deixa claro que a natureza não é indiferente ao prazer dos homens (ou mulheres), homossexuais ou não, pois ela faculta que “um indivíduo possa encontrar o único prazer que é suscetível de gozar”⁴⁸, ao que Kristeva conclui “o hermafroditismo das plantas é eterno e atual [...]. Medusa, orquídea, homem ou mulher, Proust diz, em essência, somos todos bissexuais”⁴⁹.

Fusionando, então, as imagens do bando pré e pós individuação, e mantendo sobre o horizonte a metáfora da orquídea e do besouro, certa configuração, não evolutiva e nem referencial, manifesta-se.

⁴⁴ YOSHIKAWA, Kazuyoshi. L'homosexualité et la judéité chez Proust d'après les premières scènes de Sodome et Gomorre. *Littera* (Revue de langue et littérature françaises), Vol. 1, 2016, p. 43. Disponível em: <https://www.jstage.jst.go.jp/article/littera/1/0/1_39/_article>. Acesso em: 20 dez. 2017.

⁴⁵ PROUST, M. Op. cit., 1995b, p. 16/ RTP III, p. 9.

⁴⁶ Ibidem, p. 31/ RTP III, p. 24

⁴⁷ Ibidem, p. 31 et seq./ RTP III, p. 25 et seq.

⁴⁸ PROUST, M. Op. cit., 1995b, p. 35/ RTP III, p. 28.

⁴⁹ KRISTEVA, J. Op. cit., p. 110.

No primeiro conjunto imagético, quando o narrador ainda não individualiza as garotas do bando, as comparações parecem ser palatáveis, pois associadas à percepção instantânea – as aves, a estatuária grega, o cometa. No segundo momento, quando já as diferencia e simultaneamente apreende a noção de fugacidade dos seres, as imagens tornam-se formas individuais complexas, quase imperceptíveis, porquanto associadas às criaturas oceânicas; portanto, as individualidades discerníveis se mantêm bando, e como singular coletivo, tais individualidades redundam-se em indiscerníveis. Acrescentando a esse horizonte de indiscernibilidade e seres de fuga a metáfora da orquídea e do besouro (com a insinuante e imprescindível “dança” de Jupien e M. de Charlus), torna-se manifesto entre os seres (em registro comunicacional e cognitivo) uma fundamental e transparente invariável, qual seja, o movimento.

As amostras imagéticas compostas segundo a afetibilidade ora do herói, ora do narrador, sustentam-se permanentemente no movimento, seja dos corpos, seja dos desejos que os orientam; é ele que determina o conjunto infatigável de individualidades-bando continuamente em trânsito, em fuga, assim como é o movimento que, conduzido pelo desejo erótico, orienta a dança do “Alfaiate” e da “Costureira” (*La couturière*)⁵⁰; tais individualidades, quando discerníveis, mantêm-se, porém, inopinadas e afeitas à indiscernibilidade. Portanto, unindo esses dois desfiles de individualidades apresentados por meio de imagens, observa-se que os elementos destacados, mesmo no caso de M. de Charlus e Jupien, as personagens não aludem a essencialidade ou a algo que possa ser sugerido como sujeitos dotados de uma identidade fixa, plena, pois, contradizendo as definições identitárias, a invariável que persiste é da ordem do indiscernível – e no caso do encontro erótico o indiscernível exhibe-se como instintual, pulsional –, porquanto tais individualidades abrigam suas próprias alteridades, e em seus percursos construtivos, coletivos ou individuais, a tônica dominante reduz-se a ser movimento.

II. Preâmbulo Deleuze: a autoridade do pensamento, dos encontros, das referências

Em 1986, Deleuze afirma, em seu prefácio à edição inglesa de *Diálogos* (*Dialogues*, 1987), que sempre se sentiu “um empirista, isto é, um pluralista”⁵¹, e, de fato, desde seus primeiros exames (publicados ainda na década de 1950), o filósofo continuamente perscrutou iluminar o que apreendeu com David Hume, o filósofo que,

⁵⁰ RTP III, p. 713.

⁵¹ DELEUZE, Gilles. *Dialogues*. New York: Columbia University/ The Athlone Press, 1987, p. vii.

conforme Deleuze, elevou o empirismo a uma potência superior; a fórmula, “o sujeito se constitui no dado”⁵², *grosso modo*, afirma que a produção (ou certa produção) de sujeito medra na experiência. Sendo um empirista, ou seja, um pluralista, a vida, inserida no discurso filosófico deleuziano, não se manifesta como um absoluto indiscernível, mas como uma multiplicidade de planos heteróclitos de existência – semelhante a tal concepção, encontra-se o próprio princípio construtivo de sua filosofia, pois, assim como a questão da vida não alude ao sujeito-ser e sim à experiência, igualmente a construção de seu pensamento não se estabelece a partir da submissão às tradições (grega ou ao legado racionalista), ao contrário, incide em uma reorientação do próprio pensamento; nesse sentido, de fazer o pensamento pensar, questões como representação e identidade, não raro, adotados como pressupostos para o pensamento filosófico, são francamente rechaçados.

Sustentado por seus pensadores aliados – tal como Bergson, por exemplo, que restituiu ao pensamento a questão experiencial, deslindando assim, para Deleuze, a possibilidade de restituir à multiplicidade o seu domínio filosófico –, Deleuze erigiu um pensamento imanente, em oposição ao transcendente, sem deixar, porém, de investigar em sua filosofia a paradoxalidade do empirismo transcendental; continuamente, tal (re)orientação foi se configurando geometrizada, cartográfica, dobrada, e nesse campo rizomático, temas e conceitos foram sendo necessariamente desenvolvidos – devires e intensidades; terra e território; molar e molecular; pontos e linhas; hecceidades; nomadismo; o maquinismo; Corpo sem Órgãos; etc.

Essa breve visão do pensamento deleuziano aponta para uma complexidade, a saber, pensar o ser, ou algo próximo dessa categoria em sua filosofia, é uma tarefa exigente, e isso em consequência da própria conformação de seu pensamento. Na mesma medida, Deleuze converte e ajusta sua filosofia crítica em ontologia, ou seja, nesse processo (re)orientador do pensamento emaranham-se, inevitavelmente, teoria(s) do ser e o exercício mesmo do pensamento, e isso justifica o porquê de, sob diferentes aspectos, seu pensamento, na soma dos temas investigados, apresentar-se por vezes polêmico, subversivo, iconoclasta; por outro lado, porém, seu pensamento é apresentado como inovador e presciente, sobretudo no tocante aos modos de existência. Sua “Pop’filosofia”⁵³ –, termo adotado por ele para justificar sua popularidade e suas apropriações de fontes heterogêneas às da filosofia –, perfaz, então, algo próximo de uma filosofia qual uma ontologia do presente foucaultiano; e, amiúde, sendo abrangente, e até generoso, o pensamento deleuziano jamais deixou

⁵² Idem. *Empirismo e subjetividade*: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 118.

⁵³ DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Op. cit., p. 4.

de acolher diferentes saberes em benefício da construção de seu discurso; e é nesse sentido, de benefício mútuo, que o mutualismo está presente em seu pensamento.

Seguindo a coerência rizomática de seu pensamento em paralelo a seu modo de fazer filosofia como um “sair da filosofia pela filosofia”, Deleuze defende, em seu derradeiro trabalho com Guattari, *O que é a filosofia? (Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991), que o pensar não é uma prerrogativa da filosofia, afinal, as artes e as ciências (em geral) do mesmo modo pensam, e dessa perspectiva, eles definem a filosofia como criação, que como tal, tem a função exclusiva de criar conceitos – se o exercício do pensamento não é privilégio da filosofia, o exercício de criação igualmente não é apanágio das artes, e no que concerne ao próprio fazer filosófico, os filósofos delegam à criação conceitual a tarefa preponderante de conduzir a filosofia a “adquirir consistência sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha”⁵⁴, ou seja, a criação de conceitos sustenta-se em um campo imanente, pré-filosófico, e como tal demanda um plano (de imanência), e por isso não é operada na esfera metafísica e nem produz-se como mera abstração; assim, a criação de conceitos faz parte da atividade filosófica juntamente com o traçamento de planos e a invenção de personagens conceituais⁵⁵.

Pois, é justamente destas “outras maneiras de pensar e de criar, outros modos de ideação que não tem de passar por conceitos, como o pensamento científico”⁵⁶, que esse último trabalho de Deleuze e Guattari trata, a saber, das três grandes formas de pensamento (filosofia, artes e ciências), e da irreducibilidade de seus planos. Embora sejam irreducíveis, eles afirmam que, “um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre os planos [...] cada elemento criado sobre um plano apela a outros elementos heterogêneos, que restam por criar sobre outros planos: o pensamento como heterogênesse”⁵⁷; assim, dirão que “é o cérebro que diz Eu, mas Eu é um outro”⁵⁸, ou seja, o cérebro, tecendo suas conexões, pode ampliar o pensamento ao relacionar sensações (artes) às funções (ciências) ou aos conceitos (filosofia). A prática dessa afirmação pode ser verificada na própria produção filosófica deleuziana, pois nela é perceptível o mérito dos elementos, de naturezas diversas, sucessivamente agregados para melhor construir, ou até nitidificar seu pensamento; e entre os elementos extrafilosóficos, alguns são introduzidos parcialmente, e outros

⁵⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 59.

⁵⁵ “As três atividades são estritamente simultâneas e não tem relações senão incomensuráveis. A criação de conceitos não tem outro limite senão o plano que eles vêm povoar, mas o próprio plano é ilimitado, e seu traçado só se confunde com os conceitos por criar, que deve juntar, ou com personagens por inventar, que deve entreter”. *Ibidem*, p. 102.

⁵⁶ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Op. cit.*, 2007, p. 17.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 255.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 271.

estruturalmente; pertencem a essa segunda categoria, ou seja, dos elementos integrados e tornados nucleares para o pensamento deleuziano, os *intercessores*.

Os intercessores são os fermentadores, os intensificadores dos processos filosóficos desenvolvidos pelo pensador; o papel dos intercessores é o de provocar, instigar, tirar o pensamento de sua habitual inércia forçando-o a pensar; e, em virtude de sua essencialidade⁵⁹, já que produzem e perfazem a própria substância do discurso filosófico, eles tornaram o esforço deleuziano em direção a um diálogo para subtrair a filosofia de seu “estado de perpétua digressão ou digressividade”⁶⁰, possível. A importância dos intercessores está par e par com os exames deleuzianos sobre as imagens do pensamento e sua historicidade (ulteriormente especificada como uma *noologia* aliada à *noopolítica*). Para tornar exequível que uma nova imagem do pensamento⁶¹ pudesse florescer – uma imagem descolada do pensamento da tradição (tutelada por princípios incondicionais), e igualmente distinta do pensamento categorial fundado na relação sujeito e objeto (após o advento cartesiano) –, Deleuze, por meio de seus intercessores (provindos das ciências e das artes), introduziu diferentes modos de pensamento para oxigenar a filosofia hodierna. Todavia, é notório que, enquanto pensamento, mormente as artes, tornaram-se fonte e referência para Deleuze, e dentre elas, a arte literária destaca-se – naturalmente, como partícipe da geração “pós-estruturalista” (Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva, Jean-François Lyotard etc.) Deleuze igualmente defendia, e continuou a defender, a autonomia autorreferencial do discurso literário presente na filosofia.

A articulação ‘Deleuze leitor de Proust’ revigorou sobretudo a filosofia contemporânea; e evocando a fecunda produção filosófica advinda de tal intersecção, pode-se afirmar que Proust foi um dos grandes intercessores de Deleuze, porquanto foi justamente nesse sentido forte, intercessor, que Deleuze acolheu a *Recherche*; ela tornou-se presença tenaz e imanente ao *corpus* deleuziano, e como tal cumpriu cabalmente seu papel de operacionalizar, e até cristalizar, determinadas inspirações filosóficas.

Desde *Proust e os signos* (*Proust et les signes*, 1964, 1970, 1976) – obra que instaurou e concretizou a inter-relação entre pensamento, arte e vida, bem como encetou, de maneira particular, a perspectiva de se pensar uma nova imagem do pensamento (noção que Deleuze jamais deixará de (re)examinar) – a *Recherche* foi

⁵⁹ Deleuze, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 156.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁶¹ O termo “imagem do pensamento” atravessa toda a obra deleuziana e, embora surja em *Nietzsche e a filosofia* (1962), é na primeira versão (1964) de *Proust e os signos*, que ela se consolida no pensamento de Deleuze; o termo será permanentemente reexaminado e ampliado no *corpus* deleuziano, sem prejuízo, porém, a ele.

sendo convocada por Deleuze para orientar ou ilustrar termos e, além da colaboração definitiva das imagens proustianas do bando de moças para explicitar a hecceidade, duas outras contribuições proustianas de peso exigem evocação; a primeira refere-se à definição de Proust do fazer literário, a qual foi adaptada e copiosamente aplicada por Deleuze em diferentes obras – “o estilo é como uma língua estrangeira dentro da língua”⁶²; e a segunda remete à concepção proustiana dos estados de virtualidade, “reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos”⁶³, que Deleuze, sem reservas, adotou⁶⁴. Pode-se afirmar que a obra proustiana, em sua autoridade desafiadora e engenhosa, em larga medida, participou da construção do pensamento deleuziano, e este, por sua vez, por ser categoricamente filosófico, soube extrair dela autêntica filosofia.

II. 1. A hecceidade em termos: sua construção e imagem

Como se disse, é fato que pensar em ontologia, ou o estudo do ser enquanto ser, em Deleuze é tarefa complexa, sobretudo se olvidarmos que alguns escolásticos usavam o termo sem o distinguir de metafísica, e outros ainda empregavam-no para designar uma subdivisão da metafísica, ou seja, convencionou-se que o estudo do ser seria de ordem metafísica, a qual compreenderia os estudos transcendentais, aqueles além da realidade sensível e que não se compatibilizam com o mundo contingencial, logo, incompatível com o pensamento deleuziano.

Por outro lado, tomemos brevemente alguns aspectos de sua experiência intelectual com a filosofia da diferença para acompanhar como ela integra-se a sua concepção de ser. Em *Diferença e repetição* Deleuze afirma: “só houve uma proposição ontológica: o Ser é unívoco”, e ao delinear essa possibilidade, ele esclarece que “o essencial na univocidade não é que o Ser se diga num único sentido. É que se diga num único sentido de todas as suas diferenças individuantes ou modalidades intrínsecas”⁶⁵, desse modo, essa possibilidade ontológica não se refere à identidade, e menos ainda à representação, mas às diferenças, que se produzem como multiplicidades penetradas por devires, como fluxos de intensidades. Todavia, tal diferença intensa indissocia-se do indeterminável e do indiferenciável, pois é a repetição “o ser informal de todas as diferenças, a potência informal do fundo que leva

⁶² Essa fórmula é uma adaptação da expressão proustiana “os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira” (In: PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*. Op. cit., 1971, p. 297), aparece com destaque em *Kafka, por uma literatura menor* e *Mil platôs* (ambos com F. Guattari), e em *Crítica e clínica*.

⁶³ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Op. cit., 1995a, p. 125.

⁶⁴ Dentre outras citações, essa expressão de Proust está fortemente presente em *Bergsonismo* e em *Diferença e repetição*.

⁶⁵ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2009, p. 66.

cada coisa a esta “forma” extrema em que a representação se desfaz. O *díspar* é o último elemento da repetição que se opõe à identidade da representação⁶⁶, e é tal potência instintiva e informal, que se diz como “diferença nela mesma”, que torna aceitável o processo das individualidades, o qual, porém, não prescinde do tempo, pois como assegura Éric Alliez, “a igualdade entre o ser e a diferença só será exata se diferença for *diferençação*, isto é, processo e criação, individuação como processo (*élan vital*); e se, a partir de um virtual que, sem ser atual, possui, enquanto tal, uma *realidade intensiva*”⁶⁷. Portanto, e assumindo a inspiração bergsoniana, Deleuze possibilita que certa dimensão ontológica seja pensada alheia à dicotomia do um e do múltiplo, e, em seu lugar, propõe pensar em diferenças e multiplicidades, em processos não unificadores mas disjuntivos, em real e virtual, em virtual e atual, anunciando e perspectivando, assim, a preponderância da noção de acontecimento (que será examinada mais à frente) em seu pensamento.

Destarte, e dentro desse panorama compreendido como (certa) dimensão ontológica, é natural inferir-se que tal movimento de seu pensamento se implica em sua metafísica. Deleuze, com sua filosofia geometrizada, composta por planos, linhas e pontos, intensidades e movimentos, produziu sua própria metafísica, entretanto, não no sentido da tradição, que a hierarquizou e privilegiou determinados elementos em detrimento de outros, assim, a metafísica deleuziana é, antes de qualquer qualificação, fundada em um transcendentalismo imanente, no qual o exercício do pensamento tem função nuclear, pois é essa atividade que congrega todas as possibilidades, não só da própria filosofia, mas de uma vida. Assim, em seu derradeiro texto, Deleuze afirmará, “o campo transcendental se torna então um verdadeiro plano de imanência que reintroduz o espinosismo no mais profundo da operação filosófica [...] o campo transcendental se define por um plano de imanência, e o plano de imanência por uma vida”⁶⁸, então, introduzir-se na metafísica deleuziana – que se mostra imanente, empirista, espinosana, com traços do vitalismo bergsoniano, e acima de tudo uma metafísica da superfície, em oposição a uma metafísica da profundidade –, é adentrar sua cartografia descrita por planos e intensidades, latitudes e longitudes, lentidões e velocidades, e apreender que tudo se passa nas extensões, nos espaços, ou seja, há apenas superfícies, nada de suspeitas, profundezas, ou subterrâneos d’alma. Nietzsche, um dos grandes aliados do pensamento deleuziano, em seu prólogo à *Gaia ciência*, situa:

⁶⁶ DELEUZE, G. Op. cit., 2009, p. 95.

⁶⁷ ALLIEZ, Éric. *Deleuze filosofia virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 20.

⁶⁸ DELEUZE, Gilles. Imanência: uma vida... *Revista Limiar*, vol. 2, nº 4, 2º semestre de 2016, p. 178.

Oh, esses gregos! Eles entendiam do viver! Para isto é necessário permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas em tons, em palavras, em todo o Olimpo da aparência! Esses gregos eram superficiais – *por profundidade!*⁶⁹

Desse modo, é tal superficialidade que dá azo a um sistema aberto e construtivista, o rizomático (em oposição ao arborescente, hierárquico por natureza); por si, o rizoma “mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos”⁷⁰.

Indo, então, em direção à hecceidade, e tomando a superfície como o eixo central que a acolhe, propõe-se um breve deslocamento até a *Lógica do sentido* para conectar superfície a acontecimento, e a partir desse ponto, avançar.

A *Lógica do sentido*, não obstante David Lapoujade assegurar que seria equivocado pensar o projeto filosófico deleuziano como antidialético em virtude de sua clara rejeição à mediação – “é porque ele coloca em curto-circuito todas as mediações entre o sensível e a Ideia que seu projeto é propriamente dialético”⁷¹ –, é, senão a mais antidialética, já que fortemente marcada pela rejeição às unificações ou mediações (representação, categorias, postulados, oposições etc.), a obra em que Deleuze tenta, com maior vigor, apartar-se da noção de semelhança ou analogia – o que dificulta que as séries se fechem umas sobre as outras. Nela, o filósofo desenvolve sua teoria do sentido apresentando-a em uma série de paradoxos, e afirma que essa imposição “explica-se facilmente: o sentido é uma entidade não existente, ele tem mesmo com o não-sentido relações muito particulares”⁷², por isso são significativas as presenças (decisivas) da literatura *non-sens* de L. Carroll e dos efeitos dos incorporais dos Estoicos. Em sua concepção, assim como os platôs (ou planaltos como zonas de variação contínua) constroem o *Mil platôs*, as séries heterogêneas constroem a *Lógica do sentido*, e é nas séries que certo plano ou superfície, que implica a noção de acontecimento, se deslinda.

Ao diferenciar as superfícies, Deleuze nomeia a superfície metafísica (*campo transcendental*) como o lugar do sentido ou da expressão, e ao tecer críticas ao pensamento regido por pressupostos, o faz de certo ponto de vista topológico ao assinalar que o pensamento “tem uma geografia antes de ter uma história, que traça dimensões antes de construir sistemas”⁷³ – vaticina-se neste embate entre o pensamento nas cavernas e o da superfície (conquistado por Nietzsche), a filosofia

⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 15.

⁷⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs* (vol. 1). São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 15.

⁷¹ LAPOUJADE, David. *Deleuze: os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1, 2015, p. 102.

⁷² DELEUZE, Gilles. Prólogo. In: _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998, s/n.

⁷³ *Ibidem*, p. 131.

deleuziana por vir, qual seja, a geofilosofia, em que, o exercício do pensamento não sucede no âmbito da relação sujeito e objeto, mas “pensar se faz antes na relação entre o território e a terra”⁷⁴; todavia, é no exame dos (efeitos) incorporais dos estoicos, que Deleuze amplia sua investigação em direção a um dos temas centrais de sua filosofia futura, o *acontecimento* – o único conceito capaz de destruir o verbo ser e o atributo.

Deleuze esclarece que o conceito de acontecimento deve ser pensado não como um acidental, ou “*com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas*”⁷⁵, mas como o que subsiste em uma interpretação que transita simultaneamente pela linguagem e pelo mundo. Isso porque o acontecimento é o próprio sentido da linguagem, o que dela subsiste como exprimível; ao mesmo tempo, porém, como tudo passa pela e na linguagem, os estados de coisas advêm na superfície, no exterior do ser, gerando – ao diferenciar-se na linguagem da proposição, e na superfície (no mundo) do estado de coisas – uma neutralidade, uma imparcialidade própria ao acontecimento, por isso François Zourabichvili dirá que o acontecimento é “inseparavelmente o sentido das frases e o devir do mundo”⁷⁶. Do acontecimento como resultado de um efeito de superfície dos corpos, que participa dos dois registros temporais – o *Cronos*, referente à mistura dos corpos, ao estado de coisas, à forma cíclica do infinito, e o *Aion*, referente aos incorporais e à linha reta ilimitada –, advirá a estrutura dupla de todo acontecimento, “duas concretizações, que são como a efetuação e a contra-efetuação”⁷⁷.

Esse desdobramento, quando pensado em termos de efetuação ontológica (indivíduo), indica-nos o ponto em que o acontecimento, operando como esplendor do neutro (o *on* do francês; o *a gente* do português), é acontecimento puro tal qual uma quarta pessoa, e é nessa instância que ele é singularidade impessoal e pré-individual; conseqüentemente, não se pode afirmar que acontecimentos sejam privados ou coletivos, nem individuais ou universais, pois “tudo é singular e por isso coletivo e privado ao mesmo tempo”⁷⁸. Por outro lado, no par da estrutura de todo acontecimento, há a contra-efetuação como uma ética singular da vontade (a dimensão ética do acontecimento acordada à imanência social), um “tornar-se o comediante de seus próprios acontecimentos, *contra-efetuação*”⁷⁹; nota-se, porém, que o contra-efetuar não se restringe a uma tentativa de erigir um ser

⁷⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Op. cit., 2007, p. 113.

⁷⁵ DELEUZE, G. Op. cit., 1998, p. 23.

⁷⁶ ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Gilles Deleuze*. Rio de Janeiro, 2004, p. 7.

⁷⁷ DELEUZE, G. Op. cit., 1998, p. 154.

⁷⁸ Ibidem, p. 155.

⁷⁹ Ibidem, p. 153.

“acontecimental”, pois o que Deleuze propõe é tornar o próprio vivido como o desencadeador de novas possibilidades e diferenciabilidades, é fazer da disjunção uma síntese, para desse modo, encontrar o Acontecimento, “que não é senão ele mesmo de novo ou a liberdade universal”⁸⁰. Seguindo essa marcha, Deleuze traz para a discussão o Ser como o único Acontecimento, como ser unívoco e neutro, que se diz como identidade do atributo noemático e do expresso linguístico, ou seja, ser como acontecimento e sentido, mas não como Um (tal qual um sujeito subjetivado).

Sintetizando, pois, o que foi exposto, o acontecimento é um intrincado conceito construído por planos complementares – corporal e incorporeal; ontológico e ético; infinitivo-devir e presente-ser; *Aion* e *Cronos* – e isso em virtude mesmo do paradoxo do indivíduo, que faz ressonar o acontecimento em sua dupla concretização (efetuar e contra-efetuar), em um movimento de submeter-se ao sentido e a sua impassibilidade, e de apossar-se dele afirmando a ruptura e sua disseminação.

Aproximando-nos mais da dessubjetivação deleuziana (as hecceidades), ressalta-se, ainda na *Lógica do sentido*, outra investigação entrelaçada ao exame do acontecimento, qual seja, a referente aos princípios de individuação (modos de individuação) de Gilbert Simondon (*O indivíduo e sua gênese físico-biológica / L'Individu et sa genèse physico-biologique*, 1964). Tais considerações foram peremptórias para Deleuze apreender o que está além das noções de sujeito e objeto (o pensamento categorial), e assim recuperar o domínio da ontologia, ou melhor, de certa possibilidade de construção não ontológica, mas pluriontológica, por meio da asserção das diferenças e das singularidades: “longe de serem individuais ou pessoais, as singularidades presidem à gênese dos indivíduos e das pessoas: elas se repartem em um “potencial” que não comporta por si mesmo nem Ego (*Moi*) individual, nem Eu (*Je*) pessoal”⁸¹.

Destarte, nessa breve exposição sobre a natureza do acontecimento, é fato que a noção ocupa um lugar central no pensamento deleuziano; o acontecimento participa da superfície, e entrelaça-se a outras noções ou conceitos porque é uma multiplicidade (e esta é agenciamento), que admite termos heterogêneos, com os quais estabelece uniões e relações de diversas naturezas (sexos, épocas, impérios). Examinar o acontecimento se afina à possibilidade de se pensar um sujeito destituído de profundidade ou transcendência, ou seja, uma manifestação de sujeito que se diz na superfície – tal qual a “expressão profunda” apreendida por Paul Valéry: “o mais

⁸⁰ Ibidem, p. 184.

⁸¹ Cf. Ibidem, p. 105.

profundo é a pele”⁸² (descoberta estoica, que supõe muita sabedoria e implica toda uma ética) –, assegura Deleuze.

Assim, é por meio de tais concepções que o filósofo torna exequível o salto de uma filosofia da subjetividade, ou da consciência, para uma filosofia problematizada não na origem ou no princípio da individuação, mas na territorialidade, na superfície ocupada por infinitas singularidades, e que serão pensadas como hecceidades.

A hecceidade concebe-se não em termos de uma ontologia, mas sim de uma pluriontologia, pois apenas concebendo-a como plural, pluralidade, pluriforme, a noção evita ser pensada; ela participa do construtivismo elaborado por Deleuze e Guattari no *Mil platôs 2* sob uma perspectiva oxigenada por diferentes saberes externos à filosofia e, ao mesmo tempo, pela própria filosofia.

O termo em si, hecceidade, advém do conceito de Duns Scot, “de Haec, ‘esta coisa’” e não de “ecce, eis aqui”; isso restringe a apreensão desse modo de individuação, o qual não se confunde com o de uma coisa ou um sujeito. Em que pese a importância de Duns Scot para o pensamento deleuziano – em *Diferença e repetição* Scot é apresentado por Deleuze como um pensador sutil e o primeiro a conceber uma ontologia do ser unívoco, isso em virtude de que a escola scotista, amiúde, usava o termo *Haecceitas* para indicar a individuação dos seres –, na especificação da hecceidade deleuzo-guattariana, assomam-se diferentes influxos; há os estoicos (acontecimentos incorporais de superfície), Simondon (singularidades pré-individuais), descrições literárias (Proust, Charlotte Brontë, Virginia Woolf etc.), Bergson (movimento e percepção), entre outros. Por outro lado, embora o conceito manifeste-se tal um produto de alianças promovido por intersecções entre o filosófico e o extrafilosófico, o que propriamente o define, em um desdobramento conexo à noção de acontecimento, é a concepção de corpo, de Baruch de Espinosa (*Ética II* – mente e corpo).

Para além de Deleuze, o pensamento espinosano é fundamental, pois foi ele é o primeiro a apreender filosoficamente a complexidade e a determinar o princípio modal da matéria corpo; ao afirmar que corpo e alma constituem-se, ambos, por uma relação comunicacional (pois somente a união corporal (*unio corporum*) e a mente (*conexio idearum*) afixam a singularidade individual), esse invulgar racionalista do século XVII inaugura um novo pensamento, e conseqüentemente, rompe com a tradição (grega) e com a filosofia de seu próprio tempo (cartesiana).

⁸² Apud *Ibidem*, p. 11: “Ce qu’il y a de plus profond en l’homme, c’est la peau”. VALÉRY, Paul. L’idée fixe ou Deux hommes à la mer (1933): In: *Œuvres complètes*, Tome II. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 215.

No que tange a hecceidade, porém, a contribuição espinosana é indispensável e se dá em dois níveis distintos; no primeiro aspecto, se a hecceidade não pode ser confundida, e nem reconhecida como coisa ou como sujeito, já que distinta do orgânico, essa individualidade se diz como certa relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, ou seja, o poder de afetar e de ser afetado; em outro nível, o corpo pode ser tomado em termos não do corpo enquanto organicidade, mas enquanto Corpo sem Órgãos [CsO], inclusive com o auxílio de Espinosa, – “o grande livro sobre o CsO não seria a *Ética*?”⁸³, perguntam Deleuze e Guattari –, ou seja, se o CsO, de inspiração artaudiana, é “o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo”⁸⁴, este é o corpo do devir, corpo pleno de intensidades, e no qual existe, embora não se manifeste, o corpo extenso em suas potencialidades; o CsO designa a experimentação, as possibilidades do desejo, apartado, todavia, das amarras identitárias do pensamento – em outros termos, o CsO é como a hecceidade, um modo de produção de existência, e tal relação ocorre porque, em Espinosa, a esfera prática é inerente à teórica. Destarte, o CsO reflete ainda a rejeição deleuzo-guattariana a certa função organizadora, que permanentemente se adere à representação, por isso pensá-lo é pensar sobre a hecceidade, o que implica em pensar tal qual um “sistema de corpos” espinosano, composto de elementos que já não têm forma ou função, e que, embora abstratos, são reais e “distinguem-se apenas pelo movimento e o repouso, a lentidão e a velocidade”⁸⁵. Por mais abstrato que, à primeira vista, a hecceidade possa parecer, ela participa da existência, embora prescindindo de uma forma substancial, por isso, pensar a hecceidade é assumir o estado de tensão que a envolve – uma individuação modal sem sujeito, uma singularidade intensiva e dessubjetivada que se apresenta apenas como certa relação de movimento; uma individuação neutra, enfim.

Conservando sob perspectiva a inspiração espinosana que subjaz na concepção do termo, examinemos como ela participa da existência, da vida.

A obra *Mil platôs* é toda ela permeada por planos, linhas, estratos, agenciamentos⁸⁶, intensidades, isso porque, para Deleuze e Guattari, escrever não tem a ver com significar, mas sim com agrimensar, cartografar. Seguindo tal dinâmica é compreensível que qualificassem o projeto dos *Platôs* como construtivista, como

⁸³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs* (vol. 3). São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 14 et seq.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁸⁵ *Idem*. Op. cit., 2012, p. 40.

⁸⁶ O agenciamento é a estrutura mesma, na qual os devires se propagam, ou em outros termos, “é o cofuncionamento, é “simpatia”, a simbiose. [...] A simpatia não é um sentimento vago de estima ou de participação espiritual, ao contrário, é o esforço ou a penetração dos corpos”. In: DELEUZE G.; PARNET, C. Op. cit., p. 65.

uma teoria das multiplicidades, e as multiplicidades “são a própria realidade”⁸⁷ – de inicial inspiração bergsoniana, a multiplicidade deleuziana, inerente à filosofia da diferença, é contínua, heterogênea; ela não presume unidade, não entra em totalidade, e nem se refere a um sujeito, entretanto, participa ativamente dos planos, então, se a multiplicidade implica em “elementos atuais e virtuais”⁸⁸, os quais coexistem e deslocam-se continuamente, a própria expressão existencial consiste em multiplicidades e processos, o que significa estar distante das subjetivações, das totalizações, e das unificações, ou seja, de abstrações que estratificaram ideias ou conceitos como Razão, Universal, Uno, Sujeito e Objeto, etc.

Contrário à multiplicidade, a noção de plano é imagética, pois remete à superfície ou dimensões – retomando o exposto anteriormente, tudo se passa na superfície, e como afirmou Zourabichvili, de forma genérica, em Deleuze, “há apenas corpos, e o acontecimento em sua superfície”⁸⁹, portanto, pensar em planos, dimensões ou superfícies é pensar e conectar os elementos ao real, não desprezando, porém, o virtual e o atual, tal qual a fórmula inspirada por Proust: “reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos”⁹⁰.

Deleuze e Guattari trazem à luz distintos planos no *Platôs*; não obstante haver um entrelaçamento entre eles, o plano de imanência é de exclusividade da filosofia, todavia, essa restrição só se esclarece em *O que é a filosofia?*, obra ulterior da dupla Deleuze e Guattari. No *Mil platôs*, embora perceba-se certa nebulosidade entre os termos dos planos, pode-se depurar o plano de consistência ou composição como aquele que está em relação direta com o exame da hecceidade. Apenas para ilustrar, e simultaneamente inserir o antimétodo rizomático na imagem dos planos, começemos a pensar nos planos através da imagem do pensamento.

O plano de imanência, convertido em imagem do pensamento, é o plano filosófico, ou do filósofo: “o plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que o pensamento se proporciona do que significa pensar, fazer uso do pensamento, orientar-se no pensamento”⁹¹. Portanto, elucidando a imagem do pensamento de Deleuze e Guattari, percebe-se que ela segue um método, ou melhor, um antimétodo, o rizomático; o rizoma é um sistema de multiplicidades, aberto, horizontalizado, não hierárquico e desenraizado (em oposição às raízes da árvore), sem começo nem fim, então, podemos tomá-lo como uma imagem do pensamento abarcante e livre, que permite

⁸⁷ DELEUZE, G; GUATTARI, F. Prefácio para a edição italiana. In: _____. Op. cit., 1995, p. 8.

⁸⁸ DELEUZE, G. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, É. Op. cit., p. 49.

⁸⁹ ZOURABICHVILI, F. Op. cit., p. 37.

⁹⁰ PROUST, M. Op. cit., 1995, p. 153/ RTP IV, p. 451.

⁹¹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Op. cit., 2007, p. 53.

pensar as coisas, e as coisas entre coisas, ou seja, distintos miasmas são possíveis, assim como as relações e as comunicações são diversas.

Os outros planos aventados nos *Platôs* são colocados em oposição: o plano de desenvolvimento ou organizacional e o plano de consistência ou de composição; a hecceidade participa deste último.

O plano organizacional ou de desenvolvimento, em si, não é dado, mas oculto por natureza, assim, ele só pode ser inferido, e isso em função das formas que desenvolve e dos sujeitos que forma, ou seja, “ele é *para* essas formas e esses sujeitos”⁹²; sendo estrutural e genético, o plano acolhe as formas (acidentais ou essenciais) e os sujeitos, os quais nele se constituem, tais como plano de vida, plano de música, plano de escrita etc.; em seu tempo cronológico (*Cronos*, o tempo da medida que fixa coisas, pessoas e desenvolve uma forma e determina um sujeito), e por ser apenas inferido, ele funciona como um plano teleológico ou de analogia, que vai se concluindo de seus próprios efeitos.

O outro plano, o de consistência ou de composição, difere integralmente do plano organizacional; nesta outra concepção do plano não há nem formas nem sujeitos e nem seus desenvolvimentos; no plano de consistência existem apenas “relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão entre elementos não formados [...], moléculas e partículas de toda espécie. Há somente hecceidades, afectos, individuações sem sujeito, que constituem agenciamentos coletivos”⁹³, e é nele que os modos de individuação, ou as hecceidades, operam.

Para exemplificar tais modos, tomemos as formas acidentais, ou seja, as formas opostas às essenciais e as dos sujeitos determinados; tais formas acidentais apresentam um gradiente oscilante, como, por exemplo, um grau de calor (mais ou menos quente); não obstante sua oscilação, ele é individuado, e não se confunde com a substância e nem com o sujeito que o sente; sucede, então, dessa particularidade a pergunta: “o que é a individualidade de um dia, de uma estação ou de um acontecimento?”. Deleuze e Guattari afirmam que em todos esses exemplos há individualidade porque elas têm uma “latitude” (intensidade) e um tanto de individuação que as compõem, ou seja, “um grau, uma intensidade é um indivíduo, *Hecceidade*”⁹⁴, e assim como as formas acidentais funcionam por hecceidades, as formas essenciais e as do sujeito também; entretanto, conquanto a hecceidade diga respeito a individualidades perfeitas, ela não se reduz a uma substância, a um objeto, e nem a um sujeito.

⁹² Idem. Op. cit., 2012, p. 57.

⁹³ Ibidem, p. 58.

⁹⁴ Ibidem, p. 40.

Assim, a hecceidade pesa sobre o problema da individuação, e segundo percebem Deleuze e Guattari, esse modo de existência não obedecerá à subjetivação de um eu (*moi*), mas procurará nos acontecimentos e nas singularidades, nas dimensões de multiplicidades, algo que aluda não a um sujeito, mas ao um, pois a hecceidade é o modo de individuação que nele se faz.

Contrariando, pois, a tradição dogmática, a hecceidade não é feita de profundezas, mas de intensidades e movimentos que estão na superfície, são singularidades pré-individuais, individuações intensivas – uma hora, um clima, uma estação, “individuação de um dia, de uma estação, de um ano, de *uma vida*”⁹⁵ –, assim, a hecceidade sendo um modo de individuação distinto daquele das formas, das substâncias e dos sujeitos, funciona em seu próprio tempo ou temporalidade. Como anteriormente assinalado, o tempo indefinido (fluido, ou o tempo da linha que só conhece velocidades) é próprio ao *Aion*, o tempo do acontecimento, e este é igualmente o tempo da hecceidade, pois cada modo de individuação envolve uma temporalidade distinta. As hecceidades assinalam, então, a singularidade dos acontecimentos, e nessa íntima conexão com o acontecimento, ela guarda, de igual modo, uma afinidade com a linguagem, pois “é a hecceidade que tem necessidade desse tipo de enunciação. HECCEIDADE = ACONTECIMENTO”⁹⁶; uma vida ou um dia, um verão, uma brisa, etc., e assim como os acontecimentos, a hecceidade participa da superfície, ela é parte dela e integrada ao acontecimento. Lembremos, ainda, como no pensamento deleuziano tudo se passa no mais profundo, ou seja, na superfície, esse modo de individuação carece da superfície do mundo para propalar-se na estrutura dos agenciamentos, os quais se fazem pelo meio, pela linha, pela coexistência, por isso, esse modo de individuação é, outrossim, rizoma.

Destarte, o exame de Deleuze e Guattari sobre a hecceidade autêntica que não basta pensar para ser, pois muitos são os outros modos de existir formados fora da consciência ou da subjetividade. Por essa razão, a questão ontológica na contemporaneidade, segundo Guattari, deveria antes ser tratada a partir de um sujeito não evidente, cuja “interioridade se instaura no cruzamento de múltiplos componentes relativamente autônomos uns em relação aos outros e, se for o caso, francamente discordantes”⁹⁷, logo, não se pode afirmar que haja no mundo contemporâneo, no sentido clássico cartesiano, uma subjetividade constituída no sujeito tal qual uma síntese unificadora, pois esta caducou e levou consigo as noções de identidade e de significações ordinárias.

⁹⁵ Ibidem, p. 51.

⁹⁶ DELEUZE, G.; PARNET, C. Op. cit., p. 75 (Obs.: caixa-alta do autor).

⁹⁷ GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990, p. 17.

II. 2. A hecceidade como produto conceitual de uma apropriação literário-imagética

Retorna-se ao anteriormente afirmado: o pensamento deleuziano permanentemente investigou essa orientação oposta ao legado ontológico da modernidade, e, ao transformar sua filosofia crítica em ontologia, ele propôs uma teoria do ser intrincada ao próprio pensamento, que, acolhendo o contínuo, o móbil, o que não tem começo nem fim – o movimento “tomou conta de tudo”⁹⁸ –, produz uma ontologia não “a partir de”, mas um exame no qual tudo coexiste com tudo; os modos de individuação se distribuem e se constroem, rizomaticamente, em planos coexistentes sempre imanentes. Portanto, se tudo, as formas e os sujeitos, definem-se apenas por movimentos e repousos, velocidades e lentidões, afetos e intensidades, o que há são relações cinemáticas entre os elementos, sem subjetivações e significações, mas hecceidades que se produzem entre, no meio, através; é dentro desta perspectiva, que só admite movimentos e intensidades, que Deleuze apropriou-se da imagem proustiana do bando de raparigas para explicar a hecceidade.

Na citação de Proust nos *Platôs*, imediatamente após afirmarem que “Proust o mostrou de uma vez por todas: como sua individuação, coletiva ou singular, não procede por subjetividade, mas por hecceidade, pura hecceidade”⁹⁹, Deleuze e Guattari citam o termo, igualmente proustiano, “Seres de Fuga”, e tal liame é inexorável, pois os modos de individuação por hecceidades nada mais são do que puras velocidades, e o conjunto de moças proustiano, em si, como individuação coletiva, não obstante singularizada, é pura velocidade, deslocamento, movimento, ou seja, tudo o que dá pertinência aos elementos como individualidades inscritas no plano de consistência. Diante de tal concepção deleuziana, como todo plano demanda uma construção, Proust constrói seu bando na consistência e lança-o à superfície tal qual um móbil espinosano – no poder de afetar e ser afetado, na propagação flutuante e harmoniosa entre outros corpos, na “translação contínua de fluida beleza, coletiva e móvel”¹⁰⁰ – tudo no bando é movimento e afeto, velocidade e intensidade, um coletivo de individualidades dessubjetivadas que se compõe como individualidade perfeita, individuações dinâmicas que se ativam e se expressam entre, por meio de, transversalmente. O mapa de velocidades e intensidades construído pelo bando ao

⁹⁸ Cf.: o movimento infinito: “O movimento tomou tudo, e não há lugar nenhum para um sujeito e um objeto que não podem ser senão conceitos. O que está em movimento é o próprio horizonte: o horizonte relativo se distancia quando o sujeito avança, mas o horizonte absoluto, nós estamos nele sempre e já, no plano de imanência”. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Op. cit., 2007, p. 54.

⁹⁹ Idem. Op. cit., 2012, p. 64-65.

¹⁰⁰ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. Op. cit., 1984, p. 284/ RTP II, p. 148.

longo da praia, das ruas de Balbec, testemunham seus agenciamentos, e como todo agenciamento comporta suas dimensões (estados de coisas, enunciações, territórios, movimentos de desterritorialização), é por esses espaços que os desejos, de toda ordem, circulam e se distribuem por meio das linhas – sejam as deixadas pela bicicleta de Albertine, sejam as de fuga (abstratas) do próprio plano. Caracterizando as individualidades como pluralidades, não obstante singularizadas, Proust assinala que: “as individualidades (humanas ou não) se comporiam neste livro de impressões múltiplas, as quais, provocadas por muitas moças, muitas igrejas, muitas sonatas, serviriam para construir uma única sonata, uma única igreja, uma única moça”¹⁰¹; e essa apreensão, esse modo de compor o um(a) como individualidade, humana ou não, afirma a *Recherche* como obra imanente e construtivista. Por outro lado, porém, até por sua forma avizinhada a amórfica, a cognoscibilidade da obra se dá por meio da subjetividade, das impressões do autor (ou do narrador, do herói), que, ciente do risco, não de tornar seu romance uma obra de rígida personalidade – a assertiva de Nietzsche, “no filósofo, nada há que possa ser considerado impessoal”¹⁰², vale igualmente para o escritor –, mas de malográ-la em sua universalidade, ele a objetiva, a constrói amparada nas multiplicidades. Tal como Deleuze e Guattari expõem, “cada indivíduo é uma multiplicidade infinita e a Natureza inteira uma multiplicidade de multiplicidades perfeitamente individuada”¹⁰³, e é a apreensão dessa multiplicidade, dessa diversidade que envolve a existência, que permite a Proust afirmar que “havia várias duquesas de Guermantes, como houvera, desde a dama cor-de-rosa, várias madame Swann”¹⁰⁴, e essa aguda apreensão das individualidades na existência, leva Proust a dar a dimensão exata, não das personagens, mas da necessária indiscernibilidade delas.

Findando a seção, convém lembrar que não se deve tomar o plano de consistência como um mero ambiente ou fundo para os sujeitos, que, com suas subjetividades e significâncias formais, decalariam-no em outro ambiente, e mais outro, e assim infinitamente, em direção ao dogmatismo, ou a algum tipo de transcendência; aqui, além da temporalidade ser outra, *Aion*, e, por isso, flutuante e não comprometida com o estado de coisas, entram em cena o movimento e o poder de afetar e ser afetado (afetos ativos e passivos). Logo, tudo o que define uma coisa ou uma pessoa está encerrado apenas em termos de longitude (velocidades e lentidões) e latitude (intensidades dos afetos). Tal ressalva é porque o plano de consistência não é o plano legislador; este último é o plano de desenvolvimento ou

¹⁰¹ Idem. *O tempo redescoberto*. Op. cit., 1995, p. 281/ RTP IV, p. 612.

¹⁰² NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Curitiba: Hemus, 2001, p. 16.

¹⁰³ DELEUZE, G; GUATTARI, F. Op. cit., 2012, p. 41.

¹⁰⁴ PROUST, M. Op. cit., 1995, p. 246/ RTP IV, p. 568.

organizador, é nele que se organiza e se desenvolve em gêneros, formas, temas; o plano de desenvolvimento, inferido e cronológico, faz evoluir sujeitos, os educa. No plano de consistência não há sujeitos e nem desenvolvimento ou subjetivações, restam apenas o tempo fluido, as relações cinemáticas entre elementos, as individuações dinâmicas sem sujeito e seus agenciamentos, as singularidades pré-individuais; nessa superfície, tais individuações dessubjetivadas concernem a uma multiplicidade que remete a outras, e muitos e distintos são os agenciamentos que se distribuem nos encontros. Nesse mundo consistente imperam, comunicam-se, movimentam-se as singularidades pré-individuais e impessoais –, é a superfície onde a identidade do Eu se perdeu não em proveito do Um ou do Todo, mas “em proveito de uma multiplicidade intensa e de um poder de metamorfose em que as relações de potência atuam umas nas outras”¹⁰⁵. Tal qual uma cartografia de afetos, que implica primordialmente em desejo, o plano de consistência vai se fazendo em corpo e pensamento, ou em CsO e pensamento, justamente porque coexistem. Por conseguinte, Deleuze e Guattari não negam a existência de corpos ou de individualidades tais como as formas e sujeitos; trata-se, antes, de perceber que só essa dimensão ordinária – o real ou a realidade dominante –, que com seus pontos de subjetivação fixam e categorizam o sujeito, não dá conta de pensar a existência, a vida; diferentes modos de existência coexistem entre, no intervalo, através, na transversalidade. O modo de existência por hecidades é uma possibilidade, uma dilatação da fronteira ontológica, pois nele não há unidade, totalizações, referenciamentos ou submissões que remeteriam a individualidades dotadas de características identificadoras, sujeitos e formas fixas; há apenas experimentações, nomadismo (desterritorialização e reterritorialização), distribuição de intensidades, movimento contínuo, assignificâncias, e isso para além de toda rigidez, do pensamento ao corpo, tal como propunha Espinosa, na leitura de Deleuze: “fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência”¹⁰⁶.

Arremate: a imagem do pensamento em diálogos desdobrados

Como foi proposto inicialmente, tentamos expor, dentro de uma chave específica, como o mutualismo está presente tanto na literatura proustiana quanto na filosofia deleuziana, e claro, na deleuzo-guattariana; expor, por conseguinte, que eles

¹⁰⁵ DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Op. cit., 1998, p. 305.

¹⁰⁶ DELEUZE, G.; PARNET, C. Op. cit., 1998, p. 51.

pensam e constroem suas obras por meio de apropriações heterogêneas às suas atividades eleitas.

Tanto na literatura de Proust como no pensamento dos filósofos em questão, tais apropriações, além de serem parte de um estilo ou marca de expressão, fazem transparecer uma força que busca no mutual defender o próprio pensamento em seu justo direito de pensar. E nesse aspecto específico do exercício do pensamento, Proust e Deleuze se aproximam e se desaproximam, pois, por mais infinitas que sejam as ilações possíveis entre os pensamentos, e principalmente por suas intenções expressas, não é razoável converter a *Recherche* em filosofia e nem delegar ao pensamento deleuziano algum atributo que não seja o filosófico. Sob outro ponto de vista, ou seja, da própria construção que se mostra como imagem do pensamento, é possível afinar tais pensamentos sem trazer à tona ilações ou cotejamentos propriamente conteudísticos, que muita vez distorcem a própria expressão de suas produções.

Assim, acompanhando essa percepção, e semelhante a Espinosa quando pergunta “o que pode um corpo?”, Deleuze, Proust, e também Guattari, parecem ter perguntado “o que pode um pensamento?”, algo como, que mundos pode criar, descobrir, penetrar um pensamento? Tudo se passa no pensamento, e parafraseando e expandindo a ideia de Leonardo sobre a pintura, a filosofia e a literatura são igualmente *cosa mentale*, produtoras de expressão, que exteriorizam um pensamento, ou um mundo para o mundo.

Portanto, no arremate do artigo, doravante propomos, em simultaneidade com a concepção deleuziana de imagem do pensamento, tecer um diálogo entre os pensamentos proustiano e deleuziano consoante a um ponto determinado, o tempo – conforme a configuração das imagens dos pensamentos de Proust e de Deleuze, suas produções não parecem dedicadas a algum propósito teleológico, antes, assentam-se no desejo à atemporalidade, à posteridade, e isso implica em se pensar em intencionalidade, ou em desígnio, pois é apenas esse (arcano) esforço que perfaz uma obra para o tempo futuro, para a posteridade.

Antes, porém, faz-se aqui uma observação para assinalar o que se concebe, dentro da imagem do pensamento, o termo posteridade, pois, na relação entre os pensamentos artístico e filosófico, o tema posteridade possui valores distintos. Nas artes, mas ainda mais na literatura, os argumentos teóricos da posteridade são, desde o século XIX, trazidos à baila por críticos, escritores e estudiosos das belas-letas; todos buscam explicar os prodígios, ou o que permite a certas obras sua permanência no tempo; são debates frutíferos, certamente, mas não é esse o viés que interessa ser pensado aqui, nem no que tange a Proust, e menos ainda a Deleuze, pois este não

produziu arte, mas sim filosofia; após esta forçosa nota, convém apresentar o alcance da proposta.

A posteridade será pensada como algo que parte da própria intencionalidade do produtor, a qual implica produzir sua obra para um tempo futuro, e é nesse sentido do próprio pensamento em sincronia com a atemporalidade, que as produções do escritor e do filósofo aspiram à posteridade, à permanência. É nesse ponto específico, que não remete a significação conteudística ou referências subjetivadas de ordem alguma (intelectual, social, estética, etc.), que a imagem do pensamento de ambos coincide.

A começar por Proust: sua ambição à posteridade é claramente exposta no derradeiro volume da *Recherche*; todavia, tomemos como exemplo um excerto do segundo volume, no qual o escritor cita os últimos quartetos de Beethoven, os quais foram incompreensíveis pelos contemporâneos do compositor alemão, e só após cinquenta anos encontraram “espíritos capazes” de compreendê-los, ou seja, o que se chama posteridade, para Proust, é a posteridade da obra: “é preciso que a obra [...] crie ela própria a sua posteridade [...] o artista [...] se quiser que a sua obra possa seguir seu caminho, a lance onde haja bastante profundidade, em pleno e remoto futuro”¹⁰⁷. Discorrendo sobre Beethoven, Proust expõe a si mesmo, e a própria pretensão de sua obra, e, por mais que seja verdadeiro que uma obra de arte, com toda a sua indefinibilidade conceitual, seja obra do espírito, ela é igualmente uma construção do e no pensamento. É certo que o engenho é parte robusta da tarefa do artista, mas esforços de toda a natureza (físico, cultural, intelectual, espiritual etc.) necessariamente concorrem para efetivar uma produção – e mesmo assim, ainda que haja dedicação plena à obra, nada pode garantir seu resultado. No tocante às obras-primas, e à *Recherche* em particular, esta produz-se no e de um pensamento que ousa, que não se conforma ao tempo presentificado e, em certa medida – afinal, este romance, acatando o legado de arte total (*Gesamtkunstwerk*), é um grande *bric-à-brac* do fim-de-século, como acerta Antoine Compagnon –, não se curva aos cânones cristalizados de uma época e nem teme cometer plágios, tudo em benefício desse algo muito maior, da criação de um mundo impressionista e imanente. Como consequência, ele não se intimida em produzir sua obra como uma construção fragmentada, de indecifrável unidade, e que conjuga em si uma teleologia da arte como legitimação da existência, da imanência; estes e outros argumentos apontam que o desejo dessa produção superior é a atemporalidade, que não quer preencher lacunas de um tempo interino, mas ambiciona estar e permanecer no tempo, no contínuo, e nele ser

¹⁰⁷ PROUST, M. Op. cit., 1984, p. 87-88/ RTP II, p. 522.

passível, sempre, de atualizar-se. A coexistência atravessa as grandes obras de arte, e assim como os últimos quartetos estavam em Beethoven (mesmo estando completamente surdo), a *Recherche* estava em Proust, em seu pensamento, e exigia sua feitura, e o único caminho possível para efetivá-la, seria lançá-la, com todas as suas inquietações e desafios, ao tempo futuro, na atemporalidade.

O pensamento deleuziano, rogando licença ao filósofo para pensar em semelhança, parece funcionar de modo empático ao proustiano, pois sua produção filosófica testemunha um pensamento aberto, determinado a experimentar novas formas de pensar e de fazer filosofia.

Sua revisitação à história da filosofia rendeu muitas monografias, assim como suas investidas pela literatura; no entanto, sua leitura particular de cada pensamento não busca senão pensar o próprio exercício do pensamento, e tal exercício, intempestivo por natureza, busca a atemporalidade, pois fazer filosofia é seguir a fórmula nietzschiana, “contra este tempo, a favor, e assim o espero, de um tempo por vir”¹⁰⁸. Em seus exames, a partir de cada leitura, uma imagem do pensamento se forma, e são essas imagens que aproximarão Deleuze de seus pensadores aliados (Nietzsche, Bergson, Espinosa, Proust etc.); com eles, constrói seu próprio pensamento e forma seu próprio léxico conceitual; sem fronteiras para o pensamento, avança e dialoga com diferentes áreas do conhecimento, colocando seu pensamento à disposição, e longe de qualquer convencionalismo, tanto de Marcel Proust como de Carlos Castañeda, para, de tais apreensões, extrair filosofia. Seu pensamento rizomático cultivou com apreço as relações possíveis entre as artes e as ciências e a filosofia, e sob essa perspectiva mutualista, que beneficia a ampliação do pensamento, vampirizou muitos pensamentos para construir o seu próprio, ou sua onto-etologia¹⁰⁹, como afirma Éric Alliez. Além da atuação dos intercessores em sua filosofia, com Félix Guattari constrói uma parceria frutífera e destemida que coloca em xeque, além de princípios caros à psicanálise (*O anti-Édipo*), as distorções presentes no mundo, especialmente nos campos social e político (*Mil platôs*). A forma de seu pensamento, perspicaz e bem-humorado, condiz com sua pretensão de fazer uma Pop’filosofia, e esse é o seu estilo, libertário e atento ao mundo, atento ao homem que nele se instala e nele faz seus planos; por isso a geografia, o mapa de afetos, a terra e o território, o rizoma, as linhas, porque tudo é movimento e desejo; tudo é atual, e na hodiernidade, como jamais experimentado, virtual. Faz todo o sentido a sempre evocada frase de Foucault sobre a possibilidade de um dia, o século ser deleuziano, pois ela confirma a

¹⁰⁸ DELEUZE, G. Prólogo. In: _____. *Diferença e repetição*. Op. cit., 2009, p. 17.

¹⁰⁹ ALLIEZ, É. Op. cit., p. 27.

vocação de Deleuze para a permanência, mas não no eterno, antes, no intempestivo, no atemporal.

Desse modo, e tomando cada produção como dotadas de conteúdo e expressão próprias, é possível encontrar em ambas um compromisso com a atemporalidade, ou seja, com aquilo que permanece em qualquer tempo. Presume-se, que essa permanência seja simplesmente porque tais produções sejam demasiadamente humanas, francas em seu esforço de perseverarem-se como individuações perfeitas, e no sentido de seus modos de existência, são hecceidades, mormente pelos agenciamentos promovidos a cada nova leitura, que desencadeia todo um conjunto de afetos. Produções dessa grandeza coexistem nos planos, penetram e articulam-se entre, por meio, na transversalidade; elas param de ser forma (obra literária ou filosófica) para devir acontecimentos em agenciamentos. E não obstante partícipes do real ou do plano de desenvolvimento, tais obras são composições fundadas no plano em que conteúdo e expressão imperam, no plano em que só há hecceidades, superfície em que a temporalidade é outra, em que prevalece o tempo fluido de *Aion*, o tempo indefinido do acontecimento, que só conhece os afetos, as velocidades e as lentidões.

Assim, e para além da universal morte de seus produtores, tais produções ou invenções do ânimo vivem e permanecem; em seus modos de existência são individuações perfeitas, que, a despeito de suas imperfeições, atualizam-se continuamente por receptores que as acolhem (em diferentes registros, da consolação à incitação intelectual), e são tais agenciamentos que consignam à posteridade suas produções.

Referências bibliográficas

PROUST, Marcel

Correspondance de Marcel Proust. vol. XIII. Ét. par P. Kolb. Paris: Plon, 1970-1993.

Contre Sainte-Beuve. Précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*. Éd. ét. par P. Clarac et Y. Sandre. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

À la recherche du temps perdu. IV Vol.. Éd. publié sous la direction de J.-Y. Tadié. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-89.

À sombra das raparigas em flor. Trad. M. Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

Sodoma e Gomorra. 13ª ed. Trad. M. Quintana. São Paulo: Editora Globo, 1995b.

O tempo redescoberto. 12ª ed. Trad. L. M. Pereira. São Paulo: Ed. Globo, 1995a.

DELEUZE, Gilles

Conversações. 7ª reimpres. Trad. P. P. Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2008.

Diálogos – com PARNET, Claire. Trad. E. A. Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

Dialogues. Trans. H. Tomlinson; B. Habberjam. New York: Columbia University/ The Athlone Press, 1987.

Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Trad. L. B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001.

Lógica do sentido. Trad. L. R. Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

Diferença e repetição. Trad. revista por L. Orlandi; R. Machado. São Paulo: Graal, 2009.

Abecedário de Gilles Deleuze [Realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris da série de entrevistas feita por Claire Parnet, e filmada nos anos 1988-1989]. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

Imanência: uma vida... Trad. S. K. Fornazari. *Revista Limiar*, vol. 2, nº 4, 2º semestre de 2016. Disponível em: <http://www2.unifesp.br/revistas/limiar/pdf-nr4/10_Gilles-Deleuze_Imanencia-uma-vida_trad-Sandro-Fornazari_Limiar_vol-2_nr-4_2sem-2015.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2017.

O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric. *Deleuze filosofia virtual.* Trad. H. B. S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix

Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2 (vol. 1). 1ª ed. Trad. A. Guerra Neto; C. P. Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34/ Nova Fronteira, 1995.

Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia (vol. 3). 1ª ed. Trad. A. Guerra Neto, et alii. São Paulo: Ed. 34, 1996.

Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2 (vol. 4). 2ª ed. Trad. S. Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.

O que é a filosofia? 2ª ed., 5ª reimp. Trad. B. Prado Jr.; A. A. Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2007.

ALLIEZ, Éric. *Deleuze filosofia virtual*. Trad. H. B. S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. A. Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados Imediatos da consciência*. Trad. J. da S. Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. L.P.-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. C. P. B. Mourão; C. F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Literatura para quê?* Trad. L. T. Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004.

ELLISON, David R. *The Reading of Proust*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984.

GENETTE, Gérard. Métonymie chez Proust. In : _____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. M. C. F. Bittencourt. Campinas: Papyrus, 1990.

- GRAHAM, Victor E. *Bibliographie des études sur Marcel Proust et son œuvre*. Genève: Librairie Droz, 1976.
- KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible – Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.
- LAPOUJADE, David. *Deleuze: os movimentos aberrantes*. Trad. L. G. dos Santos. São Paulo: n-1, 2015.
- LERICHE, Françoise. (Musique). In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004.
- MARANTES, Bernardete Oliveira. *O vestido de Proust: uma construção na trama das correspondências*. 2011. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../2011_BernardeteOliveiraMarantes_V Rev.pdf>.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Trad., notas e posfácio: P. C. de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- _____. *Além do bem e do mal ou Prelúdio de uma filosofia do futuro*. Trad. M. Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001. Disponível em: <https://neppec.fe.ufg.br/up/4/o/Al_m_do_Bem_e_do_Mal.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2017.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. M. J. Campos (org). Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. C. F. Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. *Bergson: intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994.
- TROUSSON, Raymond. *La fonction des images végétales dans À la recherche du temps perdu*. Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1981, note 1. Disponível em: <www.arlfb.be>. Acesso em: 12 dez. 2017.

YOSHIKAWA, Kazuyoshi. L'homosexualité et la judéité chez Proust d'après les premières scènes de Sodome et Gomorrhe. *Littera* (Revue de langue et littérature françaises), Vol. 1, 2016, p. 43. Disponível em: <https://www.jstage.jst.go.jp/article/littera/1/0/1_39/_article>. Acesso em: 20 dez. 2017.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Gilles Deleuze*. Trad. A. Telles. Rio de Janeiro, 2004 [Digitalização e disponibilização da versão eletrônica: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação – IFCH-Unicamp]. Acesso em: 12 dez. 2017.

Recebido em 12.02.2018.

Aceito para publicação em 24.04.2018

© 2018 Bernardete Oliveira Marantes. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).

Larissa F. Rezino¹

Análise de caso: os signos proustianos e suas reverberações em Gilles Deleuze

Resumo: O artigo tem como intuito apresentar uma análise correlacional entre a literatura de Marcel Proust, em especial o romance *Em busca do tempo perdido*, e o pensamento filosófico de Gilles Deleuze. Vê-se que a transversalidade na criação do pensamento é um assunto pertinente para o pensador francês, de modo que Deleuze se enlaçou ao romance proustiano e criou *com e a partir dele* sua obra *Proust e os signos*. Assim, desejamos demonstrar as principais apropriações teóricas exercidas pelo filósofo e para tanto elegemos os conceitos *de signo, essência e verdade* como o direcionamento primeiro do trabalho. Em segundo plano desejamos contextualizar as obras dos dois pensadores-escritores dando ênfase aos métodos e propósitos singulares de ambos. Quando possível for, nosso último interesse consiste em demonstrar algumas críticas de Deleuze enquanto comentador de Proust.

Palavras-chave: Marcel Proust; Gilles Deleuze; apropriação; conceitos.

Abstract: The article aims to present a correlational analysis between Marcel Proust's literature, especially the novel *In Search of Lost Time*, and the philosophical thoughts of Gilles Deleuze. It is seen that the transversality in the creation of thought was such a pertinent subject to the French thinker, that Deleuze became entwined to the proustian romance and created with him and from him, his work *Proust and Signs*. Thus, we wish to demonstrate the main theoretical appropriations exercised by the philosopher. For this we chose the concepts of sign, essence, and truth as the first direction of the work. Lastly, we also wish to contextualize the works of the two thinker-writers by emphasizing the singular methods and purposes of both. Where possible, we will demonstrate some criticism of Deleuze as a commentator of Proust.

Key-words: Marcel Proust; Gilles Deleuze; appropriation; concepts.

¹ Doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos. E-mail para contato: larissafrezino@gmail.com.

Na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo. (*O tempo redescoberto*, Marcel Proust)

Introdução: Gilles Deleuze um leitor ativo de Marcel Proust.²

Muitas são as obras que nos põem a pensar, mas nem todas nos tiram de nosso torpor inicial com tamanha violência como os romances de Marcel Proust. Não é um acontecimento isolado, para aqueles que leram e se envolveram com as obras de Proust, a sensação prazerosa e atormentadora que os escritos provocam. Assim mesmo: mesclada. Ao ponto de não se saber ao certo quão enfadonho são os longos trechos reflexivos/descritivos ou quanto são, deveras, arrebatadores e estimulantes. Uma inquietação talvez recorrente aos leitores do mundo contemporâneo que se propõem a atravessar um romance de sete volumes cuja criação teve início no ano de 1908 (mesmo com consciência da atemporalidade dos clássicos e de que Proust é um deles). Longe de ser apenas um contínuo de livros, uma enciclopédia sobre os costumes franceses do século XX ou uma autobiografia, mesmo que às avessas; a *Recherche* no seu sequencial de obras³ não coloca o leitor como um observador do tempo que se perde. Ao contrário, o lança no tempo perdido e paradoxalmente redescoberto a cada mundo possível – ou mundos possíveis – em cada volume.

Dentre os muitos (filósofos, críticos, romancistas, entre outros) que se dispuseram a pensar as obras proustianas, elegemos para este trabalho o pensamento *junto* e *a partir de* Proust do filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995). Não é gratuita nossa escolha. Consideramos que Deleuze oferece uma compreensão diferencial das obras literárias em evidência uma vez que pensa o romance não

² Antes de iniciamos o artigo, é preciso informar aos leitores que o trabalho que segue compõe a dissertação de mestrado defendido pela autora no ano de 2017. Entre o texto da dissertação e o texto do artigo há diversas mudanças, diversos recortes e novos trechos inseridos. A dissertação pode ser acessada através do link: <<http://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/8723>>.

³ Para melhor situar o leitor: o romance *Em busca do tempo perdido* foi publicado em sete volumes, sendo cada volume uma obra volumosa; somados, os volumes alcançam mais de duas mil e quinhentas páginas, a depender da tradução. São eles: *No caminho de Swann*, 1913; *A sombra das raparigas em flor*, 1919; *O caminho de Guermantes*, dividido em dois volumes de 1920 e 1921; *Sodoma e Gomorra*, 1922; *A prisioneira* e *A fugitiva – Albertine desaparecida*, publicados postumamente, em 1923 e 1927, respectivamente; e *O tempo reencontrado*, também publicado postumamente, em 1927. Esses títulos compõem a *Recherche* proustiana.

somente através das categorias de *tempo* e *memória*, mas acrescenta uma nova percepção que outorga a leitura singular de um autor clássico. Gilles Deleuze mistura a categoria dos *signos* no tempo e na memória atribuindo uma nova e outra percepção sobre o romance. Sob tal condição, justifica-se o subtítulo: “um leitor ativo” – entendendo o binarismo entre passivo e ativo, pensamos que o leitor ativo não se coloca em posição de apenas se afetar com a obra. Ele não apenas a lê. O leitor ativo a lê, a compreende, a retorce, a mistura, a recorta, a movimenta; ele se envolve com a obra, se apropria do escrito e a cria a partir dela. O que caracteriza, justamente, a postura de Deleuze diante da *Recherche*. Nosso autor utilizou o romance para embasar a defesa de sua proposta teórica e a partir dele escrever *Proust e os signos* (1964), no início de sua produção. Caráter perspicaz de Deleuze, visto que a literatura fortaleceu seu projeto diferencial para os rumos da filosofia, em que “a ressonância produzida por [ele] entre a filosofia e a não filosofia consistiu em transformar em conceitos o exercício não conceitual de pensamento existente nesses outros domínios”⁴. Não como uma obra experimental, mas como uma obra crítica, *Proust e os signos* se coloca para além dos limites da filosofia, refletindo sobre como se faz filosofia e sobre como se pensa filosofia. Evidencia o propósito deleuziano, que considerou a experimentação uma fonte criativa e criadora, capaz de renovar o fazer filosófico através de uma obra artística literária. O deslocamento *dos meios* para o exercício do pensamento filosófico frutifica a reversão do pensamento crítico e do seu percurso, realçando a revisão da imagem clássica do pensamento pelas ferramentas literárias. Culminando, com isso, na inversão dos papéis: não mais a arte dependeria da crítica, mas a crítica dependeria da arte. Essa obra impõe à crítica um novo lugar e à arte um novo princípio: um princípio fomentador de pensamento.

Gilles Deleuze demonstra em *Proust e os signos* que o ato de criação se dá em um processo inventivo. E para conceituar tal posicionamento o autor modifica nesse livro os conceitos estruturais do modelo representativo. São eles: signo, verdade e essência. Na batalha travada contra a representação, o filósofo visa denunciar em *Proust e os signos* as características da imagem representacional e ressaltar outra imagem de pensamento. Imagem que ele encontrou na literatura proustiana, onde o escritor exalta a potência criadora do pensamento através das pulsões dos signos ao invés do reconhecimento das essências. Não apenas isso, Deleuze modifica os rumos da criação filosófica em *Proust e os signos* ao eleger um literato como foco de crítica do exercício do pensamento filosófico, instaurando uma reversão abrupta da orientação habitual da filosofia ao entender o romance como uma categoria de inteligência do pensamento e produtor de verdades possíveis. Ressalta

⁴ MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 194.

que “sob todas as formas, a inteligência só alcança por si própria, e nos faz atingir, as verdades abstratas e convencionais, que não têm outro valor além do possível”⁵. Seu interesse no romance não está somente em reconfigurar a relação de posicionamento entre literatura e filosofia. Deleuze utiliza a literatura proustiana para denunciar os limites, as lacunas, aquilo que falha no pensamento filosófico e que a filosofia não consegue enxergar como seu próprio limite. Às avessas, entra em questão a inferioridade da filosofia com relação à arte quando a arte desmistifica a superioridade da filosofia ao evidenciar os limites e incapacidades desse saber. Encontrando na obra artística uma quantidade de emissão de signos que não havia encontrado nas outras esferas do pensamento humano, Deleuze efetiva sua defesa da arte ao supervalorizá-la⁶.

Para melhor contextualizar o leitor, ressaltamos que a ideia de *transversalidade* no pensamento deleuziano propõe um funcionamento específico para o ato reflexivo, em que o saber filosófico só se realiza através da comunicação e da interferência das outras áreas. É importante notar que “a exterioridade das relações é um tema constante em Deleuze desde o seu primeiro livro⁷, quer se trate de pensar ou de viver, o que sempre está em jogo é o encontro, o acontecimento, portanto a relação enquanto exterior aos seus termos”⁸. A teoria filosófica deleuziana é de uma filosofia pluralista, sem hierarquia, diferencial, não disciplinar e com diversificados referenciais. Trata-se de uma teoria que entende a filosofia como uma prática e essa mesma prática de se fazer filosofia como uma ação e não como uma reflexão passiva sobre algo distante. Deleuze defende o entendimento da filosofia como “a prática dos conceitos, e é preciso julgá-la em função das outras práticas com as quais ele interfere [...]. É no nível da interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os tipos de acontecimentos”⁹.

Através do romance, Deleuze teoriza em sua obra os passos do personagem que no desenrolar na história aprende lentamente a decifrar os signos que outrora lhe pareciam indecifráveis. É desse enredo que o filósofo se apropria, aproximando-o de sua teoria. Haja vista que, na sua crítica ao modelo dogmático, o romance passará a intensificar sua suspeita de que a verdade não se dá no exercício voluntário e

⁵ DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 29.

⁶ Na primeira parte de seus trabalhos um de seus interesses era a produção de pensamento que consistia na emissão dos signos. Pensou o filósofo que “o que nos violenta é mais rico do que todos os frutos de nossa boa vontade ou de nosso trabalho aplicado; e mais importante do que o pensamento é ‘aquilo que faz pensar’” (DELEUZE, G. Op. cit., 2010, p. 29). Encontrou na arte o deleite fluido da criação e a afetação dos signos, e reconheceu na filosofia um enrijecimento teórico. Contudo, esse posicionamento é ressignificado após seu encontro com Félix Guattari. Juntos os autores trabalham no livro *O que é a filosofia?* (1991) uma relação horizontal entre filosofia, arte e ciência e suas contribuições para a produção do pensamento.

⁷ *Empirisme et subjectivité*. Paris: PUF, 1953.

⁸ ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. São Paulo: Ed. 34, 2016, p. 52.

⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, A imagem-movimento*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, p. 365.

repentino do pensamento. Não se reconhece a verdade; mas ela advém de um signo e sua chegada ao pensamento é sempre involuntária. Mais do que isso, seu aprendizado é lento, visto que o signo precisa ser interpretado. E como a relação com o signo é diferencial, a perspectiva de cada sujeito não pode generalizar a verdade. Não há universalidade da verdade como foi instaurado no senso comum. O ponto máximo da aproximação de Deleuze com as obras de Proust é a constatação de que a verdade, toda e qualquer, sempre será uma verdade do tempo. Não há verdade absoluta, única, nem primeira, nem última. A verdade se cria e se ultrapassa. A verdade não “é”, a verdade “está” no tempo em que se cria. O filósofo ressalta que:

Um dos temas em que Proust mais insiste é este: a verdade nunca é o produto de uma boa vontade prévia, mas o resultado de uma violência sobre o pensamento. As significações explícitas e convencionais nunca são profundas; somente é profundo o sentido, tal como aparece encoberto e implícito num signo exterior. À idéia filosófica de "método" Proust opõe a dupla idéia de "coação" e "acaso". A verdade depende de um encontro com alguma coisa que nos força a pensar e a procurar o que é verdadeiro. O acaso dos encontros, a pressão das coações são os dois temas fundamentais de Proust. Pois é precisamente o signo que é objeto de um encontro e é ele que exerce sobre nós a violência. O acaso do encontro é que garante a necessidade daquilo que é pensado.¹⁰

A apropriação deleuziana

Os signos literários presentes no romance de Proust serviram para Deleuze enquanto apropriações possíveis para as suas teorizações. Ali o filósofo afirma o encontro com o signo como a condição aberta para o pensamento, mesmo não sendo possível prever o que resultará dessa experiência e nem qual tipo de sentido resultará do encontro.

Os signos: frutos do inesperado e do fluido. Por trabalhar com a produção de sensação em sua relação singular com o espectador, não é possível dimensionar quantos signos uma obra de arte é capaz de emitir para certo sujeito. Mas, uma vez sensibilizado pelos signos, o sujeito afetado passa a interpretá-los. Deleuze demonstra seu posicionamento acerca da afetação e interpretação dos signos não com suas palavras, mas em um longo e belo trecho de Marcel Proust, do qual, entretanto, citaremos apenas uma parte

¹⁰ DELEUZE, G. Op. cit., 2010, p. 25.

Porque as verdades diretas e claramente apreendidas pela inteligência no mundo da plena luz são de qualquer modo mais superficiais do que as que a vida nos comunica à nossa revelia, numa impressão física, já que entrou pelos sentidos, mas da qual podemos extrair o espírito. (...) Era mister tentar interpretar as sensações como *signos* de outras tantas leis e idéias, procurando pensar, isto é, fazendo sair da penumbra o que sentira, convertê-lo em seu equivalente espiritual. (...) Pois reminiscências como o ruído do garfo e o sabor da *madeleine*, ou verdades escritas por figuras cujo sentido eu buscava em minha cabeça, onde campanários, plantas sem nome, compunham um alfarrábio complicado e florido, todas, logo de início, privavam-me da *liberdade* de escolher entre elas, obrigavam-me a aceitá-las tais como me vinham. E via nisso a marca de sua autenticidade.¹¹

Afirma o filósofo que “a filosofia, com todo o seu método e sua boa vontade, nada significa diante das pressões secretas da obra de arte”¹². O que Deleuze reitera com essa passagem é que essa diferença ocorre porque os signos artísticos afetam o sensível, sendo a sensação do signo considerada progenitora do pensamento da diferença. Por ser da ordem da sensação, não há meio de o sujeito ser indiferente às afetações dos signos da arte e a produção de percepções que deles decorrem. Diferentemente do que se passa com a filosofia, pois “às verdades da filosofia faltam a necessidade e a marca da necessidade. [Ocorre que] a verdade não se dá, se trai; não se comunica, se interpreta; não é voluntária, é involuntária”¹³. As verdades da filosofia se exercem no campo do provável: pode-se ou não conhecê-las, pode-se ou não pensá-las. É possível ficar indiferente a tal produção de pensamento e sem acesso ao que foi produzido por essa esfera do saber. As verdades abstratas da filosofia são fundamentalmente diferentes das sensações produzidas pela arte. Não há como ser indiferente às produções artísticas, uma vez que não há como não ser afetado por elas. A afetação por elas operada inebria o campo da sensibilidade, bastando apenas a emissão de um signo para ser tocado violentamente pela arte. Em geral, o encontro com a obra artística ocorre mais naturalmente dentro do cotidiano: ouve-se música, observam-se imagens, assiste-se a filmes, com maior frequência do que se leem clássicos filosóficos. Por ser do campo da sensação, sentimos a arte, vibramos com suas obras mais facilmente e “matutamos” a sensação produzida por um som, uma imagem, uma cor; o que basta para Deleuze: um signo e uma sensação desencadeiam a criação de pensamento. Devido a essas nuances dos signos artísticos Deleuze afirma, referindo-se à obra de Proust, mas caracterizando também o seu pensamento:

¹¹ PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Apud DELEUZE, G. Op. cit., 2010, p. 90.

¹² DELEUZE, G. Op. cit., 2010, p. 91.

¹³ Ibidem, p. 89.

Sem algo que force a pensar, sem algo que violento o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que “dá que pensar”; mais importante do que o filósofo é o poeta. (...) Mas o poeta aprende que o essencial está fora do pensamento, naquilo que força a pensar. O *leitmotiv* do Tempo redescoberto é a palavra *forçar*: impressões que nos forcem a olhar, encontros que nos forcem a interpretar, expressões que nos forcem a pensar.¹⁴

É notável que não haja interesse por parte do autor em desenvolver uma argumentação categórica acerca da teorização do “signo”. Qualquer definição pragmática para esse conceito é perigosa, pois põe em risco a autenticidade fundamental de sua característica. Ao tentarmos apresentar os seus traços mais decisivos podemos dizer que os signos são elementos plurais¹⁵ que afetam violentamente o pensamento. Carregados de potência eles impulsionam o pensamento ao movimento pensante. A afetação provocada por um signo está para além de qualquer categoria dualista corpo e mente, por ser de ordem de conjunto-unificado corpo/mente. Contudo, primeiramente o seu efeito é corpóreo devido às impressões sintomáticas produzidas por percepções e sensações, mas depois que o sujeito foi atravessado pelo signo a inteligência é convocada e intensificada em função das afetações. Gilles Deleuze evidencia o efeito produzido pelo signo ao afirmar que “em primeiro lugar, é preciso sentir o efeito violento de um signo, e que o pensamento seja como que forçado a procurar o sentido do signo”¹⁶. São esses elementos advindos da experiência que impulsionam a atividade pensante. Por isso que tanto a ideia de signo quanto a de força desempenham a mesma função nesse contexto: um signo que força a busca por seu sentido. Zourabichvili nos ajuda a pensar a questão quando diz que “o signo é essa instância positiva que não somente remete o pensamento à sua ignorância, mas que o orienta [...]; o pensamento tem certamente um guia, mas um guia estranho, inapreensível e fugaz, e que vem sempre do fora”¹⁷. O comentador intensifica a questão e nos diz que: “recairíamos na armadilha da reconhecimento se supuséssemos um conteúdo atrás do signo, um conteúdo ainda oculto, mas indicado, como se o pensamento precedesse a si mesmo e imaginasse o conteúdo vindouro oferecido de direito a outro pensamento”¹⁸.

¹⁴ Loc. cit.

¹⁵ “A pluralidade dos mundos consiste no fato de que estes signos não são do mesmo tipo, não aparecem da mesma maneira, não podem ser decifrados do mesmo modo, não mantêm com o seu sentido uma relação idêntica. Que os signos formam ao mesmo tempo a unidade e a pluralidade da *Recherche*, esta é a hipótese que devemos verificar ao considerarmos os mundos de que o herói participa diretamente”. In: *Ibidem*, p. 15.

¹⁶ *Ibidem*, p. 22.

¹⁷ ZOURABICHVILI, F. Op. cit., p. 65.

¹⁸ Loc. cit.

Evitando buscar um sentido semiológico ou semiótico Deleuze compreende o signo em um sentido que acopla corpo e linguagem. Eles estão estritamente correlacionados. “Deleuze elaborou gradualmente o programa de uma filosofia do signo irreduzível ao domínio linguageiro, às leis da linguagem e à linguística: a semiótica, a partir de agora, opõe-se firmemente à semiologia ou à semântica, isto é, a toda teoria do signo subordinada à linguística”¹⁹. Isso porque os signos, ao contrário do que supõem as teorias linguísticas, não comunicam algo entre si e também não comunicam algo ao sujeito que os recebe. A ordem dos signos é da interpretação e não da recepção. Por isso seus efeitos equivalem à sintomatologia: eles são a expressão de um corpo que afeta como uma força ou uma potência. Em outras palavras, a maneira pela qual o sujeito interpreta os signos que o afetam e a expressão potente que emite os signos para a criação do pensamento, eis o que interessa a Deleuze. Segundo a comentadora, “Deleuze elabora uma semiótica capaz de tomar em consideração os signos na materialidade de uma expressão. Irreduzível ao significado linguístico. Um terceiro período então se abre, dedicado ao signo e à imagem”²⁰. Justamente por não estarem ligados somente à comunicação é que os sentidos se reportam a sensações decorrentes da intempestividade dos signos, as mesmas que interferem na produção de pensamento. O pensamento depende de uma afetação sensível produzida pelo signo, “pensar é, portanto, interpretar, traduzir”²¹, e o encontro com um signo é o mesmo que um encontro com “um hieróglifo, cujo duplo símbolo é o acaso do encontro e a necessidade do pensamento: ‘fortuito e inevitável’”²². O que distingue a concepção de signo da teoria deleuziana das demais concepções é que essa concepção não envolve apenas ideias de referentes, mas envolve a sensação dos referentes.

O sentido não consiste no objeto, na pessoa; o sentido está contido no signo que o objeto, ou pessoa, emite. Resta ao sujeito interpretá-lo. “O signo é sempre aquele de Outrem, a expressão – sempre aquela de um “mundo possível” envolvido, virtual, impossível com o meu, mas que deviria meu se, de minha parte, eu devesse outro ao ocupar o novo ponto de vista”²³. Ou seja, seus efeitos originam-se da experiência obscura do sentido não identificado do signo, e não do objeto que ele

¹⁹ “Deleuze élabore graduellement le programme d’une philosophie du signe irréductible au domaine langagier, aux lois du langage et à la linguistique : la sémiotique s’oppose désormais fermement à la sémiologie, ou à la sémantique, c’est-à-dire à toute théorique du signe subordonnée à la linguistique”. In: SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l’art*. Paris: PUF, Coll. *Lignes d’art*, 2009, p. 14 (para a passagem no corpo do texto, tradução nossa).

²⁰ “Deleuze élabore une sémiotique capable de prendre en compte les signes dans la matérialité d’une expression. Irreductible à la signification langagière. Une troisième période s’ouvre alors, consacrée au signe et à l’image”. In: Loc. cit. (para a passagem no corpo do texto, tradução nossa).

²¹ DELEUZE, G. Op. cit., 2010, p. 95.

²² Loc. cit.

²³ ZOURABICHVILI, F. Op. cit., p. 66.

emite. Deleuze conceitua o signo como a gênese do pensamento: a intensidade originária advinda de atravessamentos derivados do estranhamento, da inquietação e da violência sob o pensamento. Contudo, ressalta que nem sempre e nem todos os signos afetam com intensidade suficiente para a criação do pensamento, o que torna impossível uma previsão de como e quando o encontro com o signo ocorrerá. A casualidade do encontro é também uma das características do signo. Somente o que atravessa portando um sentido diferencial no qual sua irrupção solicita o pensamento é considerado signo na perspectiva deleuziana. Deleuze sintetiza essa relação da seguinte forma:

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas.²⁴

Abrupta, surpreendente, intempestiva: essas três palavras condensam sem esgotar a experiência com o signo. Experiência que se materializa como um encontro: o encontro do sujeito com um signo que o desterritorializa. Ora, sendo a experiência com o signo sempre um encontro violento, e sendo o signo uma pluralidade de mundos, não há meio dessa relação ser intermediada por um método, pois um método exigiria uma inflexibilidade diante das forças de *fora*. O signo requer um aprendizado que o direciona ao reconhecimento a partir da interpretação.

O filósofo francês se afetou com o movimento interpretativo do signo como um modo de aprendizado na *recherche* proustiana. Considerou o romance um conjunto de signos imersos em um sistema plural e constituído por diversos signos com características que os diferenciam uns dos outros – o que faz dos signos portadores de mundos particulares que atravessam os sujeitos de maneiras heterogêneas. Através do romance de Proust, Deleuze elucida os signos como possibilidades de encontros com novos mundos ainda não descobertos, em que a cada signo e a cada possibilidade por eles gerada haveria um quesito novo ainda a ser descoberto. Depara-se no romance com um sistema de signos que formam mundos de interpretação de acordo com seu grau de relevância para o aprendizado. Ao mesmo tempo em que formam a unidade da obra, eles apresentam também a pluralidade de mundos. Para melhor compreender entende-se “unidade no sentido em que todos os “domínios”, “campos”, “mundos” apresentados ou criados por Proust

²⁴ DELEUZE, G. Op. cit., 2010, p. 91.

formam sistemas de signos emitidos por pessoas, por objetos, por matérias. Tudo é signo²⁵. Logo, todos os elementos presentes na obra têm igual capacidade de atravessamento e de sensibilização: os diálogos, os monólogos de pensamento, os personagens, o drama, etc.; e são esses elementos do romance que constituem a sua unidade. Todavia a obra é pluralista “no sentido em que os signos não são do mesmo tipo, do mesmo gênero: não têm a mesma relação com a matéria em que estão inscritos, não são emitidos do mesmo modo, não têm o mesmo efeito sobre o intérprete”²⁶, tão pouco ativam a mesma faculdade para sua interpretação. O efeito, a forma e o momento do seu atravessamento, no sentido em que propõe de Deleuze, a saber, como arrebatamento, são variáveis e não cabem a nenhum princípio universal.

Dado que os signos não se moldam ao pensamento recognitivo, não há uma identidade pressuposta por um pensamento voluntário; não há modelo, não há representação, para decifrá-los. Cabe, agora, ao pensamento trilhar um novo caminho através das particularidades dos encontros a fim de criar uma verdade possível. Mais uma vez ressaltamos: pensar é criar. Ou, trocando as palavras, mas não a proposta de criação: pensar é interpretar os signos a partir de um encontro involuntário; pensar é interpretar os signos que nos violentaram em nosso percurso; pensar é interpretar os diferentes tipos de signos e seus diferentes mundos possíveis. O que está na base do ato de pensar é o encontro com o signo. Num sistema pluralista Deleuze traça quatro signos da *recherche* proustiana, são eles: os signos mundanos, os signos amorosos, os signos sensíveis e os signos da arte – os três primeiros passíveis de críticas diante de sua insuficiência, enquanto o quarto é exaltado por sua estrutura. Conjuntamente com as quatro variações de signos, Deleuze encontra no romance quatro variações de tempo: tempo perdido, tempo que se perde, tempo que se redescobre e tempo original. Cada variação de signo participa das quatro variações do tempo, entretanto cada um deles tem uma relação mais ativa com determinada temporalidade. A hierarquia dos signos se explica pela linha do tempo em que estão inseridos e também pela faculdade que os interpreta: percepção, memória voluntária ou involuntária e inteligência. Vejamos, mesmo que rapidamente, cada um desses signos:

Os signos mundanos derivam das relações sociais que se dão entre os personagens nas grandes festas e recepções, entre as famílias, etc. Eles provocam o intérprete a “compreender por que alguém é ‘recebido’ em determinado mundo e por que alguém deixa de sê-lo; a que signos obedecem a esses mundos e quem são seus legisladores e papas”²⁷; por isso tais signos têm maior atividade com as faculdades da

²⁵ MACHADO, R. Op. cit., p. 195.

²⁶ Loc. cit.

²⁷ DELEUZE, G. Op. cit., 2010, p. 5.

inteligência e da percepção. Por serem da ordem da substituição e não da referência, os signos mundanos são vazios, sem conteúdo ou significado, tampouco contêm sentido em si mesmos; não remetem a outros signos e são ociosos de conteúdo. “Por essa razão a mundanidade, julgada do ponto de vista das ações, é decepcionante e cruel e, do ponto de vista do pensamento, estúpida. Não se pensa, não se age, mas emitem-se signos”²⁸, o que os instaura no tempo que se perde. Completa Deleuze que “os signos mundanos não remetem a coisa alguma; eles a “*substitui*”, pretende valer por seu sentido. Antecipa ação e pensamento, anula pensamento e ação, e se declara suficiente. Daí seu aspecto estereotipado e sua vacuidade”²⁹.

O segundo tipo de signo apresentado na obra do filósofo são os *signos amorosos*. Esses são baseados nos diversos casos de amor presentes no romance de Proust. O amor tem uma potência maior do que a amizade para Deleuze, porquanto os signos emitidos no amor inquietam o amante que deseja interpretar, compreender, conhecer o seu amado; “amar é procurar explicar, desenvolver esses mundos desconhecidos que permanecem envolvidos no amado”³⁰. O amado aparece ao amante como uma pluralidade de signos imersos em mundos desconhecidos a ele. Os mundos misteriosos do amado quando “dirigidos a nós, aplicados a nós, exprimem, entretanto, mundos que nos excluem e que o amado não quer, não pode nos revelar”³¹ e não o pode porque tais mundos de antes formam o sujeito do hoje. Daí o interesse curioso do amante que deseja adentrá-lo e desvendá-lo, e para isso recorre à memória voluntária para sua interpretação. Na crise com os signos mentirosos do amor, que escondem o que de fato exprimem, não se sabe ao certo o significado das ações do amado, nem o que há por trás dessas ações, ou o que de fato ocorre em seu pensamento; nem qual é a origem dos outros mundos. Por isso é que a contradição do amor é o ciúme. Sobre os signos amorosos discorre Deleuze: “a contradição do amor consiste nisto: os meios de que dispomos para preservar-nos do ciúme são os mesmos que desenvolvem esse ciúme, dando-lhe uma espécie de autonomia, de independência, com relação ao nosso amor”³².

Os *signos sensíveis*, ou signos da natureza, são formados a partir de impressões e/ou de qualidade sensíveis e formam o terceiro tipo de signos apresentado pelo autor. Em linhas gerais: “o sentido do signo sensível é o outro objeto não como foi vivido, mas em sua realidade, em uma verdade que nunca esteve presente, em sua ideia, em sua essência, isto é, como diferença interiorizada, tornada

²⁸ Ibidem, p. 6.

²⁹ Loc. cit.

³⁰ Ibidem, p. 7.

³¹ Ibidem, p. 8.

³² Ibidem, p. 7.

eminente”³³. Nos exemplos do romance, os signos sensíveis são produzidos através da memória involuntária: quando algo externo aciona uma memória longínqua causando no personagem uma sensação de contentamento e felicidade. Há nos signos sensíveis “uma qualidade sensível que nos proporciona uma estranha alegria, ao mesmo tempo em que nos transmite uma espécie de imperativo”³⁴. O clássico exemplo desses signos no romance são as *madeleines*: a intensa lembrança da infância pelo personagem ao provar o gosto das bolachas. Os signos sensíveis são signos heterogêneos, mas o efeito por eles produzido é o mesmo: a produção de uma sensação diante de um objeto, ou de uma realidade, que remete a algo para além daquilo. “São signos verídicos, que imediatamente nos dão uma sensação de alegria incomum, signos plenos, afirmativos e alegres. São *signos materiais*”³⁵. Mas, apesar da materialidade dos signos sensíveis, o sentido ainda é exterior ao signo.

Nenhuns dos signos citados acima são suficientes em si mesmos. São signos incompletos e as lacunas que lhes é intrínseca desencadeiam um vácuo na produção do pensamento e na busca do aprendizado. Resumindo a lacuna problemática de cada signo: os signos mundanos são signos vazios de significado; os signos amorosos são enganadores, mentirosos e fazem o amado sofrer quando por eles afetado; os signos sensíveis produzem uma sensação de alegria a partir de uma referência material enquanto que a essência ideal dessa produção permanece escondida e incompreendida. A questão para Deleuze é que “o sentido material não é nada sem uma essência ideal que ele encarna”³⁶. A partir dessas colocações afirma-se uma hierarquia dos signos na obra proustiana em que todos os demais signos convergem para um quarto, a saber, os Signos da Arte.

No romance, todos os signos e linhas do tempo convergem uns nos outros, reagindo sobre o artista e revelando as verdades que envolvem todos os signos. Contudo, a importância dos outros signos e das outras linhas se dá na medida em que direcionam o artista ao caminho do signo da arte. O seu privilégio é claro: somente esse signo é capaz de revelar a essência do artista que se expressa através de seu estilo. Outro aspecto importante desse signo é que a faculdade por ele mobilizada é o próprio pensamento, ou a inteligência, levando-o à criação, ou seja, ao ato de pensar. Por meio do pensamento é possível reagir com as demais faculdades dos outros signos a fim de revelar a verdade de cada um dos signos (amorosos, sensíveis e mundanos) até então desconhecida pelo artista.

³³ MACHADO, R. Op. cit., p. 202.

³⁴ DELEUZE, G. Op. cit., 2010, p. 10.

³⁵ Ibidem, p. 12.

³⁶ Ibidem, p. 13.

Os signos artísticos estão no topo da hierarquia dos signos por serem eles um conjunto completo de signo e sentido. Enquanto todos os outros signos são signos materiais, os signos da arte são desmaterializados e devido à sua imaterialidade propõem um novo movimento para os signos: eles compõem a obra de arte e ao mesmo tempo são produtores de afetações. “É por esta razão que todos os signos convergem para a arte; todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, são aprendizados inconscientes da própria arte. No nível mais profundo, o essencial está nos signos da arte”³⁷. Por sua imaterialidade e fluidez estes signos têm maior desenvoltura para se relacionar com os demais signos e para transformá-los. Considera o pensador francês que “o mundo da Arte é o último mundo dos signos; e esses signos, como que desmaterializados, encontram seu sentido numa essência ideal. Desde então, o mundo revelado da Arte reage sobre todos os outros”³⁸ signos.

Assim, a essência só é revelada na arte que une signo e sentido sem cair na objetividade ou subjetividade, ou seja, sem buscar sentido nas referências materiais ou sem se valer apenas da psique do artista. Os signos artísticos têm a capacidade de manifestar nos outros signos a essência encarnada na obra de arte, e mesmo que os signos se cruzem e se relacionem, é somente na obra de arte que todas as dimensões se unificam e a essência se revela. A “arte nos dá a verdadeira unidade: unidade de um signo imaterial e de um sentido inteiramente espiritual. A essência é exatamente essa unidade de signo e sentido, tal qual é revelada na obra de arte”³⁹. Em outras palavras, a essência da obra artística é a unidade do signo e do sentido que se expressa sem precisar de interferências ou afetações externas. Assim, sem a influência de uma forma material e sem nenhuma dependência do acaso a essência na arte é senhora de sua própria encarnação na obra, o que caracteriza sua singularidade diante dos demais signos. Sendo a essência o que “constitui o sentido como irredutível ao sujeito que o apreende. Ela é a última palavra do aprendizado ou a revelação final”⁴⁰, o que faz da arte a finalidade de qualquer dos outros signos ou outros mundos. Todos eles desaguam na essência revelada na arte. Afirma Deleuze que

A essência é sempre uma essência artística. Mas, uma vez descoberta, ela não se encarna apenas nas matérias espiritualizadas, nos signos imateriais da obra de arte, ela também se encarna nos outros domínios, que serão, desde então, integrados naquela obra. Assim, ela atravessa os meios mais opacos, os signos mais materiais, onde perde algumas de suas características originais, absorvendo outras, que exprimem a descida da essência nessas matérias cada vez mais rebeldes. Há leis de transformação da essência em relação com as determinações da vida.⁴¹

³⁷ Loc. cit.

³⁸ Loc. cit.

³⁹ Ibidem, p. 38.

⁴⁰ Ibidem, p. 36.

⁴¹ Ibidem, p. 48.

O encontro do pensamento com a essência não é algo de trivial, pois as essências não são facilmente distinguidas, não se encontram em categorias do claro e do distinto. Elas pertencem às zonas obscuras do pensamento, “estão enroladas naquilo que força a pensar; não respondem ao nosso esforço voluntário; só se deixam pensar quando somos coagidos a fazê-lo”⁴². Decorre daí a relevância hierárquica dos signos: os signos da arte são os únicos que mobilizam o pensamento da diferença como faculdade das essências. Apenas desses signos se desencadeia no pensamento aquilo que não é o seu habitual e o faz pensar de maneira involuntária. A partir dos “signos da arte aprendemos o que é o pensamento puro como faculdade das essências e como a inteligência, a memória ou a imaginação o diversificam com relação às outras espécies de signos”⁴³, enquanto os outros signos mobilizam apenas as faculdades comuns como a memória, inteligência e a imaginação. Decerto, toda criação de pensamento se inicia por um signo nas suas mais variadas formas e afetações; porém é somente o signo da arte que se exerce sobre um duplo movimento: a obra artística que nasce dos efeitos dos signos artísticos e dos outros, e da arte como produtora de novos signos artísticos. Daí sua completude e capacidade de união de sentido e essência, ora como um signo que se criou a partir do efeito de outros signos, ora produzindo novos signos através da obra.

Ao tratar a concepção de *essência* na obra de Proust, Deleuze considera que o escritor não a entende em um sentido platônico absoluto, mas a compreende como a expressão da diferença pura. Logo no início do capítulo intitulado “Signos da Arte e a Essência”, o filósofo questiona e em seguida se posiciona com relação à dúvida sobre “o que é a essência, tal como se revela na obra de arte? É uma diferença, a Diferença última e absoluta. É ela que constitui o ser, que nos faz concebê-lo”⁴⁴. Para assimilarmos melhor o conceito de essência é interessante retomarmos a maneira pela qual esse conceito foi abordado na filosofia clássica de Platão. Em poucas palavras, para o filósofo grego o conceito de essência mantinha relação direta com a ideia de identidade, afirmando ser a essência aquilo que era idêntico a si próprio. Por ser idêntica e por permanecer idêntica a si, a essência era o modelo original, o modelo primeiro e único a ser seguido. O que torna possível atingir uma verdade universal e absoluta comumente passível de reconhecimento por todos os indivíduos que utilizam

⁴² Ibidem, p. 94.

⁴³ Ibidem, p. 92.

⁴⁴ Ibidem, p. 39. Levando em consideração que *Proust e os signos* é uma obra anterior a *Diferença e repetição*, vale notar que Deleuze já começa a supor concepções e traçar o que posteriormente apresentará como um dos seus conceitos mais relevantes – o conceito de “diferença” – influenciado pelas interferências literárias da obra proustiana.

o pensamento em seu funcionamento pleno e correto através do modelo de reconhecimento.

Caminhando para a perspectiva deleuziana em *Proust e os signos* observa-se a supervalorização da essência que também é entendida como um conceito superior, porém sua abordagem é oposta à teoria apresentada pelo filósofo grego. A superioridade da essência nesse contexto consiste na sua relação com o sujeito; através dela é que o sujeito artista consegue encontrar e produzir a verdade que lhe é própria. Uma verdade singular, parcial, correspondente ao seu olhar sobre o mundo e sobre sua afetação com o signo. Como para Deleuze tudo é signo, a seleção dos signos capazes de afetação em determinado momento é involuntária. Uma seleção contingente submetida ao acaso, mas é a interpretação do signo que o individualiza até encontrar sua essência. Nessa perspectiva, a essência em hipótese alguma será geral ou universal, não é a mesma para todos, não é única. Ao contrário, a essência é individualizante posto que produz diferenças, tem caráter variável a cada encontro entre signo e sujeito. Essência é diferença: comporta variações e não há identidade. E mais, essência é também criação: ela é criada a partir do que reverberou do encontro involuntário, daquilo que o sujeito conseguiu decifrar do signo. Explicamos: as essências se formam através das séries de mundos que preexistem e que o sujeito em algum momento pode vivenciá-los. Através das essências cada sujeito torna-se capaz de acessar seus mundos interiores, os mundos que o constituem. Num processo de criação em que se inventa, decifra, interpreta, as verdades desses mundos possíveis referentes aos encontros singulares de cada um em sua trajetória vivida. Por fim, são as essências que singularizam o sujeito e podem explicá-los, são elas que os diferenciam e fazem valer a diferença de cada indivíduo.

Nessa linhagem teórica cada sujeito se relaciona com o mundo a partir de sua singular perspectiva sobre o mesmo e precisamente esta singularidade individualizante é o que compreende como diferença. Ora, “não é o sujeito que explica a essência, é antes, a essência que se implica, se envolve, se enrola no sujeito. Mais ainda: enrolando-se sobre si mesma ela constitui a subjetividade”⁴⁵. Proust, segundo Deleuze, entende a diferença não como uma qualidade que difere entre dois objetos supostamente idênticos, mas como algo que está no interior do sujeito, interno a ele, que singulariza sua maneira de ser e de compreender o mundo, mas que só ultrapassa o subjetivo quando é expressa na arte. Sem a arte não seria possível aos demais conhecer a essência individualizante do outro. Só na obra de arte o sujeito artista expõe o que tem de subjetivo. A obra apresenta das mais variadas formas o ser da diferença, e pela emissão de seus signos torna viável a outrem se relacionar com a

⁴⁵ Ibidem, p. 41.

diferença implícita. É na pluralidade da criação artística e por sua capacidade de expressar diversos mundos, que encontramos na obra de arte a diferença última absoluta. “Mas o que é a diferença última absoluta?”⁴⁶.

Não é uma diferença empírica, sempre extrínseca, entre duas coisas ou dois objetos. Proust nos dá uma primeira aproximação da essência quando diz que ela é alguma coisa em um sujeito, como a presença de uma qualidade última no âmago de um sujeito: diferença interna, “diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós”.⁴⁷

O que faz com que um sujeito encontre as essências em seus mundos pela interpretação dos signos é o estilo – próprio a cada indivíduo. O artista através de seu estilo de criação faz surgir os mundos que lhe são próprios e os coloca, enquanto obra, à disposição dos demais para que eles possam ser também afetados por seus mundos. Mas sempre uma afetação individual e diferencial. É o estilo que seleciona as essências mesmo que involuntariamente, o que leva a concluir que de antemão o estilo é também desconhecido do sujeito. Em uma correlação em que o estilo seleciona as essências enquanto que as essências revelam o estilo. Defende Gilles Deleuze que a princípio há o desconhecimento das verdades que lhe são caras, mas que através dos encontros com os signos, do reconhecimento das essências, dos diversos mundos, dos atravessamentos acometidos ao sujeito em sua trajetória existencial, a somatória dessas nuances singularizam o indivíduo e revelam seu estilo que ele expressa em obra.

A maneira pela qual a arte é capaz de comunicar, ou melhor, encarnar a essência é o que lhe confere toda a potência para o pensamento sem imagem. O meio para isso é intrínseco ao próprio exercício de sua criação: são as matérias utilizadas pelo artista que o fazem expressar a diferença e concretizam a singularidade no eterno da obra. A tinta para o pintor, o instrumento musical para o músico, as letras para o escritor, etc., ganham através do processo de criação uma imaterialidade capaz de ressignificar o sentido do material, tornando-o signo. A arte lida com a expressão objetiva, mas também com a expressão subjetiva e até mesmo com o inconsciente do artista que muitas vezes expressa mais do que se considerou apto a expressar. Isto porque a essência, ou diferença última, ultrapassa a matéria indo além do simples objeto. É a arte a “verdadeira transmutação da matéria. Nela a matéria se espiritualiza, os meios físicos desmaterializam, para refratar a essência, isto é, a qualidade de um mundo original”⁴⁸. Assim, as grandes obras nunca serão esgotadas e a cada retorno a

⁴⁶ Ibidem, p. 39.

⁴⁷ Loc. cit.

⁴⁸ Ibidem, p. 45.

elas algo novo reaparece. Não somente a diferença está contida na obra de arte, mas também a repetição: ambas fazem parte da essência e são correlatas. “É que a essência é em si mesma diferença, não tendo, entretanto, o poder de diversificar e de diversificar-se, sem a capacidade de se repetir, idêntica a si mesma”⁴⁹. Os traços singulares do artista estão repetidos em cada uma de suas obras, um espectador atento pode averiguar tal constatação. Ao mesmo tempo cada obra tem sua diferença interna, pois é composta por mundos diversos que a diferenciam do acervo. Com relação à diferença e a repetição Deleuze diz que:

A diferença, como qualidade de um mundo, só se afirma através de uma espécie de auto-repetição que percorre os mais variados meios e reúne objetos diversos; a repetição constitui os graus de uma diferença original, como, por sua vez, a diversidade constitui os níveis de uma repetição não menos fundamental.⁵⁰

No romance *Em busca do tempo perdido*, o protagonista se lança na reconstrução de toda a sua vida retomando o passado através de experiências no presente. Criando, com isso, novas percepções e concepções de um mundo antes costumeiro; melhor dizendo, cria outra imagem do pensamento composta pelos devires. Outro aspecto que podemos ressaltar nessa obra é que há uma nítida conexão entre filosofia e arte, e que o pensador francês não distingue os meios para criar imagens do pensamento na filosofia ou na arte. Ao contrário, uma obra artística ou uma obra filosófica dizem, primeiramente, respeito a uma questão comum: o viver. Assim qualquer obra de artes plásticas, ou ensaio, ou romance, ou teoria, ou manifesto, enfim, qualquer obra, filosófica ou artística, referencia-se por uma obra ainda maior, que é a vida. Criar é inventar outras possibilidades de vida, criar novos mundos, novos povos, sempre diferentes. Criamos a partir das experiências que nos afetam, dos encontros com os signos, com aquilo que não nos deixou indiferentes. Criar é expressar com estilo próprio a singularidade das experiências que compõem a nossa maneira de compreender o mundo a fim de superá-lo com novos mundos possíveis.

Bibliografia

DELEUZE, Gilles

Cinema 1, A imagem-movimento. Trad. S. Senra. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

Crítica e clínica. Trad. P. P. Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.

Diferença e repetição. 2ª ed. Trad. L. Orlandi e R. Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

⁴⁹ Ibidem, p. 46.

⁵⁰ Loc. cit.

Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995). 1ª ed. ed. prep. por D. Lapoujade; trad. G. Ivo; rev. téc. L. B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2016.

Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. 2ª ed. Trad. L. B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2012.

Proust e os signos. 2ª ed. Trad. A. Piquet e R. Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

PROUST, Marcel

No caminho de Swann: Em busca do tempo perdido. Vol. 1. São Paulo: Globo, 2006.

À sombra das raparigas em flor: Em busca do tempo perdido. Vol. 2. São Paulo: Globo, 2006.

O caminho de Guermantes: Em busca do tempo perdido. Vol. 3. São Paulo: Globo, 2007.

Sodoma e Gomorra: Em busca do tempo perdido. Vol. 4. São Paulo: Globo, 2005.

A prisioneira: Em busca do tempo perdido. Vol. 5. São Paulo: Globo, 2002.

A fugitiva: Em busca do tempo perdido. Vol. 6. São Paulo: Globo, 2003.

O tempo redescoberto: Em busca do tempo perdido. Vol. 7. São Paulo: Globo, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 3ª ed. Trad. B. Prado Jr. e A. Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

LAPOUJADE, David. *Deleuze: os movimentos aberrantes*. Trad. L. G. dos Santos. São Paulo: n-1, 2015.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

SASSO Robert ; VILLANI Arnaud (dir.). *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. 3ª ed. Paris: J. Vrin, 2003.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, Coll. Lignes d'art, 2009.

ZOURABICHVULI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. Trad. e pref. L. B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2016.

Recebido em 30.03.2018.

Aceito para publicação em 05.06.2018.

© 2018 Larissa Rezzino. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).



Marcela Oliveira¹

Eternidade no instante: Benjamin e Proust

Resumo: Este artigo discute a proximidade das concepções de tempo apresentadas nas obras de Walter Benjamin e de Marcel Proust. Sendo o primeiro considerado filósofo e o segundo considerado escritor, o artigo explora o limiar entre os âmbitos discursivos da filosofia e da literatura no que diz respeito à formulação de uma imagem do tempo. Nos dois casos, trata-se da valorização de uma concepção instantânea do tempo pela experiência da memória.

Palavras-chave: Benjamin; Proust; memória; tempo; modernidade.

Abstract: This article discusses the proximity of conceptions of time presented in the works of Walter Benjamin and Marcel Proust. As the first is considered a philosopher and the second is considered a writer, the article explores the threshold between the discursive scopes of philosophy and literature concerning the formulation of an image of time. In both cases, it is valued an instantaneous conception of time by the experience of memory.

Key-words: Benjamin; Proust; memory; time; modernity.

¹ Professora Doutora do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. E-mail para contato: marcelacibella@gmail.com.

Na modernidade, o romance se funda como a forma literária por excelência. Representativos de sua época, os heróis de romance encarnam uma busca de sentido pela via da escrita que é tipicamente moderna. Distinguindo-se da epopeia antiga, conforme teorizou Georg Lukács, no romance “separam-se sentido e vida, e portanto essencial e temporal; quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo”². Essa luta contra o poder do tempo foi travada com singular dedicação pelo romancista francês Marcel Proust.

A tematização do problema do fluxo temporal por Proust, no romance *Em busca do tempo perdido*, oferece algumas possíveis aproximações da concepção de tempo que o filósofo alemão Walter Benjamin coloca em jogo no seu pensamento. E, mesmo nos ensaios em que não trata diretamente de Proust, é possível localizar alguns interessantes indícios da reconhecida afinidade filosófica de Benjamin com o escritor francês, de quem se considerava uma “alma semelhante”³ e de cuja obra, aliás, chegou a traduzir para o alemão o quarto volume, *Sodoma e Gomorra*.

Nesse encontro de Benjamin e Proust, podemos pensar o processo moderno de ruptura da experiência tradicional e a necessidade, por ele gerada, de articular tentativas artísticas de lidar com essa ruptura. Tentativas estas que trazem a marca alegórica da falta, apresentando a fragmentariedade da experiência humana em determinadas formas artísticas. O romance está entre as expressões literárias do que Benjamin chamou de queda da “experiência” – isto é, a incapacidade moderna de transmissão do patrimônio cultural coletivo de maneira espontânea, não sendo mais possível manter o vínculo entre o passado e o presente tal como ocorria na tradição. No âmbito da construção literária, se não é mais possível restaurar por completo a harmonia entre sentido e vida, ao menos ela se configura como o espaço de busca do que Benjamin chamou de “sentido da vida” no ensaio “O narrador”.

De início, cabe ressaltar que Proust toma por objeto as lembranças de toda uma vida em busca da recuperação de sua história. O objetivo de rememoração e de construção da experiência no romance proustiano não passa, portanto, pelo interesse em resgatar um passado histórico coletivo, mas está encerrado em uma dimensão privada. Na consideração sobre a “missão” de Proust, no ensaio “Sobre alguns temas

² LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 129.

³ BENJAMIN, Walter. *The correspondence of Walter Benjamin*, 1910-1940. Chicago e London: The University of Chicago, 1994, p. 278.

em Baudelaire”, Benjamin problematiza a relação entre passado individual e coletivo, bem como a dificuldade em se acessar a experiência devido à lacuna deixada pelo desaparecimento da antiga figura do “narrador” na modernidade. Essa missão empreendida pelo romancista estaria ligada, portanto, à necessidade de “restauração da figura do narrador para a atualidade”. Para tanto, ao se deparar com o desafio de narrar a sua própria infância, Benjamin nota que Proust

mensurou toda a dificuldade da tarefa ao apresentar, como questão do acaso, o fato de poder ou não realizá-la. No contexto destas reflexões forja o termo *mémoire involontaire*. Esse conceito traz as marcas da situação em que foi criado e pertence ao inventário do indivíduo multifariamente isolado. Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, suas festas (que, possivelmente, em parte alguma da obra de Proust foram mencionados), produziam reiteradamente a fusão desses dois elementos da memória.⁴

Na sociedade moderna, as cerimônias perdem seu caráter cultural. Eram os cultos que desempenhavam, nas sociedades tradicionais, o papel de articular as recordações particulares e coletivas. Era para essa forma voluntária de evocação, articulando elementos do passado coletivo e do individual, que se dirigiam as *correspondências* poéticas de Baudelaire em *As flores do mal*, na procura por restabelecer a “experiência no sentido estrito do termo” em meio a sua crise em meados do século XIX. É emblemático, portanto, que os cultos, com suas festas e cerimônias, como observa Benjamin, não estejam presentes nos sete volumes da obra de Proust, escritos já no início do século XX. Tal ausência é sintoma da crescente “atrofia da experiência”. E é nesse contexto que o romancista elabora o termo *memória involuntária*, que, como Benjamin destacou, traz as marcas da situação em que foi criado, o período moderno.

Só sendo pego de surpresa, levando um susto que subtrai sua consciência do tempo presente e a reporta, por breves momentos, ao passado, que o indivíduo moderno pode conhecer sua própria história. “Segundo Proust, fica por conta do acaso, se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua própria experiência.”⁵ Mas isso não foi sempre assim. Essa dependência do acaso não é, para Benjamin, evidente. Pois houve um tempo em que, por meio dos cultos, a rememoração da experiência acontecia de forma voluntária na coletividade. Mais ainda, o caráter das inquietações humanas interiores não foi sempre

⁴ Idem. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas*, vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 107.

⁵ Ibidem, p. 106.

privado. Conforme Benjamin, “elas só o adquirem [esse caráter irremediavelmente privado] depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência”⁶, ou seja, na passagem da tradição para a modernidade, quando se dá a mudança de prevalência da “experiência” coletiva para a “vivência” individual.

No ensaio “A imagem de Proust”, Benjamin afirma que a reminiscência determina o modo de composição da trama textual de *Em busca do tempo perdido*. “Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação”. Diz, ainda, que “as intermitências da ação são o mero reverso do *continuum* da recordação, o padrão invertido da tapeçaria”⁷. Nesse sentido, o que é priorizado na obra proustiana é menos a linearidade do tempo da ação, o tempo cronológico, que o encontro inesperado de passado e presente no instante que se imobiliza e é arrancado da continuidade temporal: o instante da reminiscência, que ganha sua força decisiva com a formulação do conceito de *memória involuntária* – talvez fosse mais preciso dizer que se trata de uma estratégia literária, uma vez que Proust não teorizou exatamente sobre tal noção, mas a colocou em prática literariamente.

No que diz respeito à forma como o passado nos convoca no presente, Benjamin constata, nas teses “Sobre o conceito da história”, que “o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção”. Resiste em nós, ou foi deixado como herança para nós, portanto, algo do passado à espera de ser compreendido, redimido, que permanece à espreita até que tenha a chance de emergir. “Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”⁸ No texto em questão, Benjamin se refere ao registro do passado histórico coletivo e à necessidade de se rever a história fazendo justiça aos oprimidos, uma vez que a versão oficial costuma beneficiar os vencedores. Ele trata do passado com a preocupação histórica de salvar seu quinhão de mistério e de imprevisibilidade, e assim corresponder a seu apelo de redenção. É possível, entretanto, a despeito dessa distinção já bastante clara com relação ao relato (privado) proustiano, entrar brevemente na concepção de tempo benjaminiana exposta nas teses sobre a história com o objetivo de propor alguns pontos de contato com Proust.

Partindo da ideia de que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”, Benjamin diz que é preciso “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”⁹. Dessa forma, é

⁶ Ibidem, p. 106.

⁷ Idem. A imagem de Proust. In: _____. *Obras escolhidas*, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 37.

⁸ Idem. Sobre o conceito da história. In: Op. cit., 1994, p. 223.

⁹ Ibidem, p. 224.

tarefa do historiador romper com o discurso de uma tradição conformista, que tende a explicar o desenrolar de determinado fenômeno a partir da perspectiva dos vencedores ou das classes dominantes, e localizar o exato momento em que uma época anterior sofreu uma ameaça de transformação, “o momento de um perigo”, fixando-o como uma “imagem do passado”. Nesse movimento de voltar-se na direção do passado, o próprio presente se modifica. Não há mais somente uma única versão histórica, uma imagem adequada ou eterna do passado. Dá-se, então, uma dialética peculiar, em que os dois termos (passado e presente) não se resolvem em um terceiro, capaz de sintetizá-los, mas mantêm sua contradição. E é esse choque que interessa. No contraste deflagrado por essa “imagem dialética”, que confronta o atual e o pretérito, é permitido construir o próprio passado, sua elaboração histórica, e também o presente nesse constante e sempre novo encontro com o que já passou. Foi o que Benjamin explicou nas *Passagens*.

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 (...), e o lugar onde as encontramos é a linguagem.¹⁰

Nas teses sobre a história, Benjamin já deixara claro que não basta ao historiador, portanto, “estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história”¹¹, tratando do tempo presente como transição ou progresso. Ao contrário, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”¹², ou seja, instantes. Para Benjamin, é preciso estabelecer uma nova e única experiência com o passado, fazendo “saltar pelos ares o *continuum* da história”¹³, o que a liberaria de uma consideração linear como evolução necessária do progresso.

Considerando a proibição de investigar o futuro à qual estariam ligados os judeus, Benjamin traz sua relação com a tradição mística judaica para dentro de sua concepção histórica ao afirmar que “a Torá e a prece se ensinam na rememoração”, a qual “desencantava o futuro” para os discípulos. Isso significa que na rememoração é possível localizar, no passado, as origens de fenômenos que se desenrolaram até o presente e, assim, supor que o tempo não é algo fechado em si, mas aberto a acontecimentos transformadores. Por mais contraditório que possa parecer, Benjamin

¹⁰ Idem. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 504 (N 2a, 3).

¹¹ Idem. Op. cit., 1994, p. 232.

¹² Ibidem, p. 229.

¹³ Ibidem, p. 231.

mostra dessa maneira que o vigor e a imprevisibilidade inerentes ao fluxo do tempo tornam-se evidentes quando se aprende a olhar para o passado, e não para o futuro. Olhando para o passado, os judeus aprenderam a não olhar para o futuro como um “tempo homogêneo e vazio”, mas heterogêneo e aberto, “pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias”¹⁴. Trata-se de uma concepção instantânea do tempo, capaz de “despertar no passado as centelhas da esperança”¹⁵.

É só interrompendo o fluxo constante de transição homogênea, portanto, que o homem pode se colocar de fato na história. Para isso, Benjamin propõe a paralisação do presente no encontro com o passado em um “salto dialético”. Dessa forma, ele constata a necessidade da substituição de uma análise causal, linear e engessada pela tradição conformista, por uma tentativa de captar os pontos de contato de sua época com determinada época anterior, e não apenas a precedente, interrompendo a pretensa continuidade da história. Seria buscada uma imagem do instante.

As formulações benjaminianas sobre a busca pelo “ponto de contato com uma época anterior” e a fixação de uma “imagem do passado em um momento de perigo” parecem estar em sintonia com a forma com que Proust constrói o relato da história da vida de seu herói, em uma dimensão particular, é claro. A narração proustiana é interrompida pelos instantes de reminiscência, e o que se dá nesses instantes é justamente a superposição de passado e presente. Vê-se, então, uma maneira instigante de revisitar o tempo que passou, transformando também o posterior, como podemos acompanhar em sua narrativa. As fórmulas “antes eu não sabia” ou “depois eu compreenderia”, utilizadas pelo herói proustiano com recorrência, evidenciam a maneira com que o romancista caminha entre passado, presente e futuro com aguçada reflexão e, mais ainda, como ele apresenta a passagem de tempo e as mudanças sofridas, pelo próprio herói e pelas demais personagens, através dos saltos temporais sugeridos por essas expressões. Elas nada mais fazem do que explodir o *continuum* da história, como queria Benjamin.

Nessa direção, Benjamin conclui que a recordação é o que faz explodir a continuidade da história na obra de Proust, interrompendo o que, de outra forma, tenderia a um curso linear e causal. No romance proustiano, o fato lembrado seria como uma ponte que se comunica com todo o tempo passado, levando a tudo aquilo que antecedeu este fato e também ao que o sucedeu: “antes eu não sabia”, “depois eu descobriria”. O fato recordado é, então, apenas o ponto de partida para uma rede de conexões – ou entrecruzamentos, termo com o qual Benjamin se refere à forma do tempo na obra de Proust – que se dariam aos saltos, infinitamente. “Pois um

¹⁴ Ibidem, p. 232.

¹⁵ Ibidem, p. 224.

acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”¹⁶. Assim, a recordação de um fato traria, em um instante, toda uma vida, como um fio puxado que mobiliza toda a trama de uma roupa, já que são ilimitadas as possibilidades de conexões da memória. Lemos em *A fugitiva*: “a partir de certa idade, nossas recordações estão de tal modo entrecruzadas umas nas outras que a coisa em que pensamos ou o livro que lemos quase não tem importância. Pusemos algo de nós mesmos em toda parte, tudo é fecundo, tudo é perigoso”¹⁷.

O acontecimento sem limites, que traz consigo tudo o que veio antes e depois, lembra o método de imobilização dos acontecimentos que, para Benjamin, deveria ser empreendido pelo historiador. Pois, se uma única lembrança pode representar para o romancista a oportunidade de rememorar toda uma vida, em um sentido próximo o método a partir do qual o historiador deve confrontar seu objeto “resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos”¹⁸. Se aqui uma obra é suficiente para abrir o processo histórico em sua totalidade, e mais ainda transcendê-lo, lá (em Proust, de acordo com a leitura benjaminiana) uma recordação pode ser a chave que contém a senha de acesso da vida, também em sua totalidade – quem sabe, até, em sua transcendência.

*

Com a constatação acerca do entrecruzamento do tempo, Benjamin parece ter realizado sua leitura no ensaio “A imagem de Proust”, de 1929, fortemente inspirado por sua própria concepção do tempo conforme exposta mais tarde, nas teses sobre a história de 1940. Podemos pensar, ainda, que sua identificação com o autor de *Em busca do tempo perdido* era tal que tornava difícil, então, delimitar com clareza as diferenças entre o seu pensamento e as ideias contidas no romance proustiano com relação às questões do tempo e da memória. Enfim, é possível que, ao falar de Proust, Benjamin estivesse falando muito de si mesmo. Escreve ele ao amigo Gerhard Scholem em carta de 1932: “retomei a leitura de Proust e estou curioso para averiguar algo sobre mim mesmo e a fase que deixei para trás a partir do presumível contraste entre o efeito atual e o anterior da leitura. Não que suponha esse contraste muito notório ou profundo”¹⁹.

¹⁶ Idem. A imagem de Proust. Op. cit., 1994, p. 37.

¹⁷ PROUST, Marcel. *A fugitiva*. São Paulo: Globo, 1989, p. 117.

¹⁸ BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. Op. cit., 1994, p. 231.

¹⁹ Idem; SCHOLEM, Gerhard. *Correspondência*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p. 23.

Retomemos a imagem proposta por Benjamin para compreender a memória instantânea na escrita de Proust. O acontecimento que é uma “chave”, abrindo as portas para tudo o que já passou e o que ainda está por vir, lembra a intrigante imagem do “momento” descrita pelo Zaratustra de Nietzsche. Deixando de lado aqui a crítica que Benjamin fez em algumas ocasiões à ideia nietzschiana de “eterno retorno”, interessa notar na seguinte descrição de um “portal” onde se juntam dois caminhos (o passado e o futuro) que a imagem de um “ponto” desperta a nossa percepção para uma consideração instantânea do tempo²⁰, em oposição à cronologia representada pela “linearidade” dos caminhos.

Olha esse portal, (...) ele tem duas faces. Dois caminhos que aqui se juntam; ninguém ainda os percorreu até o fim. Essa longa rua que leva para trás: dura uma eternidade. E aquela longa rua que leva para a frente – é outra eternidade. Contradizem-se, esses caminhos, dão com a cabeça um no outro: – e aqui, neste portal, é onde se juntam. Mas o nome do portal está escrito no alto: ‘momento’.²¹

O momento concentra a força de um encontro contraditório. De volta a Proust, o instante da reminiscência na memória involuntária oferece uma forma singular de reconhecimento do antigo no atual. No seu ensaio sobre o escritor, Benjamin diz haver “um duplo impulso da felicidade”, que pode ter a forma de “hino”, quando se trata de uma novidade sem precedentes, ou de “elegia”, quando se trata do “eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade primeira e original”. Segundo ele, “é essa ideia elegíaca da felicidade [...] que para Proust transforma a existência na floresta encantada da recordação”²². Em seu tecido de reminiscências, o que Proust nos faz vislumbrar, de acordo com Benjamin, é a “eternidade do tempo entrecruzado” – imagem que, mais uma vez, evoca a configuração de um ponto onde duas ou mais linhas se atravessam, produzindo um relevo nesse cruzamento.

A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). (...) É obra da *mémoire involontaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento. Quando o passado se reflete no instante, úmido de orvalho, o choque doloroso do rejuvenescimento o condensa

²⁰ Este furo do instante, em contraposição à linha da cronologia, poderia ser relacionado ainda à noção de intempestivo apresentada na “II Consideração extemporânea”, texto de Nietzsche com o qual Benjamin tinha evidente afinidade.

²¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 193.

²² BENJAMIN, W. A imagem de Proust. Op. cit., 1994, p. 39.

tão irresistivelmente como o lado de Guermantes se entrecruza com o lado de Swann (...) Proust conseguiu essa coisa gigantesca: deixar no instante o mundo inteiro envelhecer, em torno de uma vida humana inteira.²³

Sobre a questão da apresentação do envelhecimento em Proust, que se torna evidente no instante do doloroso choque com o passado e, por extensão, com a juventude perdida, Brassai diz que “o escoar do tempo em si mesmo não lhe interessa. Por sinal, nunca fala de tomadas cinematográficas, mas sim de clichês, de instantâneos”. Isso porque o envelhecimento apareceria, em Proust, no contraste entre a imagem antiga e a imagem atual, na diferença entre “instantâneos” de períodos afastados, e não na continuidade de imagens subsequentes no tempo, que teriam maior semelhança entre si. Por isso, o processo de escoamento do tempo se ligaria às tomadas cinematográficas, enquanto a imobilização e a descontinuidade do tempo à fotografia. Assim, a tese trabalhada por Brassai em *Proust e a fotografia* de que, como um “homem da descontinuidade, Proust é um fotógrafo”, reside no fato de que “suas descrições são sempre imagens fixas, instantâneos, únicas capazes de tornar perceptíveis a mudança ocorrida, o tempo escoado, o envelhecimento”²⁴. Proust faz imagem do instante em sua suspensão contraditória, no entrecruzamento de sua recordação, assim como a casa da tia avó em Combray ficava no encontro dos dois caminhos opostos que levavam a Swann ou a Guermantes, à burguesia ou à aristocracia, aos dias chuvosos ou aos solares.

Ora, nada possui poder maior de evidenciar a passagem dos anos, e por consequência o envelhecimento, do que se deparar com fotografias da infância ou da juventude. São imagens, como fotografias de um passado e de seu respectivo futuro, que nesse meio tempo tornou-se o presente, que sobrepostas se tornam dialéticas. O choque se dá nessa superposição entre imagens do pretérito e do atual na suspensão de um agora – tal como Benjamin escreveu nas teses sobre a história.

Nesse sentido, o espanto em constatar o envelhecimento das pessoas da sociedade, que acomete o herói proustiano na recepção da princesa de Guermantes, ao final da obra, só pôde se dar porque ele havia ficado afastado dessa mesma sociedade durante anos. Caso contrário, não haveria choque. Provavelmente, ele nem notaria, ao menos não com a mesma agudeza, a marcha dos anos impressa nas feições dos convidados. Seguindo a formulação de Brassai, o envelhecimento aparece em Proust justamente por conta da fragmentariedade de seu relato. É na distância, ou melhor, na interrupção entre as imagens do passado apresentadas no romance, que

²³ Ibidem, p. 45 e 46.

²⁴ BRASSAI. *Proust e a fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 120.

se chega à conclusão do quanto as personagens envelheceram, e não na continuidade de uma duração, que Brassai chama de “o escoar do tempo em si mesmo”, o que poderia estar mais próximo de Bergson. Na passagem que se segue, Proust explicita esse procedimento.

Será porque não revivemos nossos anos em sua sucessão contínua, dia por dia, mas na recordação fixada no frescor ou na insolação de uma noite ou de uma manhã (...) e que assim, ao se suprimirem as mudanças graduadas, (...) mudanças que nos conduziram insensivelmente pela vida, de um tempo a um outro muito diferente, se revivemos uma recordação colhida de um ano diverso, encontramos entre eles, graças a lacunas, a imensos muros de olvido, algo assim como o abismo de uma diferença de altura, como a incompatibilidade de duas qualidades incomparáveis de atmosfera respirada e de colorações ambientes?²⁵

Se Proust encontra o viés para tratar do tempo exatamente na apresentação de sua fragmentariedade, é porque a experiência tradicional se encontra ela própria fragmentada na era moderna. Uma vez que não é mais possível falar da vida como um todo orgânico e uno com o sentido, Proust encontrou nas interrupções intencionais a forma (alegórica, diria Benjamin) de remeter à vida falando já de fora dela, assumindo o caráter artificial da sua obra enquanto criação artística. Isso porque não é mais possível apresentar a totalidade orgânica, antigamente expressa pela beleza simbólica clássica, quando a arte se encontrava inserida na vida, tal como sugere o estudo benjaminiano sobre o drama barroco. Dessa perspectiva, a arte fracassa.

Mas o fracasso é também o trunfo da arte moderna. E, se deixou de haver, na modernidade, modelos clássicos a serem seguidos e fórmulas que garantissem a bela harmonia das obras, tornou-se possível refletir sobre as próprias obras de arte, dentro e fora delas, e sobre a época que as engendrou. O romance de Proust só é essa busca, e não outra, porque seu autor se deparou com essa falta. O que poderia ser considerado um limite, ao invés de enfraquecer a obra, é o que lhe dá força para ser o que é. E, assim, acaba sendo mais do que é.

No contexto dessa discussão, é interessante perceber que a descoberta do tempo pelo herói, no decorrer da obra de Proust, não por acaso “culmina na referência à forma do tempo no romance, afirmando que os escritores são obrigados a fazer com que o leitor ultrapasse décadas em minutos”, conforme Graciela Deri de Codina. Enquanto as personagens vivem tranquilas, sem saber que se encontram submetidas à lei do tempo, “o narrador suspeita que esta submissão inexorável possa ser

²⁵ PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. Rio de Janeiro: Globo, 1988, p. 358 e 359.

compreendida através da literatura”²⁶. Assim, ele reflete sobre sua condição de escritor e sobre a pertinência da própria construção literária na procura por entender o sentido do tempo – uma procura que se coloca a cada um de nós. Pode-se dizer que a narrativa proustiana se desenrola sob o signo do tempo, na busca por compreender o caráter temporal da realidade, tal como podemos ler na passagem a seguir em que o personagem narrador descreve “duas suspeitas terrivelmente dolorosas”.

A primeira era que (quando eu me considerava todos os dias no umbral da minha vida ainda intata e que só começaria no dia seguinte) na realidade a minha existência já havia começado, e ainda mais, o que ocorreria depois não seria muito diferente do que ocorrera até então. A segunda suspeita, que na verdade constituía outra forma da primeira, era que eu não estava situado fora das contingências do tempo, mas submetido às suas leis, tal como aquelas personagens de romance que, exatamente por isso, me inspiravam tamanha tristeza quando lia suas vidas na minha cadeira de vime, em Combray. Sabemos teoricamente que a Terra gira, mas na verdade não o notamos; o chão que pisamos parece que não se move, e a gente vive tranquilo. O mesmo acontece com o Tempo na vida. E para fazer-nos ver como foge depressa, os romancistas não têm outro remédio se não acelerar freneticamente a marcha dos ponteiros e fazer com que o leitor franqueie dez, vinte ou trinta anos em dois minutos.²⁷

Se não notamos a marcha do tempo em nossa vida empírica, é o romancista que nos abre os olhos em sua construção literária. Ele o faz acelerando freneticamente os ponteiros, pulando décadas inteiras, para frente e para trás, através das infinitas conexões possibilitadas pelo entrecruzamento do tempo, como observou Benjamin. Fica evidenciado, assim, o escoar do tempo (quando ele já escoou) pelo contraste entre as imagens exibidas, justamente por conta do intervalo que as separa e que só é gerado na interrupção proposital de seu relato, através da força com a qual a memória surge instantaneamente. Dessa maneira, o leitor pode ver como o tempo foge depressa, no livro e na vida, identificando-se com as personagens. Acontece com as personagens do romance o mesmo que acontece conosco, sem o sentirmos de forma tão evidente, na vida.

Em Proust, portanto, pode-se dizer mesmo que o tempo está implicado na forma do romance, usando os termos de Lukács. Sua obra trata da necessidade da busca pela essência ao mesmo tempo que denuncia a incapacidade de encontrá-la, uma vez que essa busca acontece ela mesma já no tempo. Ora, segundo Benjamin, não é exatamente isso o que a configuração alegórica²⁸ permite? Ao apresentar os

²⁶ CODINA, Graciela D. Temporalidade e desejo: desilusão e descoberta de sentido através da fruição estética na *Recherche* de Proust. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 3, 2007, p. 40.

²⁷ PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Rio de Janeiro: Globo, 1988, p. 53.

²⁸ BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

fragmentos, não é a alegoria capaz de evidenciar a destruição e a impossibilidade de uma reconstrução completa, no mesmo movimento em que conserva algo de seu objeto, remetendo ao todo perdido?

Alegoricamente, Proust apresenta as ruínas para remeter a uma totalidade que não existe mais, ou não pode ser alcançada definitivamente, mas que permanece como norte. Mais do que o passado, o “tempo perdido” que o herói proustiano parece buscar é um tempo originário, essencial, um tempo, por assim dizer, extratemporal. Como percebeu Deleuze logo no início de *Proust e os signos*, na realidade, a obra proustiana “é uma busca da verdade” e “se ela se chama busca do tempo perdido é apenas porque a verdade tem uma relação essencial com o tempo”²⁹. Conforme escrevera Lukács: “incapacidade de encontrar a essência”³⁰ – essa é a nuvem que paira sobre a cabeça de Proust e de tantos outros artistas de sua época. Mas, resta uma esperança, ainda que no registro da alegoria. Para Proust, a memória involuntária torna possível encontrar a essência brevemente, ter um vislumbre seu, desfrutar seu “conteúdo extratemporal” de verdade, ainda que apenas por um instante.

Sobre o “universo dos entrecruzamentos” proustiano e a eternidade que ele nos faz vislumbrar, Benjamin diz que “essa eternidade não é de modo algum platônica ou utópica: ela pertence ao registro da embriaguez”³¹. Ligada a uma espécie de embriaguez estética, a eternidade pressentida no instante de um entrecruzamento temporal é atestada pelo próprio Proust no último volume da obra, na famosa recepção da princesa de Guermantes. No trecho a seguir, o herói reflete acerca de uma felicidade embriagada gerada pelo despertar involuntário de lembranças, isto é, o desdobramento interno a partir de acontecimentos externos e casuais.

Ora, essa causa, eu a adivinhava confrontando entre si as diversas impressões bem-aventuradas, que tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito, o ruído da colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor da *madeleine* fazendo o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde se poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo. Assim se explicava que, ao reconhecer o gosto da *madeleine*, houvessem cessado minhas inquietações acerca da morte, pois o ser que me habitara naquele instante era extratemporal, por conseguinte alheio às vicissitudes do futuro.³²

²⁹ DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 14.

³⁰ LUKÁCS, G. Op. cit., p. 129.

³¹ BENJAMIN, W. A imagem de Proust. Op. cit., p. 45.

³² PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 1989, p. 152.

No instante da reminiscência, Proust conseguiu o que por meio voluntário nenhum lhe foi permitido: isolar, imobilizar “um pouco de tempo em estado puro”. E o que esse estado puro do tempo lhe permitiu de tão valioso? Segundo ele próprio, os acontecimentos vividos “tanto no presente como no passado, reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos”, permitem a liberação da “essência permanente das coisas” e o encontro com “nosso verdadeiro eu”³³. Trata-se do encontro com o que perdemos sem nunca ter sido nosso, isto é: a eternidade, a essência das coisas, o tempo em estado puro, ou ainda, o sentido da vida que estava perdido.

O “minuto livre da ordem do tempo”, que faz com que o homem mesmo se sinta livre da ordem do tempo, como concluiu Proust no último volume de sua obra, já havia sido antevisto no primeiro livro, *No caminho de Swann*, na passagem sobre a *madeleine*. No delicioso prazer que sentiu ao tomar um gole do chá com um pedaço do bolo amolecido, o herói identificou o encontro não só com seu passado, mas o encontro consigo mesmo, o que só se tornou possível fora do fluxo do tempo.

Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal.³⁴

Podemos dizer que já compreendemos em que sentido a simultaneidade do momento passado com o atual, em Proust, “rasga a trama do tempo e por esse rasgão nos introduz em outro mundo: fora do tempo”³⁵ – assim como o tropeço nas pedras do pátio de Guermantes subitamente leva o herói de volta à Veneza, onde esteve em companhia de sua mãe anos antes, quando também tropeçou por conta do calçamento irregular, só que daquela vez tratavam-se dos azulejos desiguais do batistério de São Marcos. Entretanto, mostra-se ainda um tanto enigmático o porquê da inversão explicitada na pergunta de Maurice Blanchot: “por que aquilo que está fora do tempo põe ao seu dispor o tempo puro?”

No texto “A experiência de Proust”, Blanchot desdobra a possibilidade de “viver a abolição do tempo” pela junção súbita de instantes separados, naqueles entrecruzamentos de que Benjamin falava, em outra possibilidade ainda: “percorrer toda a realidade do tempo e, percorrendo-a, experimentar o tempo como espaço e lugar vazio, isto é, livre dos acontecimentos que geralmente o preenchem”. Na

³³ Ibidem, p. 153.

³⁴ Idem. *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2003, p. 49.

³⁵ BLANCHOT, M. “A experiência de Proust”. In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 16.

abolição de seu fluxo contínuo, o tempo seria experimentado, então, como um espaço vazio, suspensão, ou como uma página em branco a ser preenchida pelo escritor.

Dessa maneira, Blanchot propõe a seguinte resposta para a questão acerca do “tempo puro” experimentado por Proust: “é o próprio tempo da narrativa, o tempo que não está *fora* do tempo, mas que se experimenta como um *exterior*, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos”³⁶. No terreno da arte e, portanto, fora da vida, Proust encontra o espaço para sua busca de sentido. Sua experiência se dá no âmbito da imaginação e das formas artísticas, na escrita de seu romance. Proust teria descoberto, assim, o poder de percorrer o tempo (e lhe conferir sentido) fora do tempo da vida, do único lugar em que seria possível falar do tempo como um exterior, dentro da arte. Foi nesse espaço literário que registrou magistralmente uma imagem do instante pela experiência da memória.

*

Na busca por compreender a inexorável submissão à lei do tempo, tanto Benjamin como Proust se voltaram às lembranças infantis, dando sentido a elas por meio da construção literária. Da infância de Proust à infância de Benjamin, tendo dimensionada a grande diferença entre as proporções de seus relatos, Peter Szondi reconheceu duas formas distintas de encarar o fluxo temporal, bem como dois objetivos diferentes no que diz respeito à recordação de acontecimentos do passado. Segundo a interpretação de Szondi, a diferença fundamental entre as reminiscências proustianas, de *Em busca do tempo perdido*, e as descrições benjaminianas, de *Infância em Berlim por volta de 1900*, está no objetivo de cada um dos autores. Pela memória involuntária, o herói de Proust reconhece no encontro instantâneo de passado e presente uma forma de experimentar a “essência das coisas” fora do tempo, o que permitiria fugir do tempo por inteiro e, assim, escapar do futuro, repleto de perigos e ameaças, vendo-se de súbito livre do medo da morte. Na contramão disso, como percebeu Szondi, ao narrar lembranças de criança, Benjamin volta ao passado justamente para encontrar nele o futuro.

Proust escuta as ressonâncias do passado, Benjamin os prenúncios de um futuro que desde então tornou-se ele mesmo passado. Ao contrário de Proust, Benjamin não quer se libertar da temporalidade, não é sua intenção contemplar a coisa em sua essência anistórica; ele aspira ao conhecimento e à experiência histórica; o passado ao qual ele se volta não é fechado, mas aberto e guarda junto a si a promessa do futuro. O tempo verbal de Benjamin não é o pretérito perfeito, mas o futuro do pretérito em todo o seu paradoxo: ele é futuro e, mesmo assim, passado.³⁷

³⁶ Ibidem, p. 17.

³⁷ SZONDI, Peter. Esperança no passado – sobre Walter Benjamin. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 6, 2009, p. 20.

Essa interpretação que Szondi faz a respeito do objetivo de Benjamin em seus escritos sobre a infância mostra-se extremamente precisa e pode ser estendida por toda a dimensão de seu pensamento no que concerne a sua concepção de tempo. De fato, Benjamin não procura resgatar o passado tal “como ele de fato foi”³⁸ e nem quer livrar-se do futuro (e muito menos da temporalidade), mas quer antecipar o futuro no pretérito em uma articulação dialética de ambos. O que sustenta Szondi é que, se o futuro que está por vir será negado nas reminiscências proustianas, ele será buscado por Benjamin em seus relatos do passado.

Nas antípodas de Proust, portanto, o que Benjamin buscava, perdido no pretérito, seria o sentido do futuro, pressentido em suas primeiras notas. Isso pode ser notado no uso de expressões como “pela primeira vez” e “os primeiros traços”, com as quais ele aponta para o que estava por vir naquele tempo passado. É o que ocorre no fragmento que leva o nome de “O despertar do sexo”, em que o eu lírico fala de uma “primeira grande sensação de desejo, em que se misturavam a violação do dia santo e a obscenidade da rua, que me fez entrever, pela primeira vez, os serviços que prestava aos instintos recém-despertados”³⁹. Szondi destaca, também, o papel especial da metáfora nos escritos de Benjamin: “a comparação reúne presente e futuro, a percepção da criança e o reconhecimento do adulto”⁴⁰. Um belo exemplo do poder de antecipação premonitória que a metáfora adquire nas descrições de *Infância em Berlim* pode ser encontrado logo no começo do texto “A despensa”.

Na fresta deixada pela porta entreaberta da despensa, minha mão penetrava tal qual um amante através da noite. Quando já se sentia ambientada naquela escuridão, ia apalpando o açúcar ou as amêndoas, as passas ou as frutas cristalizadas. E, do mesmo modo que o amante abraça sua amada antes de beijá-la, aquele tatear significava uma entrevista com as guloseimas antes que a boca saboreasse sua doçura.⁴¹

A partir dessa concepção, pode-se dizer que só se conhece o passado quando aquele “momento de um perigo”⁴² é revisitado na recordação. Isso porque, para Szondi, Benjamin só conseguiria ver eventos futuros quando eles já tinham se movido para o passado – essa seria, aliás, a ruína da sua época. Entretanto, ao refletir acerca do amor, o personagem central de Proust também constata haver uma abertura inerente ao passado, mostrando não desejar apenas a fuga do fluxo do tempo devido

³⁸ BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. Op. cit., 1994, p. 224.

³⁹ Idem. Infância em Berlim por volta de 1900. In: _____. *Obras escolhidas*, vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 89.

⁴⁰ SZONDI, P. Op. cit., p. 19.

⁴¹ BENJAMIN, W. Infância em Berlim por volta de 1900. Op. cit., 1995, p. 87 e 88.

⁴² Idem. Sobre o conceito da história. Op. cit., 1994, p. 224.

ao medo do futuro, mas que, ao contrário, haveria ali o desejo mesmo de encontrar os desdobramentos futuros contidos no passado. Essa visão lembra o entendimento da tradição mística judaica, descrito por Benjamin, de que seria dado aos judeus ler o passado na lembrança e, assim, desencantar o futuro. Proust escreve:

(...) basta estarmos só no quarto, a pensar, para que novas traições de nossa amante aconteçam, embora ela esteja morta. Por isso não se deve temer no amor, como na vida habitual, tão-somente o futuro, mas também o passado, o qual não se realiza para nós muitas vezes senão depois do futuro, e não falamos apenas do passado que só se nos revela mais tarde, mas daquele que conservamos há muito tempo em nós e que de repente aprendemos a ler.⁴³

Desencantar o futuro aprendendo a ler o passado – é isso o que Benjamin busca nas peças que compõem *Infância em Berlim*. No fragmento “Notícia de uma morte”, ele se questiona sobre a expressão *déjà vu*. Quer saber se falar dessa sensação de familiaridade que nos acomete repentinamente, como se já tivéssemos visto determinada cena ou vivido certo fato exatamente como ele se desenvolve no presente, não seria “antes falar de acontecimentos que nos atingem na forma de um eco, cuja ressonância que o provocou parece ter sido emitida em um momento qualquer na escuridão da vida passada”⁴⁴. Benjamin vai além, dizendo que “o choque com que um instante penetra em nossa consciência, como algo já vivido”, possui o “poder de nos convocar desprevenidos ao frio jazigo do passado, de cuja abóboda o presente parece ressoar apenas como um eco”⁴⁵. São as notas do futuro que, emitidas no passado, ecoam no presente, compondo sua melodia.

Assim, o êxtase da sensação do *déjà vu* aparece invertido com relação a sua interpretação usual. Trataria menos da repetição do “já visto”, ou do “que então passou despercebido”, como acontece na memória involuntária proustiana – embora esta seja a sua face mais evidente porém não a única –, do que o prenúncio do novo reconhecido no antigo, que poderia ser dito usando o futuro do pretérito, conforme a análise de Szondi. O *déjà vu* estaria relacionado, então, ao futuro que é encontrado em algum esconderijo do passado, “tal qual um regalo esquecido em nosso quarto”⁴⁶ que nos faz conjecturar sobre o desconhecido que lá esteve. Esse desconhecido nos era, então, invisível e só viria a se mostrar anos mais tarde, quando revisitado na recordação, mas teria deixado seu rastro no quarto da criança, “no futuro que

⁴³ PROUST, M. Op. cit., 1989, p. 79.

⁴⁴ BENJAMIN, W. *Infância em Berlim* por volta de 1900. Op. cit., 1995, p. 89.

⁴⁵ Loc. cit.

⁴⁶ Loc. cit.

esqueceu junto de nós”⁴⁷. Sabendo disso antes de o saber o adulto, a criança haveria fixado na memória seu quarto e sua cama, “sentindo que deverá voltar a ele algum dia a fim de buscar algo esquecido”⁴⁸.

Se “o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva”⁴⁹, carregado de vestígios dos hábitos perdidos, resta a descoberta do esquecido enquanto iminência de algo novo, com toda a esperança (ou a falta dela) contida em uma recordação. É a abertura do tempo localizada em um instante. Foi Proust quem escreveu que “os momentos do passado não são imóveis; guardam em nossa memória o movimento que os arrastava para o futuro, um futuro que também se tornou passado, arrastando-nos também a nós”⁵⁰.

Recordando sua antiga diversão de criança, “O jogo das letras”, Benjamin constata que o esquecido traz consigo, enquanto pré-história de um fenômeno, a esperança “em curioso e melancólico paradoxo”⁵¹: o anúncio daquilo que está por vir e que não se repetirá. Tudo isso – início e fim, futuro e pretérito, esperança e melancolia – concentrado na força de um instante memorado. “Assim, posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo”⁵².

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter

Obras escolhidas, vol. I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Obras escolhidas, vol. III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. 1ª ed. Trad. J. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Origem do drama trágico alemão. Trad. J. Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

Passagens. Trad. I. Aron e C. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940. Chicago e Londres: The University of Chicago, 1994, p. 275-280.

⁴⁷ Loc. cit.

⁴⁸ Loc. cit.

⁴⁹ Ibidem, p. 105.

⁵⁰ PROUST, M. Op. cit., 1989, p. 70.

⁵¹ LUKÁCS, G. Op. cit., p. 133.

⁵² BENJAMIN, W. Infância em Berlim por volta de 1900. Op. cit., 1995, p. 105.

PROUST, Marcel

No caminho de Swann. 22^a ed. Trad. M. Quintana. São Paulo: Globo, 2003.

À sombra das raparigas em flor. 9^a ed. Trad. M. Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

O caminho de Guermantes. 8^a ed. Trad. M. Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

A fugitiva. 8^a ed. Trad. C. D. de Andrade. São Paulo: Globo, 1989.

O tempo redescoberto. 9^a ed. Trad. L. M. Pereira. São Paulo: Globo, 1989.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. Trad. N. Soliz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

BLANCHOT, Maurice. A experiência de Proust. In: *O livro por vir*. Trad. L. Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRASSAÏ. *Proust e a fotografia*. Trad. A. Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CODINA, Graciela Deri de. Temporalidade e desejo: desilusão e descoberta de sentido através da fruição estética na *Recherche* de Proust. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 3, p. 34-44, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2^a ed. Trad. A. Piquet e R. Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. J. M. M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. 15^a ed. Trad. M. da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

SZONDI, Peter. Esperança no passado – sobre Walter Benjamin. Trad. L. Gatti. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 6, p. 13-25, 2009.

Recebido em 22.01.2018.

Aceito para publicação em 05.06.2018

© 2018 Marcela Oliveira. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).

Estela Sahm¹

Entre evocar e projetar: a configuração do tempo na narrativa proustiana

Resumo: O presente texto procura observar as relações possíveis entre a obra literária de Marcel Proust *Em busca do tempo perdido* e alguns conceitos caros a Henri Bergson, naquilo que concernem às questões do tempo, da memória e da percepção: de que forma podemos encontrar aproximações entre esta narrativa literária e o discurso filosófico de Bergson. Pretende, também, a partir de Paul Ricœur em *Tempo e narrativa*, examinar, na obra proustiana, os recursos da linguagem dita literária no que diz respeito a este tema. Trata, portanto, da confluência entre a abordagem filosófica e a teoria literária moderna, na sua articulação tempo/linguagem.

Palavras-chave: Bergson; memória; percepção; Proust; Ricœur; tempo.

Abstract: This paper intends to observe some relations between Marcel Proust's literary masterpiece *Remembrance of things past* and Henri Bergson's main philosophical ideas, concerning time, memory and perception, looking for the affinities we can find in both specific languages. It will examine/investigate, as well, some of the resources that fictional narrative disposes to suggest temporality, bringing some comments by Paul Ricœur in his book *Time and narrative*. It is specially devoted to the confluence of philosophical approach and modern literary theory, in their articulation concerning time and language.

Key-words: Bergson; memory; perception; Proust; Ricœur; time.

¹ Mestre em Filosofia, PUC-SP. E-mail para contato: esahm@hotmail.com.

Introdução

Revisitar *Em busca do tempo perdido* é sempre oportunidade para encontrar novas possibilidades de leitura de tão vasta e emblemática obra.

São inúmeras as entradas para a obra de Proust. Para além daquelas que se referem particularmente às abordagens de caráter filosófico, das quais ressaltamos, dentre outras, as afinidades entre o romance em questão e o pensamento de Henri Bergson, a leitura feita por Gilles Deleuze em *Proust e os signos* e os ensaios de Walter Benjamin sobre o autor e sua obra, há estudos das mais diversas naturezas: desde aqueles que se dedicam a analisar os manuscritos da grande obra, outros que reorganizam/recortam a obra segundo temas como o amor, o ciúme, os hábitos da aristocracia francesa da época, os tão bem desenhados perfis de suas personagens que suscitam abordagens de natureza psicanalítica ou ainda o estudo de Brassã *Proust e a fotografia*. Enfim, este romance proustiano é material inesgotável para aproximações de toda ordem.

A obra consiste num extenso relato, enunciado na primeira pessoa do singular, exemplar do chamado romance moderno, no qual Marcel, o narrador, nos introduz à sua “heroica” aventura, em busca do tempo perdido. Ao longo da narrativa, acompanhamos a relação que o personagem vai estabelecendo com sua própria história, com o mundo que o cerca, mesclada ao que seria sua realidade interior, suas lembranças, sua imaginação, conjugadas a uma extensa série de reflexões e também a verdadeiros ensaios filosóficos, suscitados à medida que o romance se desenrola.

É sobretudo nos domínios da filosofia e da literatura, ou na interface destes dois territórios, que encontraremos nosso foco de interesse. Ambos se apresentam sob diferentes gêneros de discurso, mas guardam algumas afinidades importantes.

Os estudos de teoria literária, assim como certas abordagens filosóficas valorizam o conhecimento construído sob a forma das narrativas que compõem a nossa mais antiga tradição, desde os tempos em que não havia, ainda, a distinção entre a linguagem poética e o discurso filosófico. Esta cisão teria sua origem na recusa da imagem, vista como impedimento para o esforço de inteligibilidade a que se propôs a filosofia, sobretudo a partir de Platão.

Um dos aspectos mais importantes nesta vertente metafísica da filosofia, é a relação que este saber deixa de estabelecer com a temporalidade, com a mudança. E isto se deve ao fato de identificar, nestas condições, a impossibilidade de atingir aquilo que considera a essência imutável das coisas.

Ao tratarmos da obra proustiana, essas questões serão exploradas principalmente, a partir do pensamento de Henri Bergson, sobretudo no que concerne às questões da temporalidade e das valiosas observações de Paul Ricoeur, em sua análise feita sobre o romance, em *Tempo e narrativa* (vol. 2).

Henri Bergson: sobre tempo (duração), memória e percepção

Nas últimas décadas do século XIX e início do século XX houve, sob influência do pensamento positivista, uma tendência a legitimar, sobretudo, o conhecimento construído à semelhança das ciências ditas exatas. Bergson (1859-1941) observou a insuficiência de tais métodos quando se trata de dar conta dos fenômenos que envolvem a natureza humana e, sobretudo, sua realidade interior. Isso porque, nesse caso, dificilmente se verificam fenômenos idênticos, mas apenas análogos ou semelhantes. Daí a dificuldade ou mesmo a impossibilidade de se formularem leis de funcionamento genéricas, apropriadas apenas para certos fenômenos da natureza.

Assim, o filósofo faz sua crítica ao que passou a chamar de 'inteligência': o pensamento analítico, de caráter pragmático, que tem por intenção a aplicação prática do conhecimento construído sob estes princípios científicos. Cria e se utiliza dos conceitos, tendendo a uma fixação do real, em grande medida forjada e ilusória, realizando simplificações redutoras que apenas justificam sua própria linha condutora.

Todavia, segundo Bergson, esses procedimentos, comuns ao pensamento e à prática científica, teriam sua razão de ser uma vez que

a função da ciência é prever: ela extrai e retém do mundo material o que é suscetível de se repetir e de ser calculado, conseqüentemente, o que não dura. E assim, ela não faz mais do que seguir a direção do senso comum, que já é um começo de ciência: quando falamos do tempo comumente, pensamos na medida da duração e não na duração propriamente.²

Para os domínios da filosofia, cujo propósito é de caráter reflexivo e especulativo, defendia ele que considerássemos o tempo sob o ponto de vista qualitativo, ou seja, o tempo que engendra mudança constante, ao contrário do tempo

² BERGSON, Henri. O pensamento e o movente – Introdução. In: *Bergson*. São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1979, p. 102.

considerado homogêneo e por isso mensurável, apropriado para as finalidades do pensamento científico.

No que tange à realidade subjetiva, Bergson faz uma distinção entre o que chamou de um “eu superficial” e de um “eu profundo”: o primeiro estaria voltado à interação com o mundo exterior, onde opera sobretudo nossa inteligência, de caráter pragmático, visando à ação; o segundo diz respeito ao contato com nossa interioridade, com nossa própria consciência, terreno privilegiado para atentarmos ao movimento contínuo e ininterrupto que se constitui como nossa própria experiência na dimensão do tempo.

Outras ideias fundamentais do pensamento de Bergson dizem respeito à nossa percepção da realidade. Para o filósofo, só percebemos aquilo que, de alguma forma, já conhecemos. Como se perceber fosse reconhecer. A percepção pressupõe, portanto, um registro anterior que se relaciona, por analogia ou semelhança, com aquilo que é percebido. Este registro é a própria memória, que se presentifica à medida que nossa percepção a solicita e convoca. Como afirma o autor, “na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada”³.

Defendia, ainda, para o campo da filosofia, o uso de uma linguagem que não se pautasse pelos “conceitos”, mas que se aproximasse da mobilidade possível e desejável dos sentidos que podemos atribuir às palavras, no sentido de despertar nossas capacidades intuitivas para a compreensão de fatos e fenômenos cuja natureza escapa ao entendimento apenas ‘inteligente’. Operar sobre a realidade por meio de conceitos implicaria apreendê-la sob uma radical fixidez que não corresponde à sua natureza última, operando um distanciamento das qualidades heterogêneas que a constituem.

De acordo com Franklin Leopoldo e Silva,

o gênero conceitual é o que menos convém à filosofia, pois nele a consolidação dos significados se dá à custa do esquecimento da origem da designação, o ato metafórico no seu movimento de nomeação. Ocorre então a oposição entre a expressão cristalizada e o conteúdo fluente.⁴

A linguagem convencional e socialmente partilhada, ao nomear as coisas do mundo, tende a uma fixação ou imobilização do sentido das palavras. Podemos considerar que se trata de um procedimento feito em nome dos *hábitos* da linguagem,

³ Idem. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 30-31.

⁴ SILVA, Franklin Leopoldo e. *Bergson: intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994, p. 26-27.

dados pelo senso comum. Ainda que sejam normas que possam ser transgredidas ou questionadas, elas cumprem seu papel. Afinal, compartilhar um idioma pressupõe uma certa garantia de comunicabilidade, e seu uso corrente deve assegurar esta possibilidade. O conceito (ainda que na sua origem se revele também uma metáfora) é um termo cifrado, que congela certo sentido para uma palavra, e imagina poder empregá-la quase como abreviação de uma ideia, ao longo do texto. Para além do sentido habitual conferido às palavras, encontram-se outras possibilidades, como afirmamos anteriormente, exploradas sobretudo pelo gênero literário.

Ao observarmos, logo adiante, algumas passagens do romance proustiano, teremos a oportunidade de encontrar uma semelhança entre o hábito, tal como o autor o identifica em sua narrativa, e o conceito, tal como foi considerado, em sua relação com o uso da linguagem. Ambas situações sugerem uma espécie de impedimento, de constrição às possibilidades que se oferecem, respectivamente, à expressão plena do sentido da existência e à expressão plena do sentido da palavra.

Tendo apontado as principais ideias de Bergson no que dizem respeito à percepção, memória e tempo/duração, assim como ao uso de uma linguagem que possa manter a mobilidade do sentido das palavras, a intenção da reflexão aqui desenvolvida é a de investigar, de maneira especulativa, algumas questões suscitadas por uma leitura talvez mais “desinteressada”, inspirada pela sua sugestão, ao observar a prática artística. Este autor verifica nessa prática uma espécie de “conversão da atenção”, que busca recuperar a importância de nossas capacidades perceptivas, e encontra aí subsídios para diferenciar a atividade especulativa do pensamento filosófico daquela que caracteriza o comportamento habitual de nossa inteligência.

Proust: em busca do tempo conjugado

Poderíamos dizer que a linguagem literária de Proust recria, à sua maneira, a temporalidade do “eu profundo” de que nos fala Bergson: pela representação do fluxo contínuo do pensamento, pela sucessão dos estados de consciência de Marcel, o narrador; tais estados se interpenetram, de forma quase ininterrupta, sugerindo a própria temporalidade a que estamos submetidos e que na verdade nos constitui.

E isso nos é apresentado não apenas porque Proust, por meio desse narrador, nos introduz a esse vasto conteúdo de memórias, de impressões, de percepções apuradíssimas, mas, sobretudo pela forma como o faz, articulando a linguagem de modo a nos sugerir a ideia de fluxo ininterrupto, com as intermináveis frases que constrói, as quais nos fazem, por vezes, perder o fôlego (curiosamente ele, que era

asmático), e que vão se encadeando quase sem pausa, em uma conjugação única de forma e conteúdo.

A literatura se constitui como um território de expressão do pensamento mais livre das amarras que normalmente conduzem os textos de vocação teórica. Seu compromisso maior é com sua própria feitura, com a escolha adequada das palavras, reinventando seus possíveis significados. É um trabalho que se opera a partir dos recursos oferecidos pela linguagem escrita, para além do uso habitual que lhe é dado. E justamente por esta razão, ao nos depararmos com esta dimensão que as palavras normalmente ocultam, adquirimos uma espécie de compreensão intuitiva do texto, a partir da evocação de nossa própria experiência de vida que o autor nos convida a partilhar. E é neste registro, que vai muito além da capacidade de nossa inteligência, que se constitui o enorme legado de conhecimento e sabedoria que ela (literatura) pode nos oferecer.⁵

Dois aspectos, em particular, despertam a atenção, no que diz respeito à construção do romance proustiano: um deles se refere à maneira como são conjugados os diversos tempos verbais e o outro à forma como são introduzidas as inúmeras metáforas que percorrem praticamente todo o relato. Ambos aspectos contribuem, conjuntamente, para sugerir o movimento constante que oscila entre a percepção, a imaginação e a memória, no fluxo de pensamento mimetizado em sua narrativa ficcional. A articulação entre passado, presente e futuro, particularmente quando observada do ponto de vista da construção da frase, unidade mínima da composição narrativa, faz-nos acompanhar e coincidir com este fluxo de consciência⁶.

Graças à engenhosa ordenação dos tempos verbais, sobretudo do indicativo, acompanhamos sua ‘viagem’ pelo tempo: das infindáveis rememorações feitas em um tempo impreciso e indeterminado (pretérito imperfeito), passando pelos acontecimentos narrados no pretérito perfeito, quando se sobressaem situações particulares; pelo presente, quando se detém a escrever verdadeiros ensaios em meio ao relato de Marcel, o narrador, sugerindo a voz do próprio autor Proust; e ainda, no futuro do pretérito (futuro anterior) quando, revelada sua vocação de escritor, Marcel antevê a realização do seu romance, supondo como o receberiam seus leitores, “leitores de si mesmos”.

⁵ SAHM, Estela. *Bergson e Proust: sobre a representação da passagem do tempo*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 15.

⁶ No que toca à investigação sobre este tema, encontramos estudos dirigidos para as questões da temporalidade na narrativa ficcional e que apenas tangenciam os aspectos aqui apontados. Como exemplos citamos: GENETTE, Gérard. *Figures I: Proust palimpseste*. Paris: Éditions du Seuil, 1966; COHN, Dorrit Claire. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1978; STEVENS, Bernard. *Le temps de la fiction*. *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 84, n°61, 1986; GIRAULT, Stéphanie. *Recherche sur les marques aspectuelles et temporelles dans les organisations narratives*. Doctorat (thèse). Université de Caen, 2007.

E aqui, um exemplo da forma como as metáforas são introduzidas, ao longo do texto, quase sempre precedidas dos advérbios de modo que apontam para a semelhança das situações:

Os papéis que Françoise chamava de papeluchos estavam, de tanto ser colados uns aos outros, rasgados aqui e ali. Françoise poderia, se fosse necessário, ajudar-me a consertá-los, *do mesmo modo como* remendava seus vestidos, ou, esperando o vidraceiro *como* eu o tipógrafo, punha na janela da cozinha um pedaço de jornal no lugar de uma vidraça quebrada.⁷

“Do mesmo modo como”, “à semelhança de”, “como se fosse”, são expressões presentes ao longo da narrativa no momento em que uma imagem é evocada, transferida de outro lugar, por relações de semelhança ou analogia àquilo que o autor nos apresenta. Temos aqui uma indicação daquilo que Bergson nos apontou como sendo a nossa percepção impregnada de lembranças.

Ainda que o espaço compareça com grande importância e presença, a verdadeira “Odisseia” proustiana se apresenta, fundamentalmente, como uma viagem pelo tempo. Mesmo que de localização imprecisa, quase indeterminada – ou seja, impossível reproduzir um mapa que localizasse as inúmeras e variadas paisagens a que somos apresentados ao longo do romance –, o espaço proustiano é feito de uma sucessão de lugares, revelados em preciosos detalhes, mas de difícil conjugação no espaço.

A exemplo das grandes narrativas que compõem nossa tradição, Marcel, o grande herói, realiza seu longo percurso, identificado com a própria aventura da existência, numa viagem sobretudo interna; nossas mudanças mais importantes ocorrem em nossa própria subjetividade. E o “retorno a Ítaca” seria identificado com o reconhecimento de nossa identidade, ainda que transformada, ao final da longa jornada.

Observemos aqui uma das passagens de *Em busca do tempo perdido* onde o narrador faz alguns comentários sobre o hábito. Estes se apresentam na conjugação verbal do presente do indicativo e sugerem uma breve reflexão que não pertence ao tempo rememorado, no qual prevalece o imperfeito do indicativo.

Ora, as lembranças de amor não abrem exceção às leis gerais da memória, regidas também estas pelas leis mais gerais do hábito. Como o hábito enfraquece tudo, o que melhor nos recorda uma criatura é justamente o que havíamos esquecido (porque era insignificante e assim lhe havíamos deixado toda a sua força). Eis porque a maior parte

⁷ PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Ed. Globo, 2004b, p. 281.

da nossa memória está fora de nós, numa viração de chuva, num cheiro de quarto fechado ou no cheiro de uma primeira labareda, em toda parte onde encontramos de nós mesmos o que a nossa inteligência desdenhara, por não lhe achar utilidade (...).⁸

Leis gerais da memória, leis mais gerais do hábito: essas comparecem em grande parte daquilo que se nos apresenta Marcel, na rememoração de seu suposto passado revisitado, sob a forma de uma narrativa quase contínua que emprega este tempo verbal impreciso, quase imobilizado, sugerindo uma repetição: “costumava deitar-me cedo”, “e assim ficava eu muitas vezes até de madrugada”, “ficávamos todos suspensos das notícias que minha avó iria trazer-nos do inimigo”.

O hábito comparece aqui, observado pelo narrador, como conteúdo de uma de suas reflexões e, portanto, no tempo verbal do presente do indicativo. Observamos também o hábito que é apenas sugerido, sob a forma do tempo verbal do pretérito imperfeito, empregado com frequência ao longo do romance e que se constitui, mais propriamente, como um recurso literário. Habilmente trabalhados, os tempos verbais se conjugam de tal forma ao longo da extensa narrativa proustiana, que tornam visíveis e compreensíveis os complexos movimentos de ir e vir, da lembrança à imaginação, do passado rememorado ao futuro antecipado e previsto da obra concluída.

O narrador aqui nos apresenta a diferença que vai estabelecer ao longo do romance entre a memória voluntária, conduzida pelo trabalho que se propõe a fazer nossa ‘inteligência’, e aquela que nos acomete pelos sentidos, involuntariamente, como “num cheiro de quarto fechado”.

É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca.⁹

A sugestão de uma repetição, feita pelo autor, nas incontáveis situações nas quais o passado é rememorado, funcionaria como uma espécie de antessala que distribui para o interior de uma casa repleta de cômodos: a antessala representa a chegada, o momento de entrada que acolhe o visitante, ainda referido ao universo de contato com o mundo exterior, onde poderá deixar seu casaco e seu chapéu, para então adentrar a intimidade do estabelecimento, e escolher, entre as inúmeras

⁸ Idem. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Ed. Globo, 1999, p. 196.

⁹ Idem. *No caminho de Swann*. São Paulo: Ed. Globo, 2004a, p. 48.

entradas possíveis, aquela que o levará às suas observações mais precisas, seus devaneios ou a uma digressão sobre um tema suscitado. Aqui, novamente, sugere-se a presença, primeiramente, de um “eu superficial” que, aos poucos, se funde na subjetividade do “eu profundo”.

Mas em geral, não ficávamos em casa e saíamos a passeio. Às vezes a Sra. Swann, antes de se preparar para sair, sentava-se ao piano. Das mangas cor-de-rosa, ou brancas, ou de cores muito vivas, de seu penhoar de crepe da China, surgiam as suas lindas mãos e alongavam as falanges sobre o teclado com a mesma melancolia que estava em seus olhos e não estava em seu coração. Foi num desses dias que lhe aconteceu tocar-me a parte da Sonata de Vinteuil onde se encontra a pequena frase que Swann tanto havia amado.¹⁰

Do pretérito imperfeito caracterizando o costume da Sra. Swann de sentar-se ao piano, destaca-se aquela única vez quando lhe aconteceu tocar uma certa passagem da Sonata de Vinteuil conjugada, então, no pretérito perfeito simples, perfeito no sentido de preciso/determinado, ou seja, apenas em “um desses dias”. Também se observa que a parte da Sonata que é tocada é “onde se encontra a pequena frase”, como que a indicar que o trecho da música está ali, numa eterna atualidade do fato, para além do momento preciso em que foi executada ao piano.

Na continuação desse trecho, deparamo-nos com uma breve reflexão de caráter ensaístico, que nasce da observação do acontecimento, desta vez no presente do indicativo, como a sugerir que o narrador abrisse espaço para o autor na afirmação de um fato que se dá fora do tempo da narração.

Mas muitas vezes não se entende nada, quando é uma música um pouco complicada que ouvimos pela primeira vez. E no entanto, quando mais tarde me tocaram duas ou três vezes aquela mesma Sonata, aconteceu-me conhecê-la perfeitamente. (...) Provavelmente o que falta na primeira vez não é a compreensão, mas a memória. Pois a nossa, relativamente à complexidade de impressões com que tem de se haver enquanto escutamos, é ínfima.¹¹

Sobre alguns comentários de Paul Ricœur

O tempo redescoberto, último volume de *Em busca do tempo perdido* teria sido escrito no mesmo período em que Proust escrevia o primeiro volume, *No caminho de Swann*. Poderíamos supor que estas seriam as vigas mestras da grande obra,

¹⁰ Idem. Op. cit., 1999, p. 94-95.

¹¹ Ibidem, p. 95.

posteriormente preenchida por mais cinco volumes, se limitássemos seu conteúdo apenas à descoberta da vocação literária de Marcel.

Esta é apenas uma das hipóteses de leitura do romance, qual seja: o episódio da memória involuntária, marcado pelo gosto da *madeleine*, no primeiro volume, e pela cena do tropeço num calçamento irregular, ou do ruído da colher no prato, durante a recepção da princesa de Guermantes, no último volume, são situações que inexplicavelmente fazem aflorar sensações de uma felicidade antes experimentada (cuja compreensão é adiada por muitas páginas), é um dos eixos principais da leitura do conjunto da obra. Mas há também o longo aprendizado dos signos, que levam Marcel ao conhecimento da verdade que lhe subjaz. De acordo com Paul Ricœur:

A marca singular de *Em busca do tempo perdido* se deve ao fato de que o aprendizado dos signos, assim como a irrupção das memórias involuntárias, representam a forma de um interminável devaneio, mais propriamente interrompido do que consumado, pela súbita iluminação que retrospectivamente transforma toda a narrativa na história invisível de uma vocação.¹²

Vamos, então, nos deter na “recuperação” deste tempo que será dada pela realização da obra literária, no plano extra temporal da criação de arte. E o “tempo redescoberto” seria o volume mais claramente dedicado às questões que envolvem as antecipações que vislumbra o narrador de sua obra realizada:

Mas, para voltar a mim, pensava mais modestamente em meu livro, e seria inexato dizer que me preocupavam os que o leriam, os meus leitores. Porque, como já demonstrei, não seriam meus leitores, mas leitores de si mesmos, não passando de uma espécie de lente de aumento, como os que oferecia a um freguês o dono da loja de instrumentos ópticos em Combray, o livro graças ao qual eu lhes forneceria meios de se lerem. (...) Mudando de comparações à medida que melhor, mais concretamente, antevia a tarefa em que me empenharia, pensei que, sentado à grande mesa de pinho, eu escreveria minha obra sob o olhar de Françoise.¹³

Do passado imperfeito trazido pela memória voluntária, nas lembranças de um passado remoto, cujas experiências pareciam se repetir, fruto de seus hábitos, passando por outros tempos, como o da enunciação de seus ensaios no tempo (então) presente da escrita, encontramos aqui com o tempo imaginado e antevisto de um futuro desejado, que daria sentido ao tempo vivido, transformado em criação literária.

¹² RICŒUR, Paul. *Time and narrative*, vol. 2. Chicago: The University of Chicago Press, 1985, p. 131-132, tradução nossa.

¹³ PROUST, M. Op. cit., 2004b, p. 279-280.

A órbita de *Em busca do tempo perdido* deve ser representada na forma de uma elipse, sendo um foco a busca e o outro a visitação. A fábula sobre o tempo é então a fábula que cria a relação entre estes dois focos do romance. A originalidade de *Em busca do tempo perdido* reside em ter ocultado/dissimulado ambos, problema e solução, até o fim da trajetória do herói, deixando, desta forma, para uma segunda leitura a inteligibilidade da obra como um todo.¹⁴

Este futuro antecipado é o que nos traz a compreensão da forma elíptica do romance, pois a partir da antevisão da realização da grande obra, somos devolvidos ao início de *Em busca do tempo perdido*, quando nos damos conta de que o momento em que o narrador/herói vai empreender sua “tarefa” é justamente o momento no qual Proust teria concluído a sua.

‘A fábula sobre o tempo’, como nos aponta Ricœur, nos dá a medida da magnitude da obra proustiana, cuja narrativa tem a propriedade de nos apresentar diferentes camadas do tempo, a saber, aquela na qual estamos mergulhados ao longo da leitura da obra, onde a articulação dos tempos verbais nos faz acompanhar o suposto fluxo de consciência e aquela que percebemos no movimento elíptico que nos devolve a uma segunda apreciação, quando nos damos conta da distância que separa o narrador do autor que são e não são o mesmo.

Vejamos aqui a observação oportuna de um dos comentadores da obra de Paul Ricœur, a partir da leitura de seu texto sobre a obra proustiana:

A recuperação do tempo perdido ainda é um projeto para o futuro: nas últimas poucas páginas percebemos que a narrativa que estivemos lendo não é ainda o livro que Marcel pretende escrever, e o qual ele, de fato, experimentalmente sugere, seria uma transcrição bem mais precisa do tempo e da realidade. E assim, somos obrigados a voltar ao início do livro para lê-lo novamente sob a luz daquele novo futuro e daquele outro livro não existente — a inexistente solução das aporias do tempo. Mas quando o lemos novamente, percebemos que ele às vezes assume uma estranha semelhança com o breve ensaio de sua obra futura: esta obra é e não é o livro que acabamos de ler.¹⁵

A diferença aqui apontada entre o romance de Proust e aquele que será escrito por Marcel, no sentido de simultaneamente serem e não serem o mesmo, de manterem uma “estranha semelhança”, reitera este aspecto marcante da obra, e que diz respeito à maneira como o autor contempla a questão das diferenças contidas no mesmo, condição por excelência da temporalidade que nos constitui.

¹⁴ RICŒUR, P. Op. cit., p. 132, tradução nossa.

¹⁵ GOLDTHORPE, Rhiannon. Ricœur, Proust and the aporias of time. In: WOOD, David (ed.). *On Paul Ricœur: narrative and interpretation*. London: Routledge, 1991, p. 99, tradução nossa.

Colecionaria os romances por causa das encadernações antigas, as do tempo em que li os primeiros romances (...). Como o vestido com o qual vemos pela primeira vez uma mulher, elas me restituíam o amor então sentido, a beleza sobre a qual se haviam superposto tantas imagens, cada vez menos amadas, permitindo-me assim rever a inicial, *a mim que já não sou quem a viu e devo ceder o lugar ao eu de então, a fim de que ele chame o que conheceu e meu eu atual já não conhece.*¹⁶

Observemos, ainda, como o autor constrói a identidade de seus personagens, que se apresentam também, ao longo da narrativa, em constante diferença de si mesmos. Vale lembrar, neste sentido, a cena que antecede o final do romance, por ocasião da recepção na casa da princesa de Guermantes, quando Marcel aos poucos reconhece cada um deles, “uma jovem que eu conhecera antes, agora de cabelos brancos [...] Mas seu irmão continuava tão apumado, tão igual a si mesmo que espantava ver-lhe, na fisionomia moça, tingidos de branco os retorcidos bigodes”¹⁷.

Os companheiros de Martinville observados a partir de diferentes pontos de vista, sempre mutáveis, a aproximação do narrador junto ao rosto de Albertine, para beijá-la, revelando novas perspectivas desta mesma face, enfim, é recorrente a intenção de fazer conviver o mesmo e suas diferenças intrínsecas.

(...) não vejo senão isto que possa, tanto como o beijo, fazer surgir do que julgávamos uma coisa de aspecto definido, as cem outras coisas que ela igualmente é, pois cada uma delas refere-se a uma perspectiva não menos legítima.¹⁸

Duas condições que se justapõem: uma que se refere às mudanças fabricadas pelo tempo, observadas pelo narrador na figura de algumas personagens que reencontra, e outra que diz respeito às diferentes perspectivas que nos são dadas pela percepção, pelos sucessivos e diferentes pontos de vista, ao contemplarmos “as cem outras coisas que ela (a coisa) igualmente é”.

Juntos, o livro que acabamos de ler e o livro que Marcel ainda não escreveu sustentam-se como os dois termos de uma metáfora, ao mesmo tempo momentâneos e constantes, mantidos em tensão, assim como Ricœur sugere que metáforas fazem, o ‘é’ e o ‘não é’, ou, acrescentando, o passado e o futuro, o conhecido e o desconhecido. Os dois livros talvez também permaneçam como uma metáfora não para a identidade, ainda que instável, mas para o intervalo na consciência que nunca pode ser encerrado em autoco incidência ou em autoconhecimento, uma vez que a consciência, por conta de sua existência no tempo, e por

¹⁶ PROUST, M. Op. cit., 2004b, p. 165.

¹⁷ Ibidem, p. 196.

¹⁸ PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Ed. Globo, 2007, p. 231.

conta de seus esforços em saber ou em reconhecer-se a si mesma, é o que não é e não é aquilo que é, está sempre adiante de si mesma, mesmo quando almeja recuperar o passado. Finalmente, apesar de suas intuições de eternidade, o livro provisório de Marcel — aquele que terminamos de ler ao final de *Em busca do tempo perdido* — este livro e seu silêncio final sugerem que as aporias do tempo devam estar mesmo além da configuração. E é este “estar além” que o ato da leitura deve sempre refigurar.¹⁹

Breve conclusão

Consideramos, em nosso estudo, a possibilidade de confrontar as questões que envolvem a temporalidade em discursos de natureza diversa, a saber, a narrativa literária e o discurso filosófico. E isto se deu, particularmente aqui, pela leitura que pretendeu apontar, na obra proustiana, os recursos que sua narrativa dispõe para dar conta de representar a passagem do tempo.

Na figura de um narrador que nos fala a partir de sua experiência subjetiva, de sua interioridade, temos a oportunidade de acompanhar os diversos movimentos de sua consciência, que se alterna em perceber, lembrar e imaginar quase que simultaneamente, no esforço extremo de organizá-los sob a forma de um texto contínuo. Recursos explorados ao limite, que nos mergulham neste fluxo contínuo a que estamos submetidos em nossa existência no tempo.

Aquilo que Bergson aponta em seu pensamento teórico e reflexivo sobre a duração, a memória e a percepção, Proust realiza, em sua obra maior, a demonstrar o que pode a literatura em termos de produção de conhecimento, por meio de uma escrita que convida o leitor a coincidir com a experiência daquele que escreve, sem a mediação de um discurso analítico.

Somos, como diz Proust, “leitores de nós mesmos, não passando de uma espécie de vidro de aumento, como os que oferecia a um freguês o dono da loja de instrumentos óticos em Combray, o livro graças ao qual eu lhes forneceria meios de se lerem”²⁰.

¹⁹ GOLDTHORPE, R. Op. cit., p. 100, tradução nossa.

²⁰ Ver nota 12.

Bibliografia

PROUST, Marcel.

No caminho de Swann: Em busca do tempo perdido. Trad. M. Quintana. São Paulo: Ed. Globo, 2004a.

À sombra das raparigas em flor: Em busca do tempo perdido. Trad. M. Quintana. São Paulo: Ed. Globo, 1999.

O caminho de Guermantes: Em busca do tempo perdido. Trad. M. Quintana. São Paulo: Ed. Globo, 2007.

O tempo redescoberto: Em busca do tempo perdido. Trad. L. M. Pereira. São Paulo: Ed. Globo, 2004b.

BERGSON, Henri. O pensamento e o movente – Introdução. In: *Bergson*. Trad. F. L. e Silva e N. Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1979.

_____. *Matéria e memória*. Trad. P. Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOLDTHORPE, Rhiannon. Ricœur, Proust and the aporias of time. In: WOOD, David (ed.). *On Paul Ricœur: narrative and interpretation*. London: Routledge, 1991.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Bergson: intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994.

RICŒUR, Paul. *Time and narrative*, vol. 2. Vers. (fr.-ing.) K. MacLaughlin e D. Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

SAHM, Estela. *Bergson e Proust: sobre a representação da passagem do tempo*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.

Recebido em 28.12.2018.

Aceito para publicação em 31.05.2018

© 2018 Estela Sahn. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).

Márcio Jarek¹

Tarefa infinita: Walter Benjamin e a relação entre linguagem e vida

Resumo: Este trabalho visa apresentar uma detalhada análise do primeiro trabalho mais consistente de crítica literária elaborado por Walter Benjamin e, por meio desta apresentar, igualmente, a gênese da compreensão do papel da linguagem na tarefa de “dar forma” à vida. Mais precisamente procuramos apresentar o imbricamento entre crítica, linguagem e vida relacionados ao conceito de tarefa (*Aufgabe*) que aparece no escrito *Dois poemas de Friedrich Hölderlin*, publicado em 1915. Esse decisivo trabalho traz uma sofisticada gama de influências que vão do pensamento de Søren Kierkegaard até alguns elementos vitalistas do pensamento neokantiano, passando pelo Romantismo e pela tradição judaica e constitui uma excêntrica formulação crítica acerca das relações entre vida e linguagem. Formulação esta que será, posteriormente, indispensável para a constituição das reconhecidas teorias benjaminianas sobre a linguagem, a crítica e a tradução.

Palavras-chave: Walter Benjamin; vida; tarefa; linguagem; crítica.

Abstract: This paper presents a detailed analysis of the first most consistent work of literary criticism written by Walter Benjamin and hereby presents also the genesis of the understanding of the role of language in the task of "shaping" life. More precisely we try to present the interweaving between criticism, language and life related to the concept of task (*Aufgabe*) that appears in the writing *Two poems of Friedrich Hölderlin* published in 1915. This decisive work brings a sophisticated range of influences ranging from the thought of Søren Kierkegaard to some vitalist elements of Neo-Kantian thought, through Romanticism and Jewish tradition, and constitutes an eccentric critical formulation about the relationships between life and language. This formulation will later be indispensable for the constitution of the recognized Benjaminian theories on language, criticism and translation.

Key-words: Walter Benjamin; life; task; language; criticism.

¹ Doutor em filosofia pela PUC-Rio, professor da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR. E-mail para contato: m.jarek@hotmail.com.

Introdução

De 1915 a 1922, um conceito de crítica atrelado a uma concepção original sobre a vida passa a tomar um lugar mais marcante na filosofia de Walter Benjamin. Neste trabalho, essa constatação servirá de base para a avaliação da origem de um conceito de crítica e de uma concepção de linguagem, que já se apresentavam em fase embrionária nos escritos de juventude de Benjamin, sobretudo nos trabalhos “Experiência”, “Diálogo sobre a religiosidade do presente” e “Vida dos estudantes”. Esses trabalhos dialogavam intensamente com as filosofias da vida que existiam na época, algo que agora nos escritos sobre linguagem e crítica parece seguir um processo muito peculiar de amadurecimento ao receber influências mais elaboradas e complexas, seja via leituras do romantismo alemão e de Goethe, seja via um traço (agora mais confortável) de compreensão e utilização dos recursos teóricos do judaísmo. Desse contexto, escolhemos inicialmente, como parte de um empreendimento mais abrangente de investigação sobre a gênese de seu conceito de crítica, compreender o papel do recorrente conceito de tarefa (*Aufgabe*) nos trabalhos desse período, para então destacar a relação deste com a compreensão de Benjamin sobre os vínculos entre linguagem e vida.

Tentaremos apresentá-lo, em linhas gerais, tendo como intenção captar o desenvolvimento de certa noção relativa ao assunto vida e tomaremos como ponto central a análise do complexo trabalho “Dois poemas de Friedrich Hölderlin” (1915)². Utilizando em nossa investigação a análise dessa obra, temos como objetivos que se complementam: a) mostrar como Benjamin se apropria de aparatos conceituais e teóricos sobre a vida que têm sua origem em autores das tradições romântica e neokantiana; b) identificar a gênese da construção de uma teoria original sobre a irreduzibilidade da vida.

² A fim de ter uma maior precisão em relação aos termos utilizados por Walter Benjamin nesse trabalho, nos valem de constantes comparações e confrontações entre o texto original em alemão (*Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*) e a sua tradução brasileira para a língua portuguesa. O texto em alemão encontra-se no volume II da coletânea de obras de Walter Benjamin (*Gesammelte Schriften*) organizada por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhauser. O texto em português, de onde foram tiradas a maioria das citações, pode ser encontrado na coletânea *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*, organizada e apresentada por Jeanne Marie Gagnebin.

A tarefa (infinita) da vida

Nossa proposta de investigação, toma como objeto principal os conceitos derivados da análise do trabalho “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”, que foi elaborado por Benjamin entre os anos de 1914 e 1915. O ensaio trata efetivamente, como o título anuncia, da atividade de avaliação de dois poemas (intitulados “Coragem de poeta” e “Timidez”) de Friedrich Hölderlin (1770-1843) e é o primeiro trabalho sistemático de crítica literária elaborado por Walter Benjamin³.

O que chama a atenção logo no início do escrito sobre Hölderlin é a apropriação e o emprego por Benjamin do conceito de tarefa (*Aufgabe*). Especificamente, o que se destaca nesse trabalho é a afirmação de Benjamin de que a “ideia de tarefa é sempre a vida”⁴. Constatamos que tal conceito já havia sido empregado de modo decisivo em trabalhos anteriores, como “A vida dos estudantes”, quando da “convocação” dos estudantes a reavaliarem suas vidas como sendo “tarefa crítica e histórica”⁵ e que então passou a figurar como terminologia recorrente⁶ em vários dos seus trabalhos posteriores até seus últimos escritos. Nos trabalhos que aqui selecionamos para avaliação, o conceito “tarefa” aparece, em muitos casos, como uma espécie de chamada introdutória de caráter epistemológico. Como forma de definição inicial de um procedimento de pesquisa para, então, a realização de adequada sequência de apresentação dos argumentos no trabalho. Nesse sentido indagamos se a ideia de vida, enquanto uma tarefa, não traz para Benjamin também uma série de questionamentos de caráter epistemológico que sua teoria da linguagem e seu conceito de crítica tentam tratar.

No início de “Dois poemas de Hölderlin”, Benjamin utiliza o conceito de tarefa diversas vezes e com acentos bem precisos e fundamentais para sua análise. Vejamos:

³ O trabalho ganhou destaque por ter sido realizado logo na sequência à publicação das obras completas do poeta romântico em 1914. Tal publicação, organizada por Norbert von Hellingrath, serviu para resgatar e atualizar o interesse pelo literato entre o público da Alemanha (ao exemplo de Stefan George, Rainer Maria Rilke e Martin Heidegger), no período da guerra de 1914-1918. Cf. BAIGORRIA, Miguel. Cripto-populismo: Benjamin, Hölderlin, y los “días de agosto”. *Exlibris*, Revista do Departamento de Letras da Universidade de Buenos Aires. Buenos Aires, ano 1, n. 1, 2012, p. 196. Disponível em: <<http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/archivo/1/investigacion/investigacion1.pdf>>.

Acesso em: 10 ago. 2015.

⁴ BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011, p. 12.

⁵ Idem. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

⁶ A título de exemplo, Benjamin destaca a “tarefa da teoria da linguagem”, no ensaio *Sobre a linguagem geral...*; a “tarefa da filosofia”, no “Programa da filosofia futura”; a “tarefa filosófica de uma história dos problemas”, em sua tese *Sobre o conceito de crítica de arte...*; “A tarefa do tradutor”, na apresentação homônima para sua tradução de Baudelaire; a “tarefa do poeta”, em sua análise das *Afinidades eletivas* de Goethe; ou, ainda, a “tarefa da crítica da violência” e, até mesmo, a crítica de uma “tarefa do herói”, em suas avaliações sobre a presença do mito na atualidade.

A *tarefa* que o presente estudo se propõe não se deixa enquadrar na estética da arte poética sem alguma explicação (...) Trata-se de estabelecer a *tarefa poética* como condição para uma avaliação do poema. A avaliação não pode se guiar pela forma como o poeta resolveu sua *tarefa*; ao contrário, é a seriedade e a grandeza da *tarefa* mesma a determinar a avaliação. Pois essa *tarefa* é derivada do próprio poema (...) Essa *tarefa*, essa condição, deve ser entendida aqui como o fundamento último acessível a uma análise (...) Essa *tarefa* é simultaneamente, produto e objeto do presente estudo.⁷

Nessa passagem, a noção de tarefa parece apontar para, pelo menos, três perspectivas distintas de significado, a saber, em primeiro momento, a ideia de tarefa como incumbência *dada* a si mesmo enquanto pesquisador para a resolução de um estudo, no caso, sobre poemas de Hölderlin; em segundo lugar, a própria atividade artística criativa do poeta em questão é compreendida como tarefa; e, por fim, a tarefa enquanto “*produto e objeto*” do estudo, enquanto fundamento último do poema. A explicação para a diversidade de empregos do conceito de tarefa por parte de Benjamin deriva, sobretudo, da riqueza de significados que o termo *Aufgabe* tem na língua alemã. Susana Kampff Lages, em uma nota de tradução sobre esse conceito nos escritos de Benjamin (que achamos prudente reproduzir integralmente aqui) explica que:

(...) o verbo *aufgeben*, do qual provém o substantivo *Aufgabe*, significa “entregar”, no duplo sentido do termo: “dar” (*geben*) algo a alguém para que cuide disso (por exemplo, entregar uma carta ao correio), mas também dar algo a alguém, abrindo mão da posse do objeto (por exemplo, entregar uma cidade ao inimigo). A segunda acepção é mais forte no uso intransitivo do verbo: *ich gebe auf* – “renuncio”, “desisto”, “me entrego”. Essa ambivalência está presente no substantivo *Aufgabe*, entendido como “proposta”, “tarefa”, “problema a ser resolvido”, mas no qual ressoam também as ideias de “renúncia” e “desistência”.⁸

O entendimento de tarefa em sua ambivalência de significados, ora como “proposta” ou “problema a ser resolvido”, ora como “desistência” ou “renúncia”, nos auxilia a compreender também a particular apropriação terminológica das leituras que Benjamin realizou na década de 1910. Para a teologia judaica, que Benjamin estudava inicialmente via Martin Buber (1878-1965) e depois a partir do começo da amizade com Gershom Scholem (que, conforme relatos de correspondências da época, conheceram-se em 1913 e, a partir de 1915, passaram a se encontrar e a trocar regularmente inúmeras cartas até a morte de Benjamin em 1940), a noção de tarefa

⁷ BENJAMIN, W. Op. cit., 2011, p. 13-14, grifos nossos.

⁸ Ibidem, p. 101. Cf. Nota de tradução de Susana Kampff Lages. A ambivalência de significados do termo *Aufgabe* também é tratada em termos muito próximos pelo filósofo francês Jacques Derrida (1930-2004) no ensaio “Torres de Babel”, publicado em seu livro *Psyché*, de 1987. Cabe mencionar que o ensaio traz como seu objeto principal de reflexão a análise do trabalho de Benjamin sobre “A tarefa do tradutor”.

está atrelada à ideia de *dom* ou *dádiva* (*Gabe*) divina que os homens recebem enquanto suas próprias vidas. Ou seja, a possibilidade de, ao longo de minha vida, realizar algo que resultou unicamente de meu escolher e que, por consequência, acaba se tornando minha tarefa, minha “missão”. Uma *tarefa* que, quando assumida, afasta minha vida do mero determinismo exigido pela natureza e insere as minhas realizações no campo da responsabilidade e, no caso, da religião.

Por sua vez, em Kierkegaard, que com seu decisionismo existencial despertou muito a atenção do jovem Benjamin, podemos encontrar uma definição muito próxima daquela utilizada pelo judaísmo para o conceito de tarefa. E desta vez, com uma visão muito mais contundente entre a relação da tarefa com a vida. Para o pensador dinamarquês, em *O conceito de ironia* (1840) e *Enten-eller* (1843), obras lidas por Benjamin entre 1912 e 1915, a noção de tarefa aparece como marca fundamental no processo de escolha pela vida ética, pela moralidade, em detrimento da vida estética ou imediata. Kierkegaard afirma que a vida pode caminhar, a partir das escolhas que realizamos, entre o “*Gabe*” (Dom ou dádiva) e o “*Aufgabe*” (Tarefa). A vida, assim, é dom ou dádiva, mas, também, tarefa ou missão. No existencialismo de Kierkegaard, podemos encontrar a formulação segundo a qual:

(...) o indivíduo escolhe a si mesmo de muitos modos como uma objetividade determinada. Essa objetividade é a realidade do indivíduo; mas como escolhe segundo a liberdade, se pode também dizer que é sua possibilidade, ou, para não empregar uma expressão tão estética, que é sua *tarefa* (...) aquele que vive eticamente vê *tarefas* por todas as partes.⁹

Na perspectiva de Kierkegaard, que mescla o cristianismo, o idealismo e o romantismo burguês da segunda metade do século XIX¹⁰, o indivíduo livre vê a vida como possibilidade e a assume como sua tarefa. Dessa maneira expressa soberania sobre si mesmo, sobre sua vida, e o faz “cumprir o dever” de viver eticamente. Assumir a tarefa é assumir também a sua condição de liberdade (por meio da “sagrada” possibilidade de escolher) como dádiva ou dom que o possibilita a missão de aproximar-se de Deus e da etapa da vida, denominada, por ele, como “religiosa”.

Considerando essas influências e retomando o emprego do termo tarefa por Benjamin, temos a observação do pensador de que analisar a obra de um artista é analisar também a vida desse autor como uma tarefa assumida, cujo produto é sua solução. Não lhe interessa a vida do autor enquanto aspecto

⁹ KIERKEGAARD, Søren. *Estética y ética en la formación de la personalidad*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1955, p. 131. Livro tradução nossa.

¹⁰ Como Benjamin mais tarde avaliará a obra de Kierkegaard no contexto da resenha da tese de T. Adorno, em *Kierkegaard: o fim do idealismo filosófico* (1933).

unicamente biográfico e a compreensão da influência desta na sua criação artística, mas sim a análise da obra enquanto a solução, a dádiva (“divina”) daquele criador que assumiu a vida como tarefa ética, como “dever” quase “religioso”. Destaca Benjamin que a tarefa “há de ser entendida [...] como condição da poesia, como estrutura intelectual-intuitiva daquele mundo [e vida] de que o poema dá testemunho”.

Em outro campo, mas em semelhante relação com essa noção de tarefa e de moralidade encontra-se o pensamento de Kant e, mesmo, o dos pensadores neokantianos (com os quais Benjamin teve aulas em sua formação universitária). Principalmente na obra kantiana *Crítica da razão prática* (1788) encontramos a noção de tarefa, enquanto “problema que é proposto à resolução”. O pesquisador Howard Caygill¹¹ argumenta que, nessa perspectiva, uma “tarefa” se coloca na tensão existente entre uma condição humana finita, uma “razão prática finita” e a lei moral, expressa pelo imperativo categórico do dever, com validade universal, que nos coloca na busca (interminável) de uma vontade que adota como modelo a santidade. O que parece chamar a atenção de Benjamin, nesse aspecto, é a única exceção que Kant estabelece para a finitude da experiência humana (conceito muito caro ao empreendimento crítico benjaminiano) quando no contexto da moralidade. Para o sistema crítico kantiano, a experiência (como elemento fundamental do conhecimento) limita seu âmbito às aparências ou às percepções de uma intuição estritamente finita; no entanto, quando diz respeito à filosofia prática, ao uso da razão prática no estabelecimento da moralidade, a experiência moral pode buscar a infinitude de uma vontade santa e incluir a fé¹². Nesse sentido, a tarefa da razão em Kant torna-se uma “tarefa infinita” (*unendlichen Aufgabe*). As pesquisadoras Tamara Tagliacozzo (2003) e Florencia Abadi (2013) destacam que o interesse de Benjamin pelo conceito kantiano de “tarefa infinita” não se situa apenas no campo da moralidade: pode-se identificar a mesma noção na relação da razão com o *noumenon* (no contexto das antinomias da razão na dialética transcendental), na filosofia do direito e, principalmente, na filosofia da história, que remete à ideia de uma tarefa infinita enquanto luta de um sujeito supraindividual que se dirige ao futuro no qual vigora o direito interestatal e a paz perpétua. O conceito de tarefa infinita foi o objeto de pesquisa de doutorado que Benjamin pretendia apresentar em 1917, mas que foi abandonado e do qual restaram apenas alguns fragmentos.

¹¹ Cf. CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 192.

¹² Loc. cit.

Da tarefa ao poetificado

Retomando nossa leitura do escrito de Benjamin sobre os poemas de Hölderlin podemos destacar, agora com melhor detalhamento, a noção de tarefa e os seus desdobramentos e influências na ideia de vida¹³. Ao destacar que a “ideia de tarefa é sempre a vida”, Benjamin tenta estabelecer as “unidades funcionais” da vida no processo de criação poética e que, por sua vez, possibilitariam o reconhecimento do “teor” (*Gehalt*) estético da “forma-interna” de uma obra. Para ele, a ideia de tarefa, na atividade poética, configura-se como um conceito-limite, um limiar, algo que se situa sempre entre dois outros conceitos, a saber, entre a forma e a matéria, entre a reflexão intelectual e a intuição sensível ou ainda, arriscaríamos dizer, entre as formas que a vida pode assumir e a própria vida. Benjamin atesta essa posição afirmando que, à ideia de tarefa corresponde sempre uma ideia de solução que na vida do artista é a sua obra (*idem*).

Em outros momentos do trabalho sobre Hölderlin, o termo tarefa é substituído pelo neologismo “poetificado” (*das Gedichtete*)¹⁴ que foi criado por Benjamin a partir da substantivação do particípio passado do verbo *dichten* (do latim *dictare*, “dizer com intensidade”). O “poetificado” serve para designar a própria vida que está na origem do poema e que, de certo modo, já existia antes dele e que nele se realiza¹⁵. Para Benjamin, como conceito-limite, esse “poetificado”, ou essa “tarefa”, é a única coisa que pode ser constatada em uma avaliação estética de um poema.

¹³ Cabe destacar, ainda, que os conceitos de “tarefa infinita” (*unendlichen Aufgabe*) e “tarefa” (*Aufgabe*) aparecem, respectivamente, nas leituras que Benjamin realizava das obras de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) e de Friedrich von Hardenberg Novalis (1772-1801). Referências aos dois autores podem ser encontradas em diversos escritos benjaminianos das décadas de 1910 e 1920 e se configuram no objeto central de estudo na tese de doutorado *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, apresentada na Universidade de Berna, em 1919. Especificamente em Fichte, na obra *O conceito da doutrina-da-ciência* (1794), encontra-se a definição da filosofia como tarefa infinita. Ele escreve que “as tarefas propriamente ditas do espírito humano são, sem dúvida, tanto segundo seu número quanto segundo sua extensão, infinitas” (*Fichte e Schelling - Escritos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 25). E, por sua vez, em Novalis, na fragmentária obra intitulada *Pólen* (1802), que foi muito citada por Benjamin em seus trabalhos, destaca-se a noção de “tarefas do pensamento” que pretendiam, seguindo os passos de Kant e Fichte, realizar uma “aproximação finita do infinito”. Destaca-se, também, em Novalis (*Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 133-166), a noção de fragmento como tarefa (A raiz *Frag*, em alemão, indica o perguntar).

¹⁴ A pesquisadora italiana Tamara Tagliacozzo, em *Esperienza e compito infinito nella filosofia del primo Benjamin* (Roma: Quodlibet, 2003), defende que a noção de “poetificado” como conceito-limite, como tarefa poética e *a priori* ideal e metodológico do poema que o “comentário estético” ou a crítica a que Benjamin se propõe realizar em relação aos poemas de Hölderlin, tem sua origem específica na influência que o pensamento neokantiano exerceu nesse momento. Para ela, “parece central o conceito neokantiano de ‘tarefa’ (*Aufgabe*). Isso tem, no sistema da filosofia de Hermann Cohen, o significado de ideia regulativa da finalidade, que constitui a tarefa da lógica como de ideia de sistema, a tarefa da ética como ideia da liberdade e, na *Estética do sentimento puro* (1912), põe à arte uma tarefa ideal como ideia da finalidade estética” (p. 132).

¹⁵ Cf. nota de tradução de Susana Kampff Lages citada anteriormente.

O “poetificado” revela-se, pois, como passagem da unidade funcional da vida para o poema. No “poetificado”, a vida se determina através do poema; a tarefa, através da solução. Não é a atmosfera da vida individual do artista que está na base, mas sim um conjunto de *relações vitais* determinado pela arte.¹⁶

É o “poetificado” que vai servir para a realização do que Benjamin chamava de “leitura imanente” de uma obra e que, por sua vez, servirá para a realização de um apropriado “comentário estético” da vida presente no poema. É o “poetificado” que contém a “verdade” da obra poética. Pois, conforme Benjamin, a análise de uma obra a partir apenas da vida do autor (como aquela realizada por Gundolf¹⁷ em relação à obra de Goethe) ou apenas em relação à sua construção material e intelectual literária (como a executada pela filologia de sua época) facilmente pode incorrer em erro ao considerar critérios heterônomos de avaliação e desconsiderar, assim, a *grandeza* da “tarefa poética” e das “relações vitais” presentes em seu teor.

A vida é, em geral, o “poetificado” dos poemas – assim se poderia dizer; no entanto, quanto mais diretamente o poeta procura converter a unidade da vida em unidade artística sem transformá-la, mais ele se revela inepto. Estamos acostumados a ver essa inépcia defendida, e mesmo reivindicada, como “sentimento imediato da vida”, “calor humano”, “sensibilidade”.¹⁸

Destaca Marc Berdet¹⁹ que para Benjamin as tentativas de estabelecer uma unidade *imediate* entre vida e poesia, ou, o que é pior, considerar que a análise desta também consiga estabelecer essa relação, acabam esbarrando em conceituações (como “sentimento imediato da vida”, “calor humano” ou “sensibilidade”) que esmagam com uma “mitologia externa” o “mito interno” (enredo) sobre o qual o poema (ou sua crítica) poderia ter melhor desenvolvimento. Benjamin identifica, na diferenciação que realiza entre os dois poemas de Hölderlin, oposições entre a compreensão pelo autor das limitações da “tarefa poética” (e de sua decorrente “tarefa crítica”) em relação à vida e o peso mitológico que pode inundar a compreensão da unidade interna de algumas obras. Para ele, o primeiro poema, chamado “Coragem do poeta” (*Dichtermut*), “se encontra penetrado pelo mitológico”²⁰, enquanto, por sua vez, o segundo poema, intitulado “Timidez” (*Blodigkeit*), representa “um conceito de vida não

¹⁶ BENJAMIN, W. Op. cit., 2011, p. 16, com grifos nossos.

¹⁷ Friedrich Gundolf (1880-1931) reconhecido poeta e crítico literário do período da República de Weimar. No ano de 1916 publicou um dos mais difundidos estudos sobre a obra de Goethe.

¹⁸ BENJAMIN, W. Op. cit., 2011, p. 16-17.

¹⁹ BERDET, Marc. *Walter Benjamin: la passion dialectique*. Paris: Armand Colin, 2014, p. 53.

²⁰ BENJAMIN, W. Op. cit., 2011, p. 24.

mítico e desprovido de destino”²¹. Na análise de Benjamin, pode-se identificar que o primeiro poema sofre de “convencionalismo e de vitalidade mal desenvolvida” que permeia o poema por sentimentalismo através da utilização de caracteres mitológicos gregos e seus derivados arquétipos da morte e do destino do poeta. Já o segundo poema se beneficia de intensidade plástica que testemunha a atmosfera do poeta face ao perigo da agilidade de uma “vida espiritual” em que a fluidez interna vence a estrutura mitológica. Essa transformação pode ser observada na substituição, ou redução, da relação do poeta com o gênio pela relação do poeta com o povo.

Particularmente perceptível nessas palavras [do segundo poema] torna-se a renúncia do gênio em sua soberania. Pois o poeta – e com ele o povo – encontra-se completamente transportado para o círculo do canto, e a conclusão é de novo uma unidade plana do povo com seu cantor (no destino poético) (...) A ele [o povo] corresponde uma outra concepção de vida: “Portanto, meu Gênio! Caminha somente/Nu vida adentro e não te preocupes!”. Aqui a “vida” se situa fora da existência poética; nessa nova versão, ela não é pressuposto, mas objeto de um movimento realizado com poderosa liberdade: o poeta *entra dentro da vida*, ele não *parte de dentro* dela.²²

Para Benjamin, o artista transforma a vida (“entra dentro dela”) ao tentar expressá-la e acaba, com isso, expressando outra coisa que se assemelha a ela e que não é mais a vida mesma. O que o artista expressa sobre a vida é tão somente “o poetificado”, a tarefa realizada pelo poeta. O conceito de tarefa poética, de “dizer com intensidade” algo da vida que pode se tentar expressar, o seu “poetificado”, configura a esfera de relação possível entre a obra de arte, a linguagem e a vida. Logo,

a análise das grandes obras poéticas irá encontrar certamente não o mito [enquanto enredo], mas sim uma unidade [funcional] gerada pela violência dos elementos míticos que lutam entre si, a qual será a genuína expressão da vida.²³

Essa “genuína expressão da vida” é o resultado do “poetificado”, da tarefa do poeta ao se deparar com a vida e a “violência” dos “elementos míticos” nela presente (elementos da natureza, da vida natural, ou ainda, da “mera vida”²⁴ ousamos dizer). Benjamin ressalta também que uma unidade plena entre a vida e a obra de arte (em seus termos: a explicitação de um “poetificado” puro, que possa ser reconhecido como um *a priori* do poema) deve permanecer como meta ideal unicamente metodológica.

²¹ Ibidem, p. 27.

²² Ibidem, p. 34-35, com inserções nossas.

²³ Ibidem, p. 17.

²⁴ Termo e concepção que exploraremos melhor na próxima seção.

Deve permanecer como uma *tarefa absoluta (der absoluten Aufgabe)*²⁵ a ser sempre realizada pelo artista. Do contrário, o “poetificado” perde sua característica limiar (mediadora) e acaba se tornando então somente a vida (a expressão apenas mítica de um sentimento imediato da vida) ou somente o poema (somente enredo, ficção em relação à vida).

O “poetificado” é, então, a passagem (possível) da vida para o poema. O poeta, em sua poesia, não pode apresentar sobre a vida nada além do que não possa ser expresso, do que não pode ser dito, nada além do seu “poetificado”. Qualquer formulação que almeje superar essa “limitação do poetificado” em relação à vida cairá nas amarras do mítico. Logo, a “tarefa do crítico”, parece ser a de averiguar esses limites e constatar a “grandeza do poetificado” na obra, evitando, desse modo, qualquer “empatia” com uma visão mítica sobre a obra e, por conseguinte, sobre a vida. A “tarefa do crítico” consistiria, então, em analisar o movimento da vida no processo dialético da consciência e da expressão do “poetificado”²⁶. Enfatiza-se que não se trata de descobrir a vida em sua presença imediata e informe, mas, sobretudo, de seguir o seu movimento até a compreensão desta como uma unidade formal, como “configuração plástica” da linguagem. Ou seja, para Benjamin a análise de uma obra não pode se satisfazer com a tentativa de uma apresentação *imediate* e material da vida, mas deve acompanhar a sua construção *mediada* e formal na linguagem.

A noção de “poetificado”, enquanto unidade possível entre vida e obra de arte, utilizada por Benjamin na avaliação de Hölderlin, e, por sua vez, a limitação da tarefa do artista em expressar a vida apenas de modo *mediado*, nos conduzem à defesa de que Benjamin, nesse período, sustenta que a vida, devido à sua infinitude, seria irredutível a formulações ou definições completas. A vida, nessa perspectiva, nunca teria expressão plena e *imediate*, necessitando sempre, desse modo, do recurso linguístico da *mediação das formas (die Gestalten)* ou das *figuras (die Bilder)*²⁷

²⁵ Ainda conforme Tagliacozzo (2003, p. 134), o conceito de tarefa absoluta, ou infinita, utilizado por Benjamin liga-se aos pensamentos dos neokantianos Hermann Cohen e Paul Natorp. Para ela, “o conceito de tarefa no conhecimento, como tarefa que não chega a uma solução definitiva e é, portanto, infinita, se articula, em Hermann Cohen e também em Paul Natorp, no sentido de fundação da experiência sobre o princípio físico-matemático e de individuação paralela de uma unidade da experiência como máxima para a pesquisa que não pode fundar-se sobre ela mesma como princípio da experiência, mas estranhamente tem de referir-se a um incondicionado. No primeiro sentido se fala, no *Fundamento lógico das ciências exatas* (1910) de Natorp, do ‘objeto como tarefa infinita’, e em Cohen, na *Lógica do conhecimento puro* (1902), do ‘pensamento como tarefa’, trabalhando através da separação (*Sonderung*) e unificação (*Vereinigung*), na direção da conservação (*Erhaltung*) do objeto do conhecimento por categoria, tarefa que não chega jamais à realização”.

²⁶ Cf. BERDET, M. Op. cit.

²⁷ Identificamos nos escritos de Benjamin diferentes usos das expressões alemãs *Gestalt* e *Bild* (e também de termos correlatos, como *Form* e *Figur*), e constatamos que esses termos provocaram uma série de dificuldades (e, mesmo, confusões) quanto à adequação de significados em português. Como auxílio ao nosso trabalho, nos valem de algumas notas de tradução da obra de Benjamin, realizadas por Susana Kampf Lages; uma nota dos *Cursos de Estética*, da obra de Hegel, realizada por Marco Aurélio Werle, com revisão de Márcio Selligmann-Silva; as traduções e a pesquisa de doutorado realizadas por André

para se fazer expressar. Tendo em vista essa constatação, no momento da avaliação dos poemas de Hölderlin, Benjamin estabelece uma espécie de princípio de avaliação para a crítica: a vida é tão somente *idêntica* (*identisch*) ao “poetificado” das expressões artísticas. Segundo ele, as formas e as figuras utilizadas pela arte seriam “semelhantes”, “análogas” ou “muito parecidas” com a vida e jamais poderiam ser a própria vida. Logo, ao perseguirmos a correlação de formas linguísticas presentes em um poema (como aqueles de Hölderlin analisados por Benjamin), acabamos por perseguir algo que apenas se *identifica* com a vida.

As novas formas de vida na linguagem

Segundo Benjamin as formas criadas na linguagem e utilizadas pelo poeta no processo de expressão da vida, acabam se *vivificando* (*Belebung*), acabam ganhando uma espécie de “vida própria” em relação à vida “em geral”. Uma espécie de “nova forma de vida” (*Neugestaltlebens*) eleva-se da própria vida no interior dos versos. Uma forma de “vida poética” (*des dichterischen Lebens*) possuidora de um destino igualmente poético em que os “objetos aspiram à existência [...] e determinam o destino do poeta *no puro mundo das figuras*”²⁸.

Benjamin enfatiza a diferença entre destino “natural” do poeta e destino do poeta configurado como destino poético. O destino “natural” do poeta é o mesmo destino de dissolução e morte igualmente “naturais” de qualquer ser vivo; já o destino do poeta, “no puro mundo das figuras”, reside na sua “fama” e na “grandeza” das formas utilizadas em sua obra. Ao tratar das temáticas do tempo, do destino, dos

Kees de Moraes Schouten (2012); e, também, um artigo de Rosana Suarez (2005). Nesses trabalhos, encontramos as seguintes definições para os termos: a) *Gestalt*: pode significar tanto “forma” quanto “figura”. Enquanto “forma”, *Gestalt* refere-se a algo efetivo e determinado, a exemplo de uma “forma” individual e artística de pintura particular, por sua vez, enquanto “figura”, *Gestalt* tem conotação estética mais precisa, sobretudo nas artes visuais, e, em vários momentos, é utilizada também para se referir a caracteres e personagens de um romance, poema ou peça teatral, e, ainda, designar elementos da geometria e da matemática, a exemplo da “figura” do triângulo. Podemos nos referir a *Gestalt* nos processos de “formação” (enquanto “dar forma”) e “configuração” nas discussões artísticas e psicológicas relativas à percepção de objetos como unidades destacadas e seus respectivos atributos; b) *Form*: tem significado de “forma” de cunho mais geral, universal e, mesmo, indeterminado. Toda a *Gestalt* (determinada) é uma *Form* (universal). A exemplo das “formas” (*Formen*) de arte (simbólica, clássica, romântica etc.) e sua relação com uma “forma” (*Gestalt*) de poesia particular. A noção de *Form* é encontrada tradicionalmente nos campos artísticos, em oposição à noção de conteúdo (*Inhalt*); c) *Bild*: designa a “imagem” em geral, mas também localizamos a tradução por “figura”, “contorno” e, mesmo ainda, igualmente como “forma”. *Bild* é associado a outros termos importantes na terminologia benjaminiana, como *Abbild* e *Nachbild* (“cópia” ou “reprodução”), *Urbild* (“original”, “arquetípico”, “protótipo”), *Vorbild* (“modelo”, “exemplo”) e, ainda, temos que o verbo *bilden* relaciona-se com o “plasmar”, o “configurar” ou o “dar forma”, no sentido de estabelecer “o limite”, “o contorno”, “a forma” de uma obra de arte. O conceito de *Bildung*, derivado de *Bild*, por sua vez, representa a “formação cultural”, a “educação”, a “*Paideia*” e, por esse motivo, tornou-se uma das principais noções da cultura alemã moderna; d) *Figur*: por sua raiz latina, é traduzido como “figura” e, na maioria dos casos, usado como sinônimo de *Gestalt* para se referir a “formas” ou “figuras” específicas, a exemplo dos personagens (*Figuren*) de uma peça de teatro.

²⁸ BENJAMIN, W. Op. cit., 2011, p. 34-39, passim.

deuses, dos viventes (*Lebendigen*) e da morte nos dois poemas de Hölderlin, Benjamin tece argumentos sobre essa radical diferença entre a vida do poeta (a vida em geral das pessoas) e a vida expressa pela linguagem do poema. Benjamin destaca que o destino “natural” do poeta, como o de todos os “viventes”, é de incomensurável configuração pela linguagem e, conseqüentemente, de dissolução e morte. Por outro lado, Benjamin trata inúmeras vezes da “configuração plástica” que o poema realiza em sua tentativa de expressar a condição de infinitude das relações vitais existentes. Destaca, para isso, o papel das “figuras” (*die Gestalten*) elaboradas pela linguagem do poeta para a apresentação da vida como “imagem” (*Bild*). Nesse processo sobressai a perspectiva, de origem romântica, de que os versos de um poema, o “nome” do artista e a criação artística em geral podem “continuar vivendo” para além da vida de seu momento original por meio de “formas infinitas de figuras”.

A mesma relação de identidade [entre os fenômenos e a figuração poética] que (...) conduz, em um sentido intensivo, à plasticidade temporal da figura (*Gestalt*), deve conduzir em um sentido extensivo a uma forma infinita de figura (*einer unendlichen Gestalt-form*).²⁹

Assim, em “sentido extensivo”, o destino poético, o destino das obras, dependendo da grandeza de sua configuração plástica (da “qualidade” das formas criadas pelo artista), pode se tornar “idêntico ao que não tem figura” (*idem*). O destino poético se assemelha, desse modo, a uma “forma infinita” que, mesmo considerando a dissolução e a morte de muitas “figuras temporais”, perdurará no tempo e na história em condição correlata àquela de “imortalidade” costumeiramente atribuída aos deuses.

[A forma infinita de figura leva] a uma plasticidade encerrada por assim dizer num esquite, na qual a figura (*Gestalt*) se torna idêntica ao que não tem figura (*Gestaltlosen*). (...) A objetivação da figura (*Gestalt*) na ideia significa seu expandir cada vez mais ilimitado e infinito, a reunião das figuras (*Gestalten*) na figura (*Gestalt*) *per se* que se convertem os deuses.³⁰

É fundamental, na avaliação de Benjamin, a relação entre as figuras da linguagem criadas pelo poeta e a condição de convergência destas em uma figura *per se* “eterna” como a imagem de imortalidade dos deuses. Essa correlação torna-se ainda mais pertinente, assinala o pensador, pois traz como índice a condição daquilo que restou “sem poder ser expresso”, de algo incomensurável e “sem figura” (*Gestaltlosen*).

²⁹ Ibidem, p. 40, com inserções nossas.

³⁰ Loc. cit., também com inserções nossas.

A pesquisadora Kátia Muricy (2009)³¹ menciona que a noção de “sem figura” refere-se à categoria do *inexpressável* na estética de Benjamin. Essa categoria, argumenta a pesquisadora, quer confirmar a relação indissolúvel entre o sensível (os fenômenos, o conteúdo material) e o suprassensível (a ideia, o conteúdo de verdade) no âmbito da arte e da linguagem. Esse “inexpressável” é, por sua vez, o peculiar de certa condição dialética ou contraditória da linguagem³²: ora a linguagem consegue transformar a vida em uma forma investida de significações e de história, ora esbarra no “sublime”, no “indizível”, no “sem figura”. A pesquisadora defende que, em Benjamin, a categoria do “sem figura” (desse ‘inexpressável’) questiona a concepção estética do belo como reconciliação *imediate* entre vida e sua (bela) aparência. Essa aparência consistira, ainda segundo a pesquisadora, na “vivificação ilusionista”³³ da vida.

No trabalho sobre a poesia de Hölderlin, Benjamin denomina essa “expansão das figuras” até o limite de suas capacidades de expressão, uma condição de “inacessibilidade de imagens” (*Unzugänglichkeit des Bildes*), como a “ótica oriental” da produção artística.³⁴ Essa ótica oriental decretaria a derrocada de uma perspectiva helenista e mesmo mítica sobre a vida, que tenta condicioná-la, ou mesmo determiná-la, de forma *imediate* como natureza. A perspectiva helenista orienta-se pela noção de morte como destino trágico da vida natural. Por seu turno, a “ótica oriental” enfatiza as formas que possibilitam o “continuar a viver” da vida. Desse modo, o “orientalismo” sustentado por Benjamin traz a noção de “vida infinita” a partir da significação plástica das figuras (igualmente infinitas) que a linguagem pode realizar. As “formas de vida” criadas na linguagem almejam também alcançar o “sem figura” e o “incomensurável”.

Palavras finais: a (im)possibilidade de expressão da vida

Ao longo de sua crítica dos poemas de Hölderlin, no contexto de discussão sobre a oposição entre as óticas helenista e oriental da arte, Benjamin reflete sobre os aspectos do poema (que são ilimitados quanto às possibilidades de figuração) e sua

³¹ Em seu livro *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin* (2009) e no ensaio intitulado “A alegoria e o inexpressável” presente no livro *Política, cidade, educação: itinerários de Walter Benjamin* (2009), organizado por Solange Jobim e Souza e Sonia Kramer.

³² O aspecto contraditório ou dialético da linguagem é o centro da pesquisa de Paulo Rudi Schneider em *A contradição da linguagem em Walter Benjamin* (2008). Defende Schneider (2008, p. 24) que para Benjamin a “linguagem é a expressão em locução ocorrente da essência e nunca a própria essência em si nela somente objetivada. A ideia é que a linguagem descreve o ser humano [e a vida] seja qual for o conteúdo a que se atém, havendo, portanto, uma ambiguidade fundamental nela mesma quando sempre exerce a capacidade de apresentação de si e dos conteúdos veiculados em seu querer dizer”.

³³ MURICY, Kátia. *Dialética do olhar*. Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau, 2009, p. 97. Tal crítica também é discutida por Luciano Gatti na seção “A crítica da bela aparência” de seu livro *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno* (São Paulo: Edições Loyola, 2009).

³⁴ BENJAMIN, W. Op. cit., 2011, p. 48.

relação com a compreensão de vida mais “elevada” (*erhaben*)³⁵, sublime, ou mesmo “divina”, que a linguagem da poesia “não possui figuras” adequadas para poder expressar:

Será esta vida [a das criações espirituais do poeta] ainda uma vida do helenismo? Não o é da mesma forma como a vida de uma pura obra de arte em geral não pode ser a vida de um povo, nem a vida de um indivíduo, nem outra coisa senão essa vida própria que encontramos no “poetificado” do poema. Essa vida é construída segundo as formas do mito grego, mas – e esse é o elemento decisivo – não apenas por elas; precisamente o elemento grego encontra-se suprimido (...) por um outro que (...) denominamos de oriental. (...) todos esses elementos [do poema] *elevam-se* como ilimitados face ao fenômeno que repousa em si mesmo, *limitado por sua forma (Form)*.³⁶

Segundo Kátia Muricy, Benjamin, nesse momento, contrapõe a estética do sublime em relação à estética do belo. Nessa perspectiva, a vida apresentaria aspectos elevados, ou mesmo sublimes, que a linguagem não conseguiria expressar. Para a pesquisadora: “contra uma estética da harmonia, Benjamin invoca o poder do inexpressável, que destrói a beleza íntegra da aparência, ou seja, quebra a ilusão de vida que a arte cria”³⁷.

Por fim, a título de conclusão, pode-se afirmar que Benjamin se coloca em oposição a uma “ótica helenista”, que tenta caracterizar *imediatamente* a vida pela aparência bela do trágico (perspectiva mítica segundo ele), e sustenta uma “ótica oriental”, ligadas a formas ilimitadas que buscam configurar a vida. Algo que nos conduz, precisamente, ao interior do pensamento judaico. Para a pesquisadora Antonia Birnbaum³⁸ uma força messiânica judaica faz Benjamin constantemente desviar-se da tradição clássica que liga o pensamento ocidental aos gregos. Para ela, “Benjamin é indiferente à origem grega da filosofia”. A ótica grega acaba remetendo a vida ao mitológico, justamente ao almejar sua compreensão completa apenas por intermédio da forma racional-lógica da linguagem. Por sua vez, a ótica oriental-judaica passa a ser enaltecida por meio da compreensão do que a religião pode oferecer em relação aos limites de entendimento acerca da vida. Tal oposição entre religião e mito, assim como entre história e natureza, é uma das marcas do pensamento

³⁵ Destaca a tradutora Susana Kampff Lages (In: BENJAMIN, W. Op. cit., 2011, p. 47) que Benjamin joga com os termos em alemão *Erhebung* e *erhaben*, que foram traduzidos de modo literal por “elevação” e “elevado”. Os termos foram utilizados na Estética, a partir de Kant, com o sentido de “sublime” em oposição ao “belo” ou a “bela aparência”. Por sua vez, os termos também são utilizados no âmbito da religião com o sentido do “elevado”, do “sagrado”.

³⁶ Ibidem, com inserções nossas.

³⁷ MURICY, Kátia. A alegoria e o inexpressável. In: KRAMER, S.; JOBIM, S.; SOUZA, S. (orgs.). *Política, Educação, Cidade: itinerários de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Contraponto/ Editora PUC-Rio, 2009, p. 98.

³⁸ BIRNBAUM, Antonia. *Bonheur justice Walter Benjamin: le détour grec*. Paris: Payot, 2008, p. 9-10.

benjaminiano³⁹. Esse princípio oriental-judaico sustenta que podemos obter da vida nada mais que “significação plástica” ou “configuração de formas” nos limites que a linguagem humana possa realizar. A vida, nessa ótica, se caracterizaria pela incomensurabilidade que corresponde à tarefa (infinita e religiosa) de sempre tentar comunicar aquilo que é, essencialmente, “sem figura” ou “sem expressão”.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter

Gesammelte Schriften, v. II, parte I (*Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien*).

Org. de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhaüser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921). Org., apres. e notas J. M. Gagnebin e trad. S. K. Lages e E. Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

O conceito de crítica de arte no romantismo alemão. 3ª ed. Trad., introd. e notas M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe. Trad. M. K. Bornebrusch, I. Aron e S. Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

ABADI, Florencia. Walter Benjamin y el proyecto (no realizado) de una tesis doctoral sobre el concepto de “tarea infinita” en la filosofía de la historia de Kant. *Diánoia*, México, v. 58, n. 70, p. 89-111, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-24502013000100004&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 15 set. 2015.

BAIGORRIA, Miguel. Cripto-populismo: Benjamin, Hölderlin, y los “días de agosto”. *Exlibris*, Revista do Departamento de Letras da Universidade de Buenos Aires. Buenos Aires, ano 1, n. 1, p. 196-219, 2012. Disponível em: <<http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/archivo/1/investigacion/investigacion1.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

BERDET, Marc. *Walter Benjamin: la passion dialectique*. Paris: Armand Colin, 2014.

BIRNBAUM, Antonia. *Bonheur justice Walter Benjamin: le détour grec*. Paris: Payot, 2008.

CAYGILL, H. *Dicionário Kant*. Trad. A. Cabral e rev. téc. V. Rohden. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

³⁹ Aspecto que é defendido em vários estudos recentes sobre a obra de Benjamin. Cf. CHAVES, 2003; BIRNBAUM, 2008; LAVELLE, 2008 e GAGNEBIN, 2014.

- CHAVES, Ernani. *No limiar do moderno*. Um estudo sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin. Belém: Paka Tatu, 2003.
- FICHTE, Johann Gottlieb; SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Fichte e Schelling - Escritos filosóficos*. Trad. R. R. Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os pensadores, 1973.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- GATTI, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- HEGEL, Georg. *Cursos de estética*. Vol. 1. Trad. M. A. Werle e rev. téc. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Edusp, 1999.
- KIERKEGAARD, Soren. *Estética y ética en la formación de la personalidad*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1955.
- KRAMER, S.; JOBIM, S.; SOUZA, S. (Orgs.). *Política, Educação, Cidade: itinerários de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Contraponto/ Editora PUC-Rio, 2009.
- LAVELLE, Patricia. *Religion et histoire: sur le concept d'expérience chez Walter Benjamin*. Paris: Cerf, 2008.
- MURICY, Kátia. *Dialética do olhar*. Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau, 2009.
- NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- SCHNEIDER, Paulo R. *A contradição da linguagem em Walter Benjamin*. Ijuí: Editora Unijuí, 2008.
- SCHOUTEN, André K. M. *Canteiro de obras: arquivos de antropologia*. Pesquisa de doutorado em antropologia social da Universidade de São Paulo (2012). Disponível em: <<http://arquivoswbdeantropologia.net.br>>. Acesso em: 20 set. 2015.
- SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de *Bildung* (Formação cultural). Revista *Kritérion*, Belo Horizonte, v. 46, n.º 112, p. 191-198, dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-2X2005000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 20 ago. 2015.
- TAGLIACOZZO, Tamara. *Esperienza e compito infinito nella filosofia del primo Benjamin*. Roma: Quodlibet, 2003.

Recebido em 15.05.2018.

Aceito para publicação em 15.06.2018

© 2018 Márcio Jarek. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).

Lista de pareceristas desta edição

Organizadores

Rita Paiva (UNIFESP) e Francisco Pinheiro Machado (UNIFESP)

Pareceristas

Aléxia Bretas (UFABC)

Amon Pinho (UFU)

Bernardo de Barros (UFF)

Carla Damião (UFG)

Ernani Pinheiro Chaves (UFPA)

Fernando Monegalha (UFAL)

Lilian Ramos Santiago (UNIFESP)

Luciano Gatti (UNIFESP)

Olgária Chain Feres Matos (USP/UNIFESP)

Sandro Kobol Fornazari (UNIFESP)

Simeão Sass (UFMG)

Taísa Palhares (UNICAMP)

Thana Mara de Souza (UFES)

Revisão

Juliano Gouveia dos Santos

Diagramação

Marcelo Berg
Teto Produção Multimídia

Financiamento

FAPESP – processo nr. 2017 / 24616-1
Responsável: Cynthia Andersen Sarti (UNIFESP)