

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras

PEDRO MÁRCIO NASCIMENTO PIZELLI

**REMEMORANDO *MNEMOSINE*: O TEMA DA MEMÓRIA EM WALTER
BENJAMIN SOB O OLHAR DA 'INTERVENÇÃO CRÍTICA'**

BELO HORIZONTE
2006

Aluno: Pedro Márcio Nascimento Pizelli

***Rememorando* Mnemosine: o Tema da Memória em Walter Benjamin sob olhar da
'Intervenção Crítica'**

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof^a Myriam Ávila

Belo Horizonte
2006

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo apresentar uma outra leitura do tema da memória dentro da obra do autor alemão Walter Benjamin. A partir do conceito de “intervenção crítica” e de elementos da Teoria de Literatura propostos pelo autor argentino Daniel Link, o que se pretende é operar uma releitura da relação entre as obras de Henri Bergson e Marcel Proust (*Matéria e Memória* e *Em Busca do Tempo Perdido*, respectivamente) nos textos de Benjamin *Sobre o Conceito de História* e *A Imagem de Proust*.

ABSTRACT: This work intends to present another reading about the theme of the memory inside the German author Walter Benjamin's works. From the concept of "critical intervention" and elements of the Theory of Literature considered by the Argentine author Daniel Link, the objective is to review the relation between the works of Henri Bergson and Marcel Proust (*Matter and Memory* and *In Search of the Lost Time* respectively) in the Benjamin's texts *Theses on the Philosophy of History* and *The Image of Proust*.

DEDICATÓRIA

O presente trabalho não teria sido possível sem o apoio de algumas pessoas e entidades – vinculadas ou não à Universidade. E são a eles a quem agradeço e dedico essa Dissertação, a saber: ao programa de Estudos Literários da FALE/UFMG, aos Professores Drs. Georg Otte e Myrian Ávila, meus orientadores; à Fundação Mendes Pimentel e à CAPES, pelo apoio institucional.

Aos meus amigos, freqüentadores do Restaurante La Greppia (assim como a todos os seus funcionários) e aos membros do Clube Noir “416” pelos debates intermináveis.

À minha mãe e à minha irmã Malú todos os agradecimentos e dedicatórias possíveis... Afinal, elas moram comigo...

À Srta. Lara Zelnick, pelos poemas vividos, não escritos.

“O Memorialista é um anfíbio de Historiador e Ficcionista”.

Pedro Nava

SUMÁRIO

Introdução	07
Capítulo 1 -	19
Capítulo 2 -	39
Capítulo 3	67
Considerações Finais -	85
Bibliografia -	97

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é resultado de cerca de vinte e quatro meses de pesquisa junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Pretende focar a elaboração de um conceito de Memória por Walter Benjamin, a partir de sua recepção da obra de Marcel Proust (em especial a obra *Em Busca do Tempo Perdido*¹).

Mais que isso, a proposta é relacionar essa postura teórica de Benjamin com uma das discussões da Teoria da Literatura contemporânea, proposta pelo autor argentino Daniel Link², que se refere em linhas gerais às possibilidades de formação e estruturação de temas filosóficos a partir de textos literários³. Penso que a proposta de Link parte do princípio de que a Literatura, ou melhor, a leitura de um texto literário, muito mais que a teoria, também pode ser uma possibilidade de reflexão que leve à “retirada” ou à “apresentação” – o que defendo aqui é, na realidade, um “deslocamento” – de conceitos e temáticas como a ética, a política, etc. esteticamente revistos – ou seja: vistos novamente, por outros olhos (por pertencerem especificamente ao universo de textos da Literatura), mas que transcenderam o texto literário por estarem vinculados a problemáticas do “mundo real” – mais propriamente da modernidade – e se prestarem a resolver questões desse mundo e não necessariamente do mundo literário onde ele se surge. Acredito que, nesse caso, a relação entre a estética e a ética por exemplo é que, no limite (ou seja, no lugar onde essas esferas se tocam e ao mesmo tempo, por se tocarem, colocam para si mesmas e para as outras os lugares que não conseguem atingir), a primeira, ou seja, os conceitos referentes ao mundo estético

¹ PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido*. 2ª Ed. (vários). Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1957.

² LINK, Daniel. *Como se Lê e Outras Intervenções Críticas*. Tradução Jorge Wolf. Chapecó, SC: Ed. Argos, 2002.

³ Tema esse já explorado anteriormente, em ocasiões diversas, por diversos autores; o que considero inovador é justamente a maneira como Daniel Link aborda a questão.

(principalmente o fazer artístico) determinam (e não somente complementam) como será o universo de conceitos dos outros dois mundos.

Os objetos centrais desse projeto são os textos de Benjamin “Sobre o Conceito de História” (onde ele elabora ensaios sobre Teoria da História, na forma de afirmações um tanto peremptórias e provocadoras, que visam de certa forma a sustentação do Materialismo Histórico [Marxismo] na modernidade) e “A Imagem de Proust”⁴ (dedicado ao autor francês e às reflexões acerca das potencialidades conceituais estilísticas de *Em Busca do Tempo Perdido*, se pensado a partir de um determinado conceito de Memória), o livro *Matéria e Memória*⁵, de Henri Bergson (que funcionará como lugar de aprofundamento nas questões benjaminianas acerca da Memória e, principalmente sobre os seus elementos conceituais, independentemente da questão de uma possível influência) e finalmente a primeira e segunda partes do livro *Como se Lê e Outras Intervenções Críticas* de Daniel Link (“O Fim da Teoria” e “Gêneros”).

A obra de Proust – *Em Busca do Tempo Perdido* – é também parte componente desse projeto, apesar de não se enquadrar especificamente como objeto central do trabalho; muito mais que uma revisão do pensamento de Benjamin sobre a obra de Proust, a intenção é propor uma nova perspectiva de interpretação desse pensamento. Dessa forma, a obra proustiana fica num segundo plano do trabalho, cedendo o lugar principal aos textos teóricos já citados.

A intenção é apresentar o texto de Benjamin como passível de leitura dentro do conceito de “intervenção crítica” de Link. A pergunta aqui é: Se o conceito de Memória em Benjamin tem uma raiz em Bergson, por que seu texto faz referência a uma “imagem de Proust” e não do próprio Bergson? A resposta que me proponho a defender é que, para Benjamin o importante não estaria no conceito puro, acabado, mas na forma como ele pudesse ser lido. *Sob a perspectiva de Link, o que Benjamin realiza é uma “intervenção crítica” sobre*

⁴ BENJAMIN, Walter. “Sobre o Conceito de História” e “A Imagem de Proust” in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

o texto de Proust, com a intenção de redefinir esteticamente o conceito de Memória de Bergson e daí então utilizar tal conceito de memória como fundamento para o entendimento das suas (de Benjamin) “teses” sobre a História. Até aqui está claro e aceitável.

É indispensável, entretanto, termos pelo menos idéia do que seria essa “intervenção crítica”. Na realidade, durante seu texto, Daniel Link não cunha o conceito, mas acredito que ele – Link – o articula ao longo dos ensaios e é intuito dessa Dissertação “materializá-lo”.

Algumas dessas questões podem, nessa apresentação, necessitar maior detalhamento. Um primeiro ponto a ser destacado aqui – ainda como problema – por exemplo, é o fato de que a relação direta entre Benjamin e Bergson precisa ser comprovada. [Sua plausibilidade, porém, é facilmente presumível, pois há notícia de que o filósofo francês era muito admirado pelos frankfurtianos] ou, pelo menos, indicada como plausível. Um segundo ponto é que *a priori*, tal suposição parece tornar descartável a hipótese desse trabalho, pois, invalida a interpretação da teoria de Benjamin via “Link” (Benjamin utilizando Bergson - afirmação inédita – mesmo que não explicitando essa utilização, seria algo que não passa por Proust, ou seja, pela Literatura).

Entretanto, reitero que tal comprovação *apenas parece* invalidar a hipótese deste trabalho. Desde já posso afirmar que essa falta de validade é ilusória uma vez que a teoria de Bergson influencia, mas não pode servir para a compreensão das “teses”. No caso específico de Benjamin, não há, para mim, como desvincular as questões referentes à memória da literatura de Proust, pois, sob a ótica da “intervenção crítica”, a literatura de Proust é a resolução máxima da imagem e do conceito de memória que ele, Benjamin, criou para o entendimento de suas teses (e não *Matéria e Memória*).

As respostas para essas questões não são do tipo “sim” ou “não”. Na realidade, elas encontram-se ao longo do texto que se segue. Para tal, um longo caminho de citações e

⁵ BERGSON, Henri (1859-1941). “Matéria e Memória”. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

comentários acerca de tais citações foi utilizado, o que se justifica, pois tal estratégia serve como a coluna vertebral dos argumentos que são aqui propostos. Em um de seus textos, Julia Kristeva comenta que um texto é, em si, um “mosaico de citações”⁶ e este não será diferente. Portanto, somente ao final o leitor poderá ter uma noção mais abrangente de que “forma” possui esse mosaico, de como as pedras foram mexidas e arranjadas com a intenção de “desenhar”, de imaginar – no sentido de carregar com imagens – uma idéia. Contudo essa dependência é secundária se considerarmos cada capítulo ou cada parágrafo como “pecinhas” desse mosaico, o que é também amplamente plausível neste texto. É necessário ter esse cuidado com o texto.

Podemos dizer que tratar de um autor como Walter Benjamin (que teve sempre como objeto a modernidade, seus problemas e perspectivas de crescimento) é fundamental no entendimento de questões próprias da contemporaneidade, no que se refere à construção de um saber histórico válido. A “Escola Americana” de Hayden White e Dominick LaCapra, assim como os filósofos europeus pensadores da “pós-modernidade” (Deleuze, por exemplo), vêm nos últimos anos ou resignificando questões referentes à memória⁷, ou cada vez mais aprofundando as questões referentes à validade do discurso da História, colocando-a de forma cada vez mais vinculada à estética e à reflexão literária. Por exemplo, White em “O texto histórico como artefato literário”⁸ coloca a História, ou melhor, o texto histórico como algo produzido também artisticamente (por isso a idéia de “artefato”) e, mais que isso, dentro de

⁶ “Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de um outro texto”. KRISTEVA, Julia. *Semeiotike: Recherchers pour une sémanalyse*. Collection Points - Essai, Editions du Seuil, Paris. In:

http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/sala_de_lectura/raquel_wandelli_hipertexto_passado_rejuvenescido.htm

⁷ DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1987

⁸ WHITE, Hayden V. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a critica da cultura*; trad. de Alípio Correia de França Neto. 2ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2001. p.- 97-116.

uma concepção de realidade próxima à do texto ficcional (por isso um “artefato da literatura” ou de formato literário)⁹.

Dessa forma, o eixo estabelecido entre a Literatura e a História tornou-se atualmente questão importantíssima dentro do cenário teórico dessas duas áreas, o que faz deste trabalho um lugar de fomento e crescimento dessa discussão. Contudo, não cabe a ele, no que se refere ao seu formato, uma apropriação dentro da Teoria e Metodologia da História e tampouco na Filosofia, porque a proposta é evidenciar aspectos dessa reflexão pela perspectiva da Teoria da Literatura; é alimentar o debate em seu ponto de origem. Afinal, a discussão sobre as possibilidades de interação entre a História e a Literatura passa necessária e suficientemente pela gênese dessas duas áreas do conhecimento, sendo a segunda matriz da primeira¹⁰.

Além disso, uma opção de certa forma ousada foi feita em nome dessa proposta; a de não orientar os estudos acerca de Proust e da memória pela corrente “pós-moderna”. Isso acontece porque a intenção é retomar a questão, “refazer” o caminho (de Deleuze, único comentarista de Proust usado em parte do texto, e um dos contrapontos à proposta desse trabalho), porém com um recorte mais específico, enviesado pela Teoria da Literatura, pelos estudos de um autor dessa área (Link) e sem tornar o texto que se segue uma mera “reescritura” do tema da memória em Benjamin, ou da relação entre Bergson e Proust. Desde o início das pesquisas, a busca por uma leitura “nova” do tema – foi uma constante preocupação, mais por uma questão metodológica do que devido a uma crença no valor *a priori* do ineditismo.. A explicação disso é que a hipótese, mola motriz das pesquisas, materializada agora em texto, é algo extremamente simples, implícito ao texto benjaminiano,

⁹ “Uma estrutura verbal, na forma de um discurso narrativo em prosa”. WHITE, Hayden. *Meta História*, São Paulo: EDUSP, 1992, p. 11. Ver tb. “considerarei o labor historiográfico como o que ele manifestamente é, a saber: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que eram representando-os” (*op.cit.* p.18).

¹⁰ Se partirmos do princípio que num momento inicial o *registro* se dava não dos feitos dos homens, mas sim dos feitos dos deuses e dos homens como instrumento dos deuses, na *Mitologia*, temos a *Literatura como o possivelmente real* – como anterior à História – *o potencialmente ou provavelmente real*

que ganha elementos formais novos – uma outra explicação em última instância – diante do trabalho de Daniel Link, ou seja, exclusivamente dentro da Teoria da Literatura.

Bem, e qual seria essa hipótese? A hipótese principal aqui apresentada é, em linhas gerais, a de que em seus textos – mais especificamente em “Sobre o Conceito de História” e em “A Imagem de Proust” – Walter Benjamin apresenta um conceito diferenciado de memória. Tal conceito possui esses caracteres diferenciados porque é, em primeiro lugar, proveniente de uma reflexão proporcionada pela literatura proustiana. Como absolutamente particular à lógica de sua própria obra, Benjamin o evidencia como parte integrante da estrutura filosófica de seu projeto de “leitura das cidades”, projeto este chamado de “Fisiognomia da Metrópole Moderna” por Willi Bolle. Segundo Bolle:

O ensaio de Benjamin “Sobre a Imagem de Proust” nasce na mesma época que os primeiros esboços do Trabalho das Passagens. Para essa sua obra principal, a História social da cidade de Paris no século XIX, ele esboça ‘um novo método dialético de historiografia’ que consiste em ‘atravessar o passado com a intensidade de um sonho, para experimentar o presente como mundo acordado ao qual o sonho se refere’. Trata-se de trazer à tona ‘um saber ainda não consciente do passado’, sendo que a produção desse saber tem a estrutura do despertar, e que o despertar é o ‘caso exemplar do lembrar-se’.¹¹

As palavras de Benjamin pela leitura de Bolle podem ter seus pontos fundamentais no texto do próprio em Bergson que, em *Matéria e Memória*, diz:

Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver. (...) Essa lembrança espontânea, que se oculta certamente atrás da lembrança adquirida, é capaz de revelar-se

¹¹ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna* – Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1994. p. 321.

por clarões repentinos: mas ela se esconde, ao menor movimento da memória voluntária.¹²

Pode-se dizer que, para Benjamin, o lugar inicial de formação das imagens que possibilitam a “leitura” e o registro (conseqüentemente a criação de uma memória) das grandes cidades – e sistematicamente, da própria História – encontra seu precursor (ou mesmo uma espécie de “inspiração”) em *Matéria e Memória* de Henri Bergson. Isso porque, para Bergson, a construção da memória se dá como um conjunto também de imagens – selecionadas, reconhecidas e fixadas num lugar especial da subjetividade, entre a “matéria” e o “espírito” dos indivíduos. O que Benjamin faz é deslocar esse plano da esfera individual de concepção da memória para o plano coletivo – para a nossa História. Para tal, entretanto, Benjamin não utiliza a teoria bergsoniana como lugar de “amarras conceituais” – de referência para as citações, de “imagem” para sua “bibliografia utilizada” ou mesmo a linguagem ou argumento, e sim o texto de Proust, num primeiro momento estabelecendo o romancista como um “autor imagético”, para depois relacioná-lo – ou melhor, relacionar sua percepção imagética de Proust – conceitualmente com seu “conceito de História”.

Aqui, diferentemente do que propõe Hayden White, por exemplo, a aproximação entre a História e a Literatura não se daria no plano da construção narrativa somente – afirmação que o presente trabalho pretende não contestar, mas sim criticar como patamar absoluto. Todavia, tal demonstração só será possível se tomada a partir dos estudos advindos da própria Teoria da Literatura (numa ‘metacontagem’, uma reflexão instrumental sobre seus próprios instrumentos), como os de Daniel Link – definindo novos lugares de ação da Literatura dentro de outras áreas do conhecimento (nesse caso a História), e não somente a estrutura narrativa.

Pode-se dizer que a finalidade principal desta pesquisa é, a partir da análise de uma pequena parte da obra de Walter Benjamin, evidenciar aspectos conceituais fundamentais de

¹² Op. Cit.. p. 90-96.

sua produção e a partir disso, relacionar tais conceitos com o uso da literatura no estudo e construção da História. Mais especificamente, a questão é: pensando especificamente o uso da Literatura como base de formação conceitual, onde podemos encontrar, na teoria benjaminiana sobre a memória e a História, elementos da obra de Marcel Proust, e por quais caminhos eles se estruturam? Podemos considerar o raciocínio de Benjamin uma “intervenção crítica” no sentido proposto por Daniel Link, partindo do pressuposto que Link não cunha, mas articula tal conceito como procedimento durante seu livro¹³?

Podemos considerar o texto de Proust como “revelador”, muito mais do que do estilo benjaminiano, também de um arranjo estético diferenciado do pensamento bergsoniano de *Memória Involuntária*?

A idéia é demonstrar que, muito mais que fornecer à História elementos estruturantes – que também são elementos estéticos – da narrativa, a Literatura pode fomentar a formação e estruturação de conceitos de forma análoga à própria Filosofia, porém a partir de lugares diferentes no que se refere à sistemática discursiva em um e em outro campo, principalmente na estética dessas sistemáticas. No caso de Benjamin, o principal seria aquilo que Jeanne-Marie Gagnebin, no Prefácio do primeiro volume da tradução brasileira¹⁴, chama de “a presença do passado no presente”¹⁵, ou seja, o passado, para Walter Benjamin não passou, é uma eterna e ininterrupta construção: a rememoração. Mesmo que não consideremos Proust e sua busca pelo tempo “perdido” uma construção do real, a História assim é considerada – na pior das hipóteses, uma realidade possível e calcada em registros e em textos sobre tais registros –, e talvez seja isso que a historiografia possa “aprender” com a literatura; olhar para o passado é como olhar para um texto; é uma “leitura” da História e a possibilidade do

¹³ “Os gêneros, na cultura industrial, organizam a experiência das massas, sua “vida cotidiana”(…) O que exporei a seguir, pois, não é tanto uma história do gênero (*dos Gêneros*), mas uma analítica e uma crítica de algumas de suas formas *contemporâneas* de aparição” in: LINK, Daniel. *Como se Lê e Outras Intervenções Críticas*. Tradução Jorge Wolf. Chapecó, SC: Ed. Argos, 2002. p. -66-67. cf – nota 02: “Daí que os gêneros produzam diferenças puras. As regularidades do gênero já são um efeito de leitura.” (grifo meu)

¹⁴ Op. Cit. P.-07-19.

registro – e conseqüentemente de sua interpretação como uma realidade plausível – é uma construção próxima a do texto literário. A idéia básica seria que a História não é – como o positivismo quer, por exemplo – a reconstrução de uma época “em si”, mas uma construção. A historiografia seria então somente uma grafia, uma escrita calcada em parâmetros narrativos, sendo que, dentro de tais parâmetros, Benjamin faz sua proposta.

É tema desse trabalho também essa “presença do passado”, isto é, as “ruínas”, os restos, o lixo, que, normalmente descartados como material inútil que atrapalha e incomoda, passa a ser precioso por representar vestígios que conduzem ao passado, como “vestígios” de algo que “foi”. Toda leitura é a leitura de algo presente que aponta para algo ausente, sendo que a leitura de Benjamin não é uma leitura de símbolos arbitrários, mas sim de elementos que têm um caráter metonímico.

Sobre essa questão, afirma o Prof. Georg Otte:

O signo benjaminiano tem uma relação material com seu referencial por ser parte dele. É essa leitura que confere um caráter literário (ou “poético”) à memória benjaminiana, caráter literário este que ele mantém nos próprios escritos teóricos, que sempre são da ordem do ensaio, pois também retomam “ruínas”, sendo que o ensaísta, à maneira do anjo da História (9a tese), procura juntar os “fragmentos” de determinado assunto revelando vínculos subliminares até então não suspeitados.¹⁶

O detalhe disso é que, da mesma maneira que a *Madeleine* proustiana, pelas palavras de Bergson, aspectos e elementos “periféricos”¹⁷ na vida do homem se tornam cruciais por evocarem o passado – na realidade fazerem-se evocados - a qualquer momento do presente, isto é, eles não se perdem e podem ser “exumados” de várias maneiras, no ato instintivo de

¹⁵ Op. Cit. p.15.

¹⁶ Na época, Orientador desta dissertação, em comunicação pessoal de 22/02/2005.

¹⁷ "A sensação é instável; ela pode adquirir as nuances mais variadas; o mecanismo motor ao contrário, uma vez montado, funcionará invariavelmente da mesma maneira. Podem-se portanto supor percepções as mais diferentes possíveis em seus detalhes superficiais: se elas se prolongam pelas mesmas reações motoras, se o organismo é capaz de extrair delas os mesmos efeitos úteis, se elas imprimem ao corpo a mesma atitude, algo de comum irá resultar daí, e deste modo a idéia geral terá sido sentida e experimentada antes de ser representada." BERGSON, Op. Cit. p. 187-188.

construção de uma lembrança. É a esse movimento que Bergson trata como o conceito de Memória Involuntária, e é o que Benjamin absorve do texto de Proust e do que se apropria, por acreditar que o próprio conceito de memória foi renovado pela literatura e encontrando-se consoante aos seus próprios projetos teóricos.

Numa outra perspectiva, podemos considerar que é aquilo que Daniel Link propõe com o conceito de “intervenção crítica”: que os aspectos discursivos e estilísticos da narrativa em determinados gêneros literários – o Romance Policial, o Melodrama, a literatura de Ficção Científica e as Histórias Infantis especificamente – podem proporcionar ao leitor um *deslocamento* do plano da fruição estética – da leitura pela leitura¹⁸ – para o da elaboração de parâmetros conceituais de concepção da realidade, dentro de uma cultura de massas. Por exemplo, de que forma uma obra como a de Júlio Verne alterou – ou pelo menos direcionou – se não “predisse” – a nossa concepção de ciência, ou pelo menos a que o precedeu imediatamente durante o fim do século XIX e início do XX¹⁹? Mais que isso, de que forma a obra de um literato determinou um [outro] conceito de ciência e em que medida isso nos é importante hoje, na Modernidade? Nesse momento é que se dá a “intervenção crítica” a partir do texto literário; quando ele provoca ou tem sobre si mesmo uma carga conceitual (um material que nos permite ler o texto literário também como um texto “de Filosofia”) que extrapola a mensagem de sua teia narrativa, quando lido de outra forma – quando repensado

¹⁸ Caberia, nessa parte do projeto, questionar inclusive *qual o sentido* dado por Link ao conceito de “estética”. Isso porque, em linhas gerais, o pensamento de Benjamin pode ser considerado intrinsecamente estético (ou “poético”, como diz a Hannah Arendt), portanto indiviso no que se refere ao binômio “estética-conhecimento”, ou seja, a maneira *como* o conhecimento se apresenta/é representado faz parte daquilo *que* se conhece. Contudo, parto da hipótese de que a identificação dessa característica no pensamento benjaminiano é em relação à proposta de Link um *ponto de origem* das “Intervenções Críticas”, o que em última análise permite-se afirmar que ambas produções, ambos os autores compartilham uma mesma conceituação de Estética. Na medida em que os argumentos do presente trabalho forem se desenvolvendo, esse possível compartilhamento conceitual entre Benjamin e Link se mostrará válido ou não.

¹⁹ Outro exemplo possível, dado pelo próprio Benjamin, seria em relação a Poe, quando ele diz: “O fato que exatamente essa espécie de romance de crime começa com Poe – em um tempo, portanto, que tais moradias quase não existiam [moradias no estilo das descritas em “A Queda da Casa dos Usher”] – não diz nada em contrário [em relação ao fato do mobiliário da casa ser fio condutor da vítima dentro do romance]. Pois os grandes escritores, sem exceção fazem suas combinações em um mundo que vem depois deles, como as ruas parisienses de Baudelaire só existiram depois de 1900 e também não antes disso os seres humanos de

no que se refere às suas potencialidades discursivas, dentro de uma contemporaneidade entre leitor e autor.

Novamente, segundo Otte:

Outro exemplo seria justamente o romance policial no “Baudelaire”, onde Benjamin procura mostrar como o Sherlock Holmes “acalma” o burguês por ir atrás de pistas, isto é, vestígios – aparentemente periféricas! – para achar o assassino; além do aspecto socio-psicológico (acalmar o burguês permitindo ao mesmo tempo um certo tipo de transgressão dos limites auto-impostos), é uma demonstração de toda essa história dos vestígios, que sempre são vestígios para um passado mais ou menos remoto²⁰.

Ou seja, ao falar do texto de Conan-Doyle como “calmante” para o burguês, Benjamin faz uma *crítica* literária da obra. Contudo, ao posicionar o texto do autor inglês como parâmetro de comparação ao “seu Baudelaire” e os posiciona como “imagens de uma luta de classes” (algo próprio de seu tempo) que gera a “tranquilidade do passado mais ou menos remoto” (e pó que não bárbaro, já que se trata de pistas de um assassino) para falar do seu conceito de vestígio em seu próprio texto, Benjamin “intervém criticamente” sobre os textos literários (de Doyle e Baudelaire).

Da mesma maneira, a idéia é reformular esse raciocínio no que se refere aos textos de Benjamin sobre a História. Como uma “intervenção crítica” sobre a sistemática da estética proustiana pode nos orientar – em Benjamin – para um novo conceito de memória e como a mesma atitude sobre os textos benjaminianos nos leva para um outro conceito de História. Para tal, o caminho percorrido foi num primeiro momento, realizar um traçado da temática do tempo perdido.

O primeiro capítulo dedica-se exclusivamente a explicar, a definir e apresentar o conceito de “intervenção crítica”. É o capítulo onde fica exposta de forma mais ampla a ferramenta teórica fundamental para a realização desse trabalho.

Dostoiévsky”. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Obras Escolhidas, vol. 2. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. p. 15.

²⁰ Op. Cit. p.07.

O segundo capítulo trata do tema da memória em Bergson, Proust e Walter Benjamin, a partir de sua leitura dos dois autores citados anteriormente. Além disso, fala dos conceitos de memória nos três autores – conceitos esses que servem como pontos de partida na formação (dos respectivos trabalhos relativos à questão) das imagens e por fim estabelece o conceito de memória benjaminiano como válido e autônomo enquanto paradigma conceitual indispensável para a compreensão de suas teses intituladas “Sobre o conceito de História”.

O terceiro capítulo fala especificamente das relações entre Benjamin e Link nos fundamentos filosóficos do tempo que pode ser chamado de “redescoberto”. O capítulo é referente ao argumento principal do projeto – O conceito de memória benjaminiana como “intervenção crítica” sobre o texto de Proust – e pretende evidenciar como tal “intervenção crítica”, recoloca a questão das ligações entre os textos de Bergson, de Proust e às possíveis leituras dos textos benjaminianos. A reflexão sobre como tal leitura pode ser avaliada dentro de uma possível “teoria da benjaminiana história” forma a última parte desse trabalho.

CAPÍTULO I

Para que esse texto possa efetivamente apresentar-se e ser compreendido, é necessário que uma pergunta fundamental à sua proposta seja respondida, a saber: *O que é uma “intervenção crítica”?*

A realidade é que o termo “intervenção crítica” não se constitui propriamente num conceito, “fechado” e com uma definição precisa, até hoje. Em comunicação pessoal, Link esclarece que em seu livro²¹ não apresenta a questão da intervenção crítica como *conceito*, mas como um *procedimento*. Segundo Link:

Es verdad que el concepto de "intervención crítica" se presenta en mi libro como procedimiento antes que como concepto: yo diría que sirve para definir un campo operacional y, al mismo tiempo, un modo de operar de los textos y de la lectura que pretende hacer pie (y en ese punto tu intuición es correcta) en una noción de **experiencia** (benjaminiana, naturalmente)²².

É claro que, metodologicamente, um procedimento pode ser definido em parâmetros conceituais, mas é preciso salientar que o próprio Link não fez isso. Portanto a definição de “intervenção crítica” aqui apresentada é, em primeiro lugar de caráter absolutamente *autoral*, conseqüentemente fruto de uma *apropriação* em relação ao original, mas ao mesmo tempo uma transcendência em relação à própria obra do autor argentino.

Mas o que exatamente Link pretende dizer quando se refere à “intervenção crítica” como um procedimento que se ancora na experiência da leitura? Na primeira parte de *Como se lê...* Link aborda questões referentes ao “fim da teoria (da Literatura)”, da desfragmentação, ou melhor da reespecialização do conceito diante da multiplicidade de discursos que se geram a partir de variadas leituras de um mesmo objeto (literário). Ao tentar (metaforicamente) responder a uma questão elaborada por Borges há 50 anos (saber como é a literatura do ano

²¹ LINK, Daniel. *Como se Lê e Outras Intervenções Críticas*. Tradução Jorge Wolf. Chapecó, SC: Ed. Argos, 2002.

²² Daniel Link, em Comunicação pessoal. 31/03/2006 (Por e-mail).

2000 a partir de uma leitura de um leitor do ano 2000), Link fala primeiramente de uma *intervenção analítica* – conceito esse que surge em Lacan e que seria por princípio

(...)um modo de entender a leitura (um modo propriamente *experimental* de ler as palavras do outro), como uma prática radicalmente diferente da *descrição* (patrimônio do psiquiatra e da psicologia condutista) e da *interpretação* (regra dourada das correntes pós-freudianas as quais Lacan enfrenta)²³.

Sobre isso, Link comenta que para ele, a leitura da qual fala (que tem como lugar de pré-definição “um regime de produção de sentido”) está num lugar de intersecção da *descrição e da interpretação*, mas como algo *diferente* de ambas. Mais especificamente, essa *leitura* (ou o que chamamos leitura) é algo que começa na identificação dos elementos constituintes desse gesto (1- o objeto, 2- o sujeito e 3- a *relação* entre sujeito e objeto) e se estabelece como a correlação de duas séries de sentido. A leitura seria, portanto, um *processo* uma forma de determinar a interação entre duas posturas inerentes que “se tocam” e então “produzem um movimento” – onde se por acaso é preponderante a “força” do objeto temos uma *descrição* e no caso da preponderância do sujeito, temos uma *interpretação*. Link comenta que “Não se trata de ‘desqualificar’ a descrição (o 1) e a interpretação (o 2), mas simplesmente declará-las limites de leitura (o 3)”.

O autor argentino correlaciona tais instâncias da construção do processo de leitura com a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, a partir dos conceitos de *Primeiridade* (o momento dos “modos de ser”; o local onde as coisas estão “dadas”, mas ainda não conhecidas, porque não foram ainda afetadas até que, aleatoriamente, “encontram-se” com um sujeito qualquer), *Secundidade* (o momento de afirmação de um sujeito pela alteridade que ele reconhece existir nele em relação ao objeto; é onde o sujeito afeta e é afetado pelo objeto.) e *Terceiridade* (onde a relação de *Secundidade* com um objeto permite o enquadramento dessa

relação em uma *regra* de caráter *geral* e que permita uma *predição*, dada a recorrência da situação). Nesse momento, Link efetivamente define leitura:

Eis aqui, portanto, o que devemos entender por leitura (o 3). Os eventos de uma série *ao acaso* (é preciso sublinhar esta característica presente já na argumentação de Peirce) adquirem um sentido (e tornam-se predizíveis) porque se adaptam a uma *regra geral*, como quem dita uma lei: a lei da Terceiridade²⁴.

Link considera que o texto não tem uma origem no sujeito mas é o lugar de inscrição do sujeito. Nesse sentido, o sujeito “autor” é somente uma variável do discurso e como tal carece da primeira e da última autoridade sobre o que foi dito. Por conseguinte, é a leitura, (e a “intervenção crítica”) que pode dar conta das localizações ou “deslocalizações” do sujeito em um discurso, na medida em que define a presença ou ausência do sujeito através da experiência com (a leitura de) o texto. Link relaciona sua “teoria da leitura” com o movimento estético surrealista, pensando-o como uma *teoria da experiência*. Ele coloca o surrealismo como uma “máquina de ler”, como o movimento estético mais rico e criativo do século XX e o “que mais longe levou a reformulação do cânone”. E continua:

Os documentos surrealistas resolvem a articulação entre arte e vida pela via da escritura como mero *relatório* ou *protocolo* ou *registro de uma experiência* e é nesse sentido que os textos surrealistas produzem uma radical e nova maneira de articular arte e vida (diferente da via da *representação*). Voltando por um instante a Peirce e sua lógica dos signos, poderíamos dizer que os surrealista propõem uma arte que funcione como *índice* puro e não como *símbolo*. Nenhuma interpretação seria, pois, possível nesse contexto, porque do que se trata é precisamente de eliminar da arte a presença do sujeito. O sentido deve liberar-se, pois, da tirania do sujeito (o 2), porém sem que seja considerado por isso uma propriedade do objeto (o 1).²⁵

²³ Op. Cit p.18.

²⁴ Op. Cit. p.21

²⁵ Op. Cit. p.23

A partir desse ponto, Link objetiva a arte – assim como os surrealistas – mediante sua possibilidade de leitura e tenta, pelos exemplos de Dali e Millet localizar o *como se lê* novamente por Lacan. A partir disso, ele afirma que

Já podemos, pois, responder a Borges: nos textos de Lacan deixa-se ler uma teoria da leitura (em que se cruzam a ontologia dos signos de Peirce e a prática surrealista) que ainda hoje podemos sustentar. Primeiro vem o “momento delirante inicial”, o raptó, a paranóia, o desejo de sentido (trate-se de um lance de dados, um lance de moedas, uma imagem trivial, ou uma “vida”); a paranóia *produz* acaso objetivo, logo, armam-se as séries (coativas) de significantes. O sentido, claro, desloca-se ao longo da série, e dado que o Real é tão impossível como a Primeiridade*, devemos passara da relação meramente imaginária (o 2) com o texto, ao simbólico (o 3), ou seja: redenominar, cortar, escandir, pontuar de novo a seqüência.²⁶

Respondida a questão proposta por Borges, Link passa a uma nova etapa que é definir, a partir de sua “teoria da leitura”, novas formas de leitura da própria teoria literária, dentro do âmbito pedagógico, ou seja, dentro das relações de recepção, cognição e aplicação dos conceitos. Para ele, até hoje a teoria da literatura existiu dentro de um ciclo composto por três momentos de reflexão diferentes e que se completavam (dando ao ciclo seu caráter efetivamente circular): o tempo da *totalidade*, da *especificidade* e o da *fragmentação*, sendo que cada um desses momentos possui um ponto de vista particular em relação à teoria literária, assim como recorta seu objeto de forma particular e o trabalha metodologicamente de forma característica. Considerando o primeiro dos três tempos como o tempo inicial na teoria da literatura, que o tempo da fragmentação foi o último que conhecemos e que hoje a Literatura Comparada e os chamados Estudos Culturais são as áreas que discutem as transformações dentro da teoria da literatura, Link diz que atualmente nos encontramos numa situação obscura no que se refere como um novo tempo de totalidade nos aparecerá:

²⁶ Op. Cit. p.29. * Cf. Nota 26: A partir de 1970, quando Lacan tenta construir uma “ciência do real”, o Simbólico perde seu lugar determinante, sobretudo pelo Real. Conseqüentemente, a psicose, enquanto lugar da

(..)Imagino que nos encontramos diante de um umbral no qual todo o ciclo da teoria recomeça. Esgotado, durante a década de oitenta, o tempo da fragmentação, haveria uma necessidade (teórica e política) de postular, mais uma vez, uma forma de pensamento que atribua à literatura um lugar dentro de uma *totalidade* recodificada (vale dizer: definida novamente, e não somente revalorizada).²⁷

Segundo Link, o caminho que percorremos até hoje vem de uma primeira tentativa de totalidade, onde a literatura era considerada uma prática estética sistematizada e hierarquizada, o que lhe tornava *representante* diante das outras práticas. O maior representante desse tempo seria Hegel e sua teoria estética. Em torno das idéias comuns a ele, a teoria literária conseguiu associar os estudos das instituições, das relações de poder e das ideologias à literatura, mas não conseguiu formular caracteres pedagogicamente viáveis à sua fundamentação plena, devido ao fato que suas categorizações tornavam a compreensão da teoria literária um exercício complexo e pouco fincado no objeto literário.

Assim sendo o tempo da *especificidade* surgiu, onde os aspectos relevantes estão necessária e suficientemente naquilo que é estritamente literário. Esse tempo,

(..)que corre paralelamente ao anterior, alcança sua hegemonia quando as totalizações se debilitam: nada poderíamos dizer sobre o lugar social da literatura, supõe-se desta perspectiva, se não definimos previamente aquilo que previamente constitui e separa as práticas literárias das demais.²⁸

Para Link, o reino da totalidade – nesse tempo – é o da história, o da especificidade é o da análise textual, em que cada um produz seus aparelhos de produção de verdade. Entretanto, ambos os aparelhos – e ambas as verdades – não se encontram (“a verdade da história não é a verdade do texto”). O autor argentino diz que ao mesmo tempo em que o tempo da

simbolização (da Terceiridade) impossível, desafia todas as certezas da ciência. Lacan reescreve a tópica como R. S. I., onde o Real permanece enquanto um “resto” inassimilável e irrepresentável. N. do A.

²⁷ Op. Cit. p.31

especificidade foi o paraíso dos pedagogos, foi também sua ruína, pois, se por um lado a questão resumia-se ao procedimento de exumar a “verdade do texto”, por outro, as imbricações no relacionamento sujeito e objeto tornaram-se mais complexas, obscuras e até mesmo indefiníveis. Assim sendo, passou-se com uma certa velocidade e sem trauma, ao tempo da *fragmentação*:

E a verdade da análise, hipostasiada enquanto única verdade possível, foi também a ruína da teoria: da *especificidade*, tempo legitimado historicamente na crescente autonomização das práticas, passou-se sem titubear ao tempo da fragmentação: durante a hegemonia deste tempo as mediações caem: qualquer coisa relaciona-se com qualquer coisa. Mas também cai, portanto, a especificidade: qualquer coisa relaciona-se com qualquer coisa. Não há totalidade, mas tampouco específicos culturais: as mesmas ferramentas analíticas aplicam-se a qualquer objeto. Todos os objetos e todas as práticas são autônomos porque não há sentido externo ao objeto ou à prática: o sentido não circula socialmente porque a própria sociedade tornou-se opaca ao sentido. Perdida, inclusive, a referência, a cultura é uma mera feira das vaidades. Se o sentido do que se lê está preso em alguma série e se trata somente de encontrá-lo (como quem encontra, enfim, uma experiência), do que aqui se trata é de transferir esta experiência de sentido ao universo propriamente pedagógico.²⁹

Nesse momento Link faz um paralelo entre os tempos da teoria e suas possíveis – ou pelo menos propostas – correspondências no campo da arte (que ele inclusive chama de “arte de verdade”): o realismo, o alto-modernismo e o pop, respectivamente ao tempo da totalidade, da especificidade e da fragmentação. Segundo ele, esse foi um grande erro da teoria e da pedagogia concernente a ela, e que tal pensamento – visto evolutivamente em sua grande medida – só foi suplantado por aqueles que realmente viram as relações desse (agora novo)

²⁸ Op. Cit. p.34. Cf – nota 12 N. do A.

²⁹ Op. Cit. p.35.

ciclo de forma diferenciada³⁰, mesclando possibilidades dentro de uma “dada” tendência: Auerbach, Benjamin e Barthes.

Por fim, Link cita uma alternativa completamente transcendental à própria estrutura do ciclo teórico, que interferem nas idéias de *totalidade cultural* e *especificidade da prática*, que são, a saber, os estudos de literatura comparada e os chamados estudos culturais. Como exemplo, Link cita Raymond Williams e Richard Hoggart no campo dos estudos culturais – de totalidades tornadas específicas pela cultura – e Edward Said e Homi Bhabha, como especificidades totalizadas (internacionalizadas) pela globalização, na área da literatura comparada.

Como conclusão de sua análise, Link propõe que no contexto teórico, se refaçam as formas de encarar as intersecções da literatura com outras áreas e com seu próprio “ciclo” teórico. Muito mais que um instrumento de compreensão das totalidades, das especificidades, ou mesmo da afirmação de qualquer fragmentação, a literatura deve atender e sustentar em si mesma o diálogo que propõe ao mundo do conhecimento. A partir do texto literário, a teoria da literatura deve funcionar de maneira igualmente crítica, análoga ao atual momento de crítica que a própria teoria sofre. Por conseguinte, a “pedagogia da literatura” deve proporcionar elementos suficientes para que a reflexão e a crítica amadureçam de forma consistente – dentro de uma *pedagogia* própria, em que a literatura comparada e os estudos culturais ocupem lugar privilegiado:

Este é, pois, o desafio ante o qual nos encontramos: re-construir novas totalidade que inda que seja sob a forma de série, permitam encontrar sentido precisamente aí onde – parece-nos – *uma intervenção política pode encontrar-se com uma intervenção estética*.³¹

³⁰ “O novo ciclo da teoria recomeça precisamente a partir do reconhecimento deste erro que, naturalmente, os melhores críticos, aqueles cujas obras reconhecemos como marcos na história das leituras da literatura não cometeram”. Op. Cit. p.36.

³¹ Op. Cit. p.41. Grifo meu.

Bem, nesse ponto é preciso fazer uma consideração importante. Lembremos que Link inicia suas reflexões citando Lacan e sua *intervenção analítica*, sobre o “como se lê” e quais os parâmetros dessa intervenção que, segundo ele, pode ser relacionada à teoria dos signos de Peirce. A partir desse ponto, são colocadas em questão as relações que a historicidade da leitura, ou da “teoria da leitura” têm com o objeto a ser lido e, mais que isso, como esse “como” esteve até pouco tempo atrás determinando uma formação cíclica com a teoria. Esse fato de alguma forma nos levou a uma crítica sobre o próprio objeto lido, fazendo com que a fragmentação vivida não nos levasse a uma nova totalização *somente*, mas a uma *totalização também*; um lugar de teoria, ou seja de formação conceitual – de verdade, em última instância – através da leitura (do “como”) reconstruída por uma pedagogia que abarque intervenções políticas e estéticas sobre si mesma. É esse tipo de pedagogia, de método e de leitura que caracteriza o procedimento do que identifico como uma “intervenção crítica”. O resultado concreto de uma análise sobre um processo de serialização de um texto de literatura, ou de um gênero literário qualquer que, dentro de um contexto de totalização conceitual, de negação do fragmentário, salta como diferencial, como não contíguo à série e passa a ir ao encontro de uma intervenção não só estética, mas também ética, dentro do contexto de cultura de massas (da modernidade em última instância):

Una "intervención crítica" supone, pues, una doble dimensión: una dimensión epistemológica (en la medida en que modifica la atribución de sentido y de verdad, haciéndolos depender lógicamente de una serie construida (la intervención crítica es ya *la construcción de esa serie*), entendiendo que la serie articula heterogéneos. Y una dimensión ética (en la medida en que el sujeto --autor, lector-- se modifica al integrar él mismo la serie. Es decir: la "intervención crítica" no sólo transforma al texto sino también al sujeto: es un *acto existencial de escritura*³².

Pensando novamente na obra de Júlio Verne e nos argumentos já expostos na introdução, a “intervenção crítica” sobre o texto literário, ou mais especificamente sobre o

³² Daniel Link. Comunicação Pessoal. Op. Cit.

gênero literário de “ficção científica”, se dá quando ela abre um espaço onde se cria necessária e suficientemente uma relação entre o objeto literário, o *locus* teórico que a trabalha e produz mais textos a partir disso e o universo dos leitores de ambos (ou seja, quando surge uma série) e dessa relação surge algo como atividade prática objetiva dentro de universos exteriores ao campo da arte pensando-se sempre em questões contemporâneas aos seus críticos.

Não acredito que essa recepção passe necessariamente pelas questões da “estética da recepção”, porque se desenvolvem longe dos caracteres semióticos e/ou psicológicos dos sujeitos produtores e/ou receptores do objeto literário. Ela enfoca relações *paraestéticas* entre sujeitos e objetos, projetada em outros campos, que não da literatura. A intenção e finalidade maior da “intervenção crítica” *sobre o texto literário* é demonstrar como a Literatura possibilita a elaboração de conceitos (ou diretrizes conceituais) e caracteres de verdade (ou legitimidades práticas) em outras áreas do conhecimento, que não a própria Arte. É apontar a literatura como um lugar onde as determinações dos conceitos surgem e onde eles encontram-se com uma “verdade expressa”, mas não explícita, que vem à tona quando modificamos (a partir de) o “como se lê”.

Com esta premissa, chegamos talvez ao que pode ser concebido como o que é a questão básica deste texto e que merece ser desenvolvida: o questionamento da neutralidade estética nos discursos fora da arte, principalmente no discurso filosófico. É claro que o presente trabalho não tem como intenção *resolver* a questão de forma plena, afinal esse não é o objeto central das pesquisas. Entretanto, o que se desenvolverá abaixo é, sem dúvida, *um caminho* por onde acredito que a resposta “passa” e à medida que o texto for chegando ao seu fim poderemos perceber a grande coincidência que se dá entre o fato de desenvolver a questão acima colocada e tirar conclusões acerca do tema principal desse trabalho.

Na segunda parte de seu livro, chamado “gêneros”, Daniel Link aprofunda suas questões acerca das intervenções que podemos realizar num (ou sobre um) texto literário. Inicialmente, Link afirma que a cultura do século XX produz a partir de um sistema estável de orientação – de resolução de expectativas baseadas em determinadas convenções – baseado em certos gêneros, relações incidentes na própria cultura e advindas das interações entre “a indústria [da cultura], o texto³³ e o sujeito”, sendo tais categorias entendidas no contexto da nossa modernidade (a partir do século XVIII, para Link). Segundo Link

Há certas tradições, em particular certas tradições literárias (afinal, a literatura é a arte com maior tradição teórica e preceptiva) que nos acostumaram a pensar em termos de “ruptura”: a arte apareceria aí onde algo (uma expectativa, um horizonte de leitura, uma convenção de gênero) se rompe. Sobretudo nos momentos mais clássicos do século XX, ocorre que a literatura se ergue contra os modelos puramente mais reprodutivistas das estéticas genéricas para propor uma “transgressão” generalizada a respeito de tudo aquilo que sustentaria, ao menos em hipótese, um gênero³⁴.

Link tenta demonstrar que nossa sociedade de maneira geral trata o gênero de forma separada da arte e, mais que isso, como se gênero e arte nunca tivessem de alguma maneira ligados (um filme pode ser “de comédia”, “de amor” e “de *arte*”), colocando inclusive a arte fora do contexto produtivo da indústria da cultura. Sua intenção é mostrar os gêneros como *instituições da cultura e da arte*. Ele pretende tecer comentários crítico-analíticos acerca de alguns gêneros literários, dentro de suas formas contemporâneas de aparição, relacionando-os com as formas com que tais gêneros organizam as experiências cotidianas, dentro de uma sociedade de massas.

³³ “Entendamos ‘textos’ como qualquer enunciado em qualquer suporte, com uma homogeneidade mais ou menos reconhecível de acordo com padrões culturais herdados ou adquiridos: uma canção, um filme, um vídeo são textos no mesmo sentido que um romance o é, ao menos com respeito as nossas intenções nesse tratado”. Op. Cit. p.65.

³⁴ Op. Cit. Idem.

Não se trata, portanto, de uma “história”, nem de uma “arqueologia” dos gêneros literários, pois não se pretende estabelecer o gênero no tempo, nem tampouco na gênese do comportamento moderno. Certamente, o olhar “para trás” está num plano menor em relação ao olhar “para frente” proposto. A idéia é fazer vir à tona algumas “intervenções críticas” que podem e são realizadas sobre o texto literário, no plano dos comportamentos, das instituições, da ciência e da própria relação entre indústria da cultura e arte, nos textos sobre o romance policial, sobre a ficção científica, sobre o melodrama e sobre os livros infantis, respectivamente. Seria muito mais um *método*, um hábito de reflexão, um exercício teórico.

Para ele

Qualquer teoria (toda teoria) dos gêneros propõe uma esfera de mediações entre, digamos, o conjunto de práticas sociais e o sentido de um texto em particular. Toda mediação supõe a leitura direcionada a um sistema de referências que garantiriam a “objetividade” do sentido e uma certa regularidade de suas formas. Se o gênero é uma mediação entre o texto particular e o sistema global de produção de sentido, seria preciso determinar primeiro quais características do gênero encarnam que coisas nesse sistema global.³⁵

Tomemos, por exemplo, a discussão que Link propõe a partir do romance policial.

Primeiramente, o autor argentino nos coloca uma interessante questão:

O que o policial tem para chamar a atenção não mais dos escritores, mas dos historiadores, dos sociólogos, psicanalistas e semiólogos? Nada: apenas uma ficção. Porém, uma ficção que, ao que parece, desnuda o caráter funcional da verdade. E então estamos em apuros. Ou uma ficção que serve para despojar as classes populares de seus próprios heróis ao instaurar a esfera autônoma (a apolítica) do delito. E então *alguém* está em apuros (como o soube, paradigmaticamente, Rodolfo Walsh).³⁶

Link considera que a estrutura de funcionamento do romance policial e a lógica de sua evolução (e sua função social) proporcionam aos estudiosos de outra área que não a literatura,

análises e conclusões que vão além da própria estrutura narrativa da obra, numa relação paraestética com “o mundo real”. Isso porque o texto literário de alguma maneira altera ou condiciona as percepções dos leitores diante de certos conceitos, instituições ou padrões de comportamento, no caso específico do romance policial, as noções de verdade, lei, justiça, etc. Ele sinaliza para o fato que o gênero policial não está restrito aos livros de romance, mas está também em séries, filmes, nas revistas em quadrinhos e também nos noticiários, nos jornais, etc. Dessa forma, falar desse segmento literário é falar também do “Estado e sua relação com o crime, da verdade e de seus regimes de aparição, de política e de sua relação com a moral, da Lei e seus regimes de coação”.

Podemos rapidamente pensar que, em nosso país, temos sofrido – como a maior parte do mundo – com o aumento da violência, e pior, com a banalização dessa violência por consequência de seu crescimento e conseqüente “popularização” – ou “produtificação” pela mídia. Acompanhamos diariamente várias histórias que nos chegam aos ouvidos quase que de forma compulsória, falando-nos de “crimes brutais” (expressão que ganhou lugar no senso comum, inclusive), muitas vezes próximos a nós mesmos. E por que? Porque em grande medida encontramos-nos bombardeados por jornais da imprensa falada e escrita que “vivem” da exploração desse segmento no “ramo” das notícias. Das primeiras horas da manhã até a mais alta madrugada podemos acessar um conteúdo quase infinito de massacres, crimes hediondos, tiroteios, estupros e “etc”. que nos chegam num mar de reportagens.

Não é minha intenção discutir aqui as relações e as implicações sociais, culturais, políticas e institucionais que o aumento da criminalidade e da violência, ou que a pobreza com que se aproveita atualmente a liberdade de expressão e a liberdade de imprensa, geram. Mas sim evidenciar que toda essa exploração da violência, todas essas vertentes da manifestação de nossa modernidade, têm uma raiz conceitual calcada na estética sombria da

³⁵ Op. Cit. p.77.

³⁶ Op. Cit. p.70.

literatura de gênero policial. Isso porque as pessoas de modo geral tendem a observar de forma difusa, *paraesteticamente* colocada nas pautas jornalísticas, nas manchetes, nas expressões dos repórteres o horror conceitual e absolutamente filosófico que é “o lugar aonde a lei não chega” ou aonde “a lei precisa chegar” – o crime misterioso, em última análise. Por se debruçar sobre as questões referentes à verdade e à lei, o romance policial, a partir do *enigma* e do *conflito*, nos faz pensar como essa lei e essa verdade funcionam ou não funcionam – que tipo de detetive nós queremos para que possamos dormir tranqüilamente, ou “em que medida nós não podemos sê-lo (assim como porque não o outro para o papel de criminoso)?”. E essa observação não é semioticamente “vendida”, chega, ao contrário, a ser quase que “instintiva”, “natural”, porque ocorre muito mais nos comentários que os leitores – ou telespectadores – estabelecem *depois* de recebida a notícia, do que propriamente por causa da luz ou da entonação da voz do “âncora” do jornal, visto que esse tipo de procedimento já é completamente “pasteurizado”.

Se existe verdade, então, e alguém responsável pelo aparecimento dessa verdade, é porque o sentido é possível. Ou melhor ainda: é porque os signos são inevitáveis e seu significado, às vezes obscuro, *pode e deve* ser revelado. A literatura policial instaura uma paranóia de sentido que caracteriza nossa época: os comportamentos, os gestos e as posturas do corpo, as palavras pronunciadas e as que se calam: tudo será analisado, tudo adquirirá valor dentro de um campo estrutural (ou de uma série). Trata-se de teorias da leitura que, cada vez mais, se aproximam da máquina paranóica de Salvador Dali ou de Jacques Lacan.³⁷

Há ainda uma outra forma de apropriação por parte da modernidade sobre o romance policial, uma outra “intervenção crítica” derivada da primeira, que é a própria discussão do que seria a lei, sua eficácia e seu campo de ação. “queremos mais um policial incorruptível, um jornalista curioso e sortudo ou um detetive ‘durão e amoral’ de novelas *noir*?” Que

³⁷ Op. Cit. p.75

modelo de executor da lei e defensor de nossas liberdades individuais queremos? E o mais importante: “por que?”.

Se é verdade que existe uma “polícia discursiva”, como quer Foucault, esta polícia opera não somente quando decide que coisas podem ser ditas e quais não, que coisas podem ser verdadeiras e quais não, mas na imagem heróica e gloriosa dos buscadores de verdade, cujo modelo de funcionamento uma sociedade inteira aceita, seja no reservado campo da ficção literária, seja no vasto mundo da imprensa oral e escrita.³⁸

Para que tais “buscadores” de verdade possam existir - e essa é a vontade de todos, é necessário que seu antagonista e que um crime também existam. O contexto de surgimento de todos esses elementos não pode ser, todavia, resultado da banalidade que a indústria cultural produz, mesmo se considerarmos que de forma paradoxal ela produz uma “série de puras diferenças”. As regularidades construídas no processo posterior de absorção da leitura não são um campo fértil ao surgimento de heróis. É necessária a especificidade, e nesse caso é a especificidade do crime. Precisamos sempre de um grande crime, para que o grande policial apareça – e junto dele a grande Lei, o grande Estado... Essa é uma maneira também de “salvar” a integridade da sociedade, pois com grandes crimes, grandes criminosos, grandes heróis e grandes finais, a falha do Estado é de alguma forma suprimida pela (igual) “heroicização” da vítima.

Ainda sobre o delito, é necessário que sempre exista uma *trama*, algo definitivamente complexo ou fora do lugar comum de nossos (pobres) pensamentos que faça com que a acuidade com que o herói veja o óbvio seja, para nós, motivo de tranquilidade e admiração. Segundo Link essa trama pode ocorrer em três níveis ou facetas diferentes, que são o texto de caso policial, de caso jurídico ou de caso político. Em todos eles há o *assombro*, o que merece ser pesquisado, analisado, remexido, assim como também um enredo que se presta a isso. Contudo, de formas diferentes, essas três manifestações do gênero policial vão possuir

diferentes naturezas de delito, formas de avaliação do mesmo e um “lugar de verdade” que pretendem atingir, apesar de funcionarem sob a égide de uma trama. Do âmbito menos representativo ao mais representativo no que se refere à construção de uma trama, os aspectos policiais, jurídicos e políticos tecem uma “semântica estrutural do delito”³⁹. E tudo isso para que nós, fora dos livros, mas dentro do “mundo da vida”, procuremos uma maneira de explicar confortavelmente o “por que se mata?”. Para que voltemos ao mundo amparados por uma estética (de manifestações e procedimentos) que “dê conta” de expressar uma das experiências da modernidade. Segundo Link, a resposta que obtemos é

Mata-se por uma desordem do espírito, mata-se por necessidade, porque não se pode viver sem matar, porque a morte (de outro) é necessária para que o relato de uma vida prossiga e para que o relato (posterior) que é o romance policial também prossiga.

Ou seja, é necessário que alimentemos esta estética para que possamos delimitar os limites de ação de nossa própria (a)moralidade. Falando de P.D. James, autor de romances policiais, Link nos diz que a precisão e o detalhamento utilizados existem assim como no “mundo da vida”, paraesteticamente, no sentido de clarear a nós mesmos os “vetores” do crime e (do medo) da “morte violenta”, “num mundo onde a investigação policial é verossímil, mas também que o assassinato (esta peculiaridade de conduta) se justifica num mundo cada vez mais abandonado pelo bom gosto e pela razão”:

(...)por isso sempre há tempo em seus romances para contar e descrever os passos necessários da degradação que levam ao crime. Que ninguém se queixe da minuciosidade e da paciência a que nos obriga. Construir um mundo inteiro (e não um telão) ao redor do crime exige essa exposição “em câmera lenta”.⁴⁰

³⁸ Op. Cit. p.76-77.

³⁹ “O pícaro é o herói do relato policial, o suspeito é suspeito graças à argumentação jurídica, e a traição explica-se politicamente”. Op. Cit. p.86.

O exemplo de construção de uma série de conceitos ligados ao mundo da violência, e da lei é apenas um dos quatro exemplos que ele utiliza para pontuar sua “intervenção crítica” no “mundo real”. Talvez o exemplo mais claro e objetivo seja o relacionado ao universo literário: da *ficção científica*. Para Link, a ficção científica é uma leitura do “futuro posto no passado”, porém estetizada, autonomizada, despolitizada. Além disso, tal gênero teria sempre um compromisso discursivo com elementos científico-tecnológicos, que ele chama de *garantia científica*, e estaria preocupado com as questões concernentes à vida e não à morte – como na literatura dita “gótica”⁴¹.

A partir dessas características, podemos definir o gênero “ficção científica” como realmente da ordem do ficcional, certo? Para Link a resposta é não. E por que? Porque segundo ele cada vez mais a nossa relação com o mundo, a nossa imagem e a imagem que temos do futuro se encontram com os mesmos parâmetros propostos, ou pelo menos criados, pela ficção científica. A resposta que Daniel Link poderia dar à pergunta colocada na apresentação desse trabalho (“Por exemplo, de que forma uma obra como a de Júlio Verne alterou – ou pelo menos direcionou a nossa concepção de ciência? Mais que isso, de que forma a obra de um literato *determinou um [outro] conceito de ciência?*”) talvez se encontre nas análises que ele mesmo faz do impacto das obras de ficção científica na concepção de realidade que temos atualmente e de que maneira esse impacto e essa concepção não determinam a forma com que nossas interações com e no mundo real se dão.

Pensemos, por exemplo – antes de chegarmos propriamente na ciência – na forma como as questões referentes à subjetividade e à alteridade experimentadas por nós atualmente

⁴⁰ Op. Cit. p.89.

⁴¹ “(...)O *monstro gótico* (digamos: Drácula, os zumbis, os demônios, as almas penadas, etc...) aparece num campo simbólico cujo nome é a Morte, ou melhor: num campo simbólico cujo eixo de organização é a morte. Ao contrário, os *monstros* da ficção científica (andróides, replicantes, ciborgues, máquinas, alienígenas, marcianos) aparecem num contexto estruturado em torno da idéia de vida. (...)Sob que formas e que regimes com que organização e com quais diferenças, em relação a quais histórias e a quais sonhos a vida é possível? (...)Apenas um texto talvez resista a esta distribuição: pergunta-se a um tempo como é a morte e o que é a vida, quais são as condições de possibilidade de um ser vivo, quais os riscos da produção (discursiva) trata-se de

estão ligadas à ficção de gênero. A ficção científica sempre foi o lugar “do outro”, seja ele um alienígena, um ciborgue, etc. Independente de tratarmos de uma *vida natural* ou de uma *vida artificial*, nosso *status* de seres humanos coloca-nos diante do outro a todo o momento nas obras de ficção científica. É claro que esse “colocar-se diante do outro” nunca é passivo e, portanto, produzimos a partir do contato, em última instância, um discurso. Como expressão discursiva podemos repelir o outro, acolher, dominar, obedecer... O importante é que questionamos tanto a nossa própria natureza, quanto a natureza do outro a partir da produção do discurso. Nesses espaços de construção e afirmação de subjetividades é que delimitamos nossos traços de “humanidade”. A conclusão que Link chega diante dessas reflexões é que

O que deveria parecer surpreendente, neste modelo [de ecologia, do “Manifesto Cyborg” de Donna Haraway (1985)], é que “Todos somos Ciborgues” bom pode ser lido enquanto *todos somos personagens de ficção científica*, ou, se se prefere, enquanto *a ficção científica constitui ao menos um dos vetores de nosso real, espaço na qual nossa subjetividade se constrói*⁴².

Para elucidar sua tese, Link parte para uma análise mais específica de algumas obras do gênero e suas relações com nossa vida prática. A primeira delas é o livro *Alien*, de James Kavanagh (Filme de Dirigido por Ridley Soctt, em 1979), mas também fala de *Armas de Guerra* (1983) e *Terminator* (de James Cameron, 1984) e alguns clássicos da ficção científica, como a trilogia de Kin Stanley *Marte Vermelho*, *Marte Verde* e *Marte Azul*, e a coletânea de contos *Mirrorshades*. Em linhas gerais, Link afirma que

O que a ficção científica primitivista (chauvinista, pueril e muscular) vem dizer é que o homem (como ser sexuado) é uma pura entidade relacional, constituído num contexto ecológico (natural-tecnológico) fortemente crítico, que o homem (como ser sexuado) depende de uma dinâmica (a dialética humano/não-humano) que excede por completo a instância da divisão sexual e que a sexualidade do homem pode ser lida apenas em termos de agenciamento maquínico, cuja consequência mais

Frankenstein, naturalmente o qual por muitas razões participa da ficção científica e do gótico, do fantástico e do romance de tese”. Op. Cit. p.96

⁴² Op. Cit. p.100.

radical é *um corpo inadequado a uma consciência*, ambos em relação de mútua pressuposição⁴³.

A partir de então, Link começa a fazer uma grande avaliação das funções e dos limites que uma “visão de mundo” esteticamente orientada e desenvolvida pela literatura de Ficção Científica, que segundo ele nos conduzem a perguntas orientadas por uma nova possibilidade ontológica, chamada por ele de “biopolítica” – algo que caminha no sentido de, na Modernidade, provocar uma reflexão acerca da forma como nos relacionamos com “o outro” tanto do ponto de vista do gênero, das etnias, da idade, etc. (é como se tivéssemos nos acostumado a ver as alteridades de forma “alienígena”...)⁴⁴.

Ao falar sobre o Melodrama, Link começa seu ensaio fazendo um grande – e importante – apanhado acerca de sua própria teoria:

Se aceitarmos que a cultura de massas estetiza a vida cotidiana das massas (e é por isso que é cultura e é por isso que é de massas), haverá na cultura de massas um forte impulso moralizador, para além do caráter amoral de sua lógica (e este é um dos mais fascinantes paradoxos da cultura de massas). Cada gênero, dissemos, encarrega-se de uma parcela da vida, codifica de certo modo (formula) perguntas imaginárias: “*O mataria, quero matá-lo*” é a frase que sustenta imaginariamente o universo do policial. “*Como será meu Futuro?*” é a pergunta que explica o êxito da ficção científica, sobretudo entre os jovens (carentes de futuro, via de regra). “*Não consigo viver sem ele/ela. Morrerei*”, é a sentença que articula qualquer variedade melodramática.⁴⁵

Segundo ele, faz parte de todos os gêneros o fato de produzirem determinados efeitos em seus leitores que, inseridos num contexto industrial de cultura, reproduzem tais efeitos em suas vidas “além-livro”. No que se refere ao melodrama, entretanto, Link conclui que uma “faca de dois gumes” acontece, dada a natureza de seus efeitos:

⁴³ Op. Cit. p.102.

⁴⁴ Não são estes os “problemas” (velhice, políticas imigratórias) que hoje põem em crise as relações de humanidade e já exigem respostas ontológicas e políticas? Não que esta saga ofereça respostas, mas ao menos coloca as perguntas biopolíticas. cf.- nota 17: Diferentes das perguntas da década de trinta do século passado, por exemplo (a eugenesia fascista e a política do campo de concentração) que importam em 2000. Op. Cit. p.114

Mas o melodrama é também (como todos) um gênero de efeitos. O “efeitismo” do melodrama é sobretudo *moral*. Esta moral é a moral da vida privada e a moral da vida familiar: o melodrama surge no momento (histórico) em que é necessário moralizar “a vida” das classes populares (que, como todo mundo sabe, são profundamente amorais). O problema (fascinante) do gênero é que seu impulso moralizador torna-se uma faca de dois gumes: no momento em que se percebe a moralização como um dado *necessário* do gênero (no sentido em que pode sê-lo uma cartola para definir um cavalheiro), toda a virtude *cessa*: Como sustentá-la, se o melodrama, a própria vida é “puro teatro” (“Lo tuyo es Puro Teatro.”, Canta La Lupe)⁴⁶.

Dentro da sociedade, a busca pela resolução dos amores, do ponto de vista melodramático não é, portanto a realização da catástrofe, a vivência e morte na perda, mas sim uma luta por uma nova experiência que seja, enfim, redentora. Pode-se dizer que o melodrama é, portanto, o “contrapeso” dos gêneros em sua teoria.

O último gênero comentado por Link é o das histórias infantis. Não pretendo estender-me sobre ele, até mesmo porque o considero o mais fantástico de todos e gostaria que todos realmente *lessem* o ensaio. Contudo, para cumprir todas as normas dos certames acadêmicos, devo pelo menos comentá-lo em linhas gerais. Link diz que as histórias infantis conseguem, em textos absolutamente “despretensiosos”, reunir em si as três maiores características dos bons textos da Literatura – a Literatura *de verdade*, segundo ele.

(...)quando já não se sabe mais quem fala, quando as posições *subjetiva e objetiva* se confundem, quando o texto inclui nosso ritmo e nossa lógica em seu próprio ritmo e em sua própria lógica, há literatura.⁴⁷

De todos os ensaios, esse último seria o mais conceitual, o mais “abstrato”. A intenção de Link é chamar a atenção para o fato de que na modernidade, a literatura passou a ser menos “de verdade”. Em sua maioria, o universo dos livros perdeu o contato (ou sequer conseguiu

⁴⁵ Op. Cit. p.115-116

⁴⁶ Op. Cit. p. 119

⁴⁷ Op. Cit. p. 131

estabelecer tal contato) com “algo”⁴⁸ em nome de um público “consumidor de literatura”. Os processos de transformação do objeto literário em objeto de consumo (ou de fruição de um consumismo) ao longo do tempo enrijeceram de tal forma as estruturas e as relações do autor com seu mundo que somente as histórias infantis – momento onde o texto não pode e não consegue impregnar o leitor com “o mercado” – constituem-se hoje como ícones da “literatura de verdade”⁴⁹.

⁴⁸ Algo, em última instância, da ordem da “aura”.

⁴⁹ Toda a experiência do século, todas as utopias estéticas às quais a arte deste século deve os maiores logros na história do homem termina, assim, sendo dissolvidas no panteísmo da cultura industrial. A estética está em toda parte, e, sobretudo, na vida cotidiana, dizem. Es desse modo o público consome estéticas sem arte. E, então, na melhor das hipóteses, a arte morreu. Op. Cit. p.133.

CAPÍTULO II

Em 1896, Henri Bergson publica *Matéria e Memória*, em Paris. Em linhas gerais – e como nos diz o próprio subtítulo do texto - o livro nos fala de uma *relação* do corpo com o espírito. Bergson propõe o estabelecimento de um conceito de memória calcado em uma relação “antropológica” da dinâmica da memória em relação ao seu centro (ao corpo) e, mais que isso, diz que essa relação nos é possível e compreensível porque goza de um aparato estético de expressão específico, encerrado na idéia igualmente específica que faz acerca do conceito de *experiência*, lugar onde as realidades, tanto da matéria quanto do espírito, se fazem.

Durante toda a sua obra, podemos observar que Bergson sempre teve como objeto de reflexão a idéia do *Eu* e a relação desse *Eu* com o mundo e com a *realidade*. *Matéria e Memória* talvez inclua ainda uma segunda parte desse raciocínio; trata-se também *de como* essa realidade “retorna” ao *Eu* e nele se fixa. Para Bergson, isso se dá pela memória, um conjunto de *imagens*, situados a meio caminho entre o lugar da “coisa” e o lugar da “representação”⁵⁰. Mas paremos aqui um instante. É necessário definir os parâmetros de estabelecimento desses conceitos para que compreendamos a obra de Bergson.

No prefácio da sétima edição, Bergson apresenta em linhas gerais *onde* pretende localizar seu livro do ponto de vista filosófico e do possível vínculo que seus conceitos poderiam estabelecer com qualquer corrente de pensamento. Para isso, ele apresenta a sua obra como afirmação de uma duplicidade acerca das perspectivas da realidade que se relacionam: a da matéria e a do espírito. Segundo Bergson, cada uma delas é representadas filosoficamente ou pelo Idealismo ou pelo Realismo, mas sempre em caráter de oposição.

⁵⁰ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999. p.02.

Principalmente no que se refere ao conceito de *realidade* ou *mundo material*, empiria e razão colocam-se em conflito direto, segundo ele reduzindo a natureza do próprio objeto ou a um inatingível lugar de “coisa” *em si* e exterior à própria natureza das representações que dela fazemos, ou a um lugar de mera “representação”, igualmente inatingível por se tratar de algo essencialmente diferente da própria matéria ao mesmo tempo em que é o único aspecto que podemos perceber dela.

Para Bergson, ambas as teorias são “excessivas”; Idealismo e Realismo – “coisa” e “representação” – são balizas que amparam a verdade sobre a natureza daquilo que chamamos realidade: que ela é composta por um conjunto de *imagens*. Algo maior que uma “representação”, ancorado essencialmente à matéria, mas menos que uma “coisa”, ou seja, que pode e somente é percebido de forma múltipla. Isso se dá porque, como elemento complementar àquilo que entendemos por matéria existe um *espírito*, algo essencial e comum a tudo que percebe e que pode ser percebido. Nesse lugar é que afetamos e somos afetados pela realidade da matéria e na manifestação dele é que nos damos contas de sua própria realidade. Contudo, ambos estão sujeitos a um mesmo patamar de restrição que é o fato de estarem matéria e espírito sujeitos a perceberem e serem percebidos apenas na instância do *Eu*, paradoxalmente o mesmo lugar onde podemos tornar identificável – passível de uma relação identitária, conseqüentemente comum - a própria realidade.

Como foi dito acima, o *Eu* sempre foi elemento de reflexão na obra de Bergson. Em *Matéria e Memória*, o ponto de partida para esse *Eu* é o *corpo* e é a partir dele que começam as suas reflexões. Mais especificamente, é mediante a constatação da “materialidade” e da “espiritualidade” do corpo, e da interferência que esse corpo realiza em outros corpos – em outras “materialidades” e “espiritualidades” – é que se dá o início da relação entre a matéria e o espírito, condensada em seu conceito de memória.

Tomemos o caráter duplo da relação entre a matéria e o espírito no âmbito do corpo, sob o ponto de vista da construção do que Bergson chama de “vida psicológica” (Bergson; 1999:07). Segundo ele, é nesse lugar que podemos localizar a memória e os parâmetros materiais e espirituais de sua existência. É fato que, para que a memória ocorra, necessitamos de uma série de operações cerebrais, de arranjos sistemáticos fisiológicos funcionando. Isso seria um estado *cerebral* de construção do conhecimento, e para Bergson:

O cérebro não deve portanto ser outra coisa, em nossa opinião, que não uma espécie de central telefônica: seu papel é "efetuar a comunicação", ou fazê-la aguardar. Ele não acrescenta nada àquilo que recebe; mas, como todos os órgãos perceptivos lhe enviam seus últimos prolongamentos, e todos os mecanismos motores da medula e do bulbo raquidiano têm aí seus representantes titulares, ele constitui efetivamente um centro, onde a excitação periférica põe-se em contato com este ou aquele mecanismo motor, escolhido e não mais imposto. (...) Tanto nos centros superiores do córtex quanto na medula, os elementos nervosos não trabalham com vistas ao conhecimento: apenas esboçam de repente uma pluralidade de ações possíveis, ou organizam uma delas⁵¹.

Contudo, tal operação só é válida na medida em que uma construção abstrata acerca desse exercício do corpo acontece. Esse ato de validação concerne ao processo de realização das operações *mentais* do corpo, e da mesma maneira que o primeiro movimento ele é restrito e próprio do sujeito. Para Bergson o corpo, “destinado a mover objetos, é portanto um centro de ação; ele não poderia fazer nascer uma representação” (1999: 14), que só surge quando os processos fisiológicos ativos habilitam o *Eu* a receber, processar e registrar uma interação com a realidade, ou seja quando ele produz *conhecimento* sobre determinada coisa. Essas operações são constatadas sempre quando se dá a formação de *imagens* e tais imagens tornam-se referências sobre como e sobre o que agimos / sofremos ação.

Essa relação – a do cérebro e da mente na formação das imagens – não é nem simples, nem constante, mas sempre as duas estão presentes na construção de uma vida psicológica plena. Essa formação plena coloca o corpo como centro de um sistema de formação, seleção e

registro de imagens que, em suma, são as *percepções* e o que delas derivamos (como a seleção e o registro), sendo que a primeira e mais importante de todas as imagens que formamos é a do nosso próprio corpo, pois, somente a partir dele (dessa imagem) é que criamos nossas referências para como vamos agir e sofrer ações em todas as relações que estabelecemos com as outras imagens formadas posteriormente. Segundo Bergson,

Eis as imagens exteriores, meu corpo, e finalmente as modificações causadas por meu corpo às imagens que o cercam. Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: elas lhe transmitem movimento. Meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe⁵².

Essa diferença está no caráter diferenciado de seleção e registro das imagens que o ser humano possui em relação aos outros animais e objetos e o “movimento” que o corpo transmite e recebe é todo o intercâmbio de respostas realizado pelas imagens. Essas respostas são pragmaticamente arranjadas, “Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles” (1999:16-17) e são elas que nos possibilitam definir o que concebemos como realidade, que segundo Bergson nos é algo comum, mas subjetivamente concebido, à medida que, de forma particular, reunimos imagens dessa realidade. Para ele, a ficção de um objeto material implicaria numa espécie de absurdo, já que “esse objeto toma emprestadas suas propriedades físicas das relações que ele mantém com todos os outros, e deve cada uma de suas determinações - sua própria existência, conseqüentemente - ao lugar que ocupa no conjunto do universo” (1999: 20), assim como a visão essencialmente absoluta da realidade é impossível, devido ao fato que nem mesmo a primeira imagem que formamos e

⁵¹ Op. Cit. p.26-27.

que tomamos como referência para todas as outras, o nosso corpo, é absoluta, além de não possuir autonomia em relação às outras imagens:

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Essa imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo. (...) Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens⁵³.

À medida que as interações com o universo material, relacionadas com as operações mentais que as identificam e fazem delas derivar outras interações – as *experiências* – passam a nos exigir movimentos cada vez mais complexos devido ao volume de imagens e interações com essas imagens que passamos a lidar, ou seja, à medida que “nosso universo” cresce, precisamos armazenar de forma sistemática nossas percepções. Bergson nos chama a atenção para o fato que nós não podemos definir critérios para a constatação dos caracteres de verdade sobre aquilo que chamamos de universo “objetivo”, nem do ponto de vista material, nem essencial; apenas falamos acerca das relações que estabelecemos com e entre ambos, o que faz com que precisemos sempre de continuar interagindo, ou seja, aumentando ainda mais “nosso universo”. Da mesma forma, não podemos fechar-nos dentro do universo “subjetivo”, pois a própria constatação de algo exterior ao corpo invalida a qualquer verdade encerrada no sujeito. O que fazemos é, a partir de nós mesmos, utilizarmos um instrumento que nos permita selecionar, registrar e armazenar nossas percepções, para que possamos nos movimentar, e “atualizá-las” se for preciso. Esse instrumento é a memória.

⁵² Op. Cit. p.14.

⁵³ Op. Cit. p.20-21.

A memória é, assim como o próprio universo, um conjunto de imagens, porém com características especiais em relação às outras; por conta disso, diferente. A mais importante delas é que a memória é sempre fruto não somente de uma percepção – de uma especulação que busca o conhecimento, nem de uma interação com o mundo material – de uma resposta a um estímulo qualquer – mas sim de uma *afecção*, de uma experiência formada dentro dessa relação “antropológica” da dinâmica que possui em relação ao seu centro (ao corpo), mas que de alguma maneira produziu algum “trauma”, alguma “marca” no sujeito. Isso quer dizer que as imagens da memória não têm o caráter instrumental da experiência imediata e automatizada e nem é de caráter especulativo, pois é definidora de um lugar específico e conhecido da relação do sujeito com uma outra imagem qualquer do universo material. Essa singularidade e especificidade das imagens da memória em relação às outras é que faz com que elas condensem as propostas de seleção, reconhecimento e registro das experiências.

Como todas as outras imagens, ela se forma sempre a partir do contato com o universo material. Como foi dito anteriormente, à medida que vivemos, experimentamos e a experiência nos proporciona situações onde, muito mais que mera movimentação por conhecimento ou resposta a um estímulo qualquer, somos afetados por uma interação determinada. Essa afecção tem por medida fundamental o nosso próprio corpo – centro e unidade indivisível de percepção da realidade – e é ele mesmo que, num segundo momento dinamiza os processos de reconhecimento e repetição de procedimentos relativos à essas imagens. Segundo Bergson:

Minha percepção, em estado puro e isolado de minha memória, não vai de meu corpo aos outros corpos: ela está no conjunto dos corpos em primeiro lugar, depois aos poucos se limita, e adota meu corpo por centro. E é levada a isso justamente pela experiência da dupla faculdade que esse corpo possui de efetuar ações e experimentar afecções, em uma palavra, pela experiência da capacidade sensório-motora de uma certa imagem, privilegiada entre as demais. De um lado, com efeito, essa imagem ocupa sempre o centro da representação, de maneira que as outras imagens se dispõem em torno dela na própria ordem em que

poderiam sofrer sua ação; de outro lado, percebo o interior dessa imagem, o íntimo, através de sensações que chamo afetivas, em vez de conhecer apenas, como nas outras imagens, sua película superficial. Há portanto, no conjunto das imagens, uma imagem favorecida, percebida em sua profundidade e não apenas em sua superficialidade, sede de afecção ao mesmo tempo que fonte de ação: é essa imagem particular que adoto por centro de meu universo e por base física de minha personalidade⁵⁴.

A partir desse ponto, Bergson começa a aprofundar suas reflexões acerca dos patamares de formação da memória, sendo que o primeiro passo é a *seleção* dessas imagens, baseadas na utilização que dela fazemos e o quão relacionáveis às nossas afecções – experiências – mais imediatas elas estão. Do ponto de vista da forma, mediante as experiências internalizadas, criamos *representações*, quando a experiência nos é periférica em nosso trato cotidiano, e *ações*, quando ela (a imagem) se vincula a algo sistematicamente reproduzido em nosso trato diário. Do arquivamento dessas representações e ações constitui-se a memória. Contudo, da mesma maneira que separamos e selecionamos as imagens (de forma inversamente proporcional) a partir do uso que dela fazemos (melhor dizendo, das suas representações) – quanto mais selecionada for a imagem, menos ela se prestará à nossa vida cotidiana –, criamos também, e por conta disso, diferentes registros, *diferentes memórias*:

A lembrança de uma determinada leitura é uma representação, e não mais que uma representação; diz respeito a uma intuição do espírito que posso, a meu bel-prazer, alongar ou abreviar; eu lhe atribuo uma duração arbitrária: nada me impede de abarcá-la de uma só vez, como num quadro. Ao contrário, a lembrança da lição aprendida, mesmo quando me limito a repetir essa lição interiormente, exige um tempo bem determinado, o mesmo que é necessário para desenvolver um a um, ainda que em imaginação, todos os movimentos de articulação requeridos: portanto não se trata mais de uma representação, trata-se de uma ação. (...) O passado parece efetivamente armazenar-se, conforme havíamos previsto, sob essas duas formas extremas, de um lado os mecanismos motores que o utilizam, de outro as imagens-lembranças pessoais que desenham todos os acontecimentos dele com seu contorno,

⁵⁴ Op. Cit. p.63-64

sua cor e seu lugar no tempo. Dessas duas memórias, a primeira é verdadeiramente orientada no sentido da natureza; a segunda, entregue a si mesma, iria antes em sentido contrário. A primeira, conquistada pelo esforço, permanece sob a dependência de nossa vontade; a segunda, completamente espontânea, é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar. O único serviço regular e certo que a segunda pode prestar à primeira é mostrar-lhe as imagens daquilo que precedeu ou seguiu situações análogas à situação presente, a fim de esclarecer sua escolha."⁵⁵

Assim sendo, estabelecemos dois parâmetros para as formas com as quais o corpo seleciona as imagens – seleção essa que nos conduz a duas diferentes formas de reconhecimento dessas imagens; uma delas concernente ao campo da ação e outra ao campo da representação. Entretanto ambas possuem sua matriz no mesmo objeto (o passado) e, portanto, são igualmente *memórias*. Temos então a formação de uma memória absolutamente instrumental, que se vincula a nós pela necessidade que temos de interagir cotidianamente com determinadas imagens que nos são rotineiras, vinculada a uma “vida prática”, e uma outra que é absolutamente desimbuída de objetividade e instrumentalidade e, acima de tudo espontânea em relação ao próprio sujeito da memória. Segundo Bergson, tais memórias são reconhecidas dentro das atribuições que lhes são particulares e da forma como “nós” as acionamos. Além disso, a forma como lidamos com os dois lados do mecanismo da memória determinam também a forma como elas *sobrevivem* em cada um de nós.

Em linhas gerais, Bergson afirma que essa *primeira memória*, instrumental, sobrevive em nós por ela mesma, à medida que se torna elemento de nossa relação prática com o mundo. Quando mudamos a forma com a qual nos relacionamos com esse “mundo prático” e a experiência que nos era cotidiana torna-se “inútil” ela nos abre espaço para uma nova imagem que ocupará seu lugar e automaticamente e passa a ocupar um lugar dentro do conjunto da *segunda memória*, lado do registro passivo de nossa relação de afecções com o mundo. Dessa forma, podemos concluir que para Bergson “as memórias” sobrevivem de

⁵⁵ Op. Cit. p.87. Continua na p. 97.

forma diferenciada em nós e que, sob determinada medida a “primeira” tem preponderância sobre a “segunda” no que se refere ao “uso” que dela fazemos. Porém, é justo nesse aparente “desuso” ou caráter secundário que tem a “segunda” memória em relação a primeira que está a garantia de existência de toda a memória, enfim, a existência de tudo aquilo que realmente se faz importante na vida dos indivíduos. Na realidade, fica agora óbvio que esse caráter “periférico” da memória é muito mais uma qualidade que um defeito. Mais que isso, esse sistema é um “grande sistema de segurança da realidade” o infinito mundo daquilo que vive entre a coisa e a representação se equilibra na memória.

Cabe aqui ressaltar que esse lugar da “segunda” memória abarca realmente *tudo*. Ela é o lugar onde todas as coisas residem enquanto imagens-lembrança. Todas as imagens sobrevivem porque nada morre no passado. Precisamos apenas que as experiências cotidianas nos permitam “abrir portas” para que tais imagens irrompam. Resumindo, pelas próprias palavras de Bergson, a memória opera e sobrevive da seguinte maneira:

Constantemente inibida pela consciência prática e útil do momento presente, isto é, pelo equilíbrio sensório-motor de um sistema estendido entre a percepção e a ação, essa [segunda] memória aguarda simplesmente que uma fissura se manifeste entre a impressão atual e o movimento concomitante para fazer passar aí suas imagens. Em geral, para remontar o curso de nosso passado e descobrir a imagem-lembrança conhecida, localizada, pessoal, que se relacionaria ao presente, um esforço é necessário, pelo qual nos liberamos da ação a que nossa percepção nos inclina: esta nos lançaria para o futuro; é preciso que retrocedamos no passado. Nesse sentido, o movimento tenderia a afastar a imagem. Todavia, por um certo lado, ele contribui para prepará-la. Pois, se o conjunto de nossas imagens passadas nos permanece presente, também é preciso que a representação análoga à percepção atual seja escolhida entre todas as representações possíveis. Os movimentos efetuados ou simplesmente nascentes preparam essa seleção, ou pelo menos delimitam o campo das imagens onde iremos colher. Devido à constituição de nosso sistema nervoso, somos seres no quais impressões presentes se prolongam em movimentos apropriados: se antigas imagens vêm do mesmo modo prolongar-se nesses movimentos, elas aproveitam a ocasião para se insinuarem na percepção atual e fazerem-se adotar por ela. Com isso aparecem de fato à nossa consciência, quando deveriam de direito permanecer cobertas pelo estado presente. Poderíamos portanto

dizer que os movimentos que provocam o reconhecimento automático impedem por um lado, e por outro favorecem, o reconhecimento por imagens. Em princípio, o presente desloca o passado. Mas, justamente porque a supressão das antigas imagens resulta de sua inibição pela atitude presente, aquelas cuja forma poderia se enquadrar nessa atitude encontrarão um obstáculo menor que as outras; e, se, a partir de então, alguma delas for capaz de superar o obstáculo, é a imagem semelhante à percepção presente que irá superá-lo⁵⁶.

Dessa forma, cada “tipo” de memória é reconhecida, sobrevive e “se fixa” – enquanto representação – de forma diferenciada, sendo que a “primeira” delas realiza esse processo de fixação, como repetição, rotina, trato cotidiano instrumentalizado pela ação. Porém, à medida que torna-se necessário um local para onde o passado ressurgente da “segunda” memória se desloque, essa “primeira” memória também serve como lugar de atualização de nossas experiências imediatas, sob a forma de avaliação de nossos “erros” e “acertos”; é assim que fazemos um grande “inventário” das diferenças e das semelhanças de uma ação repetida:

O progresso que resultará da repetição e do exercício consistirá simplesmente em desembaraçar o que estava inicialmente enredado, em dar a cada um dos movimentos elementares essa autonomia que garante a precisão, embora conservando-lhe a solidariedade com os outros, sem a qual se tornaria inútil. É correto afirmar que o hábito se adquire pela repetição do esforço; mas para que serviria o esforço repetido, se ele reproduzisse sempre a mesma coisa? A repetição tem por verdadeiro efeito decompor em primeiro lugar, recompor em seguida, e deste modo falar à inteligência do corpo.⁵⁷

E ao falar à “inteligência do corpo”, organizamos nosso conhecimento e temos um sistema de cognição para o mundo – para as outras imagens. Mais adiante, na mesma página, Bergson cita um caso interessante onde diz que podemos perceber uma melodia, acompanhar seu desenho, fixá-la inclusive em minha memória, e não saber cantá-la. Para ele, esse exemplo de certa forma prosaico revela como as estruturas concernentes à fixação das imagens “repetitivas” ganham novos parâmetros à medida que não se “repetem” mais (ou são

⁵⁶ Op. Cit. p.107-108

⁵⁷ Op. Cit. p.127

efetivamente experiências *únicas*). O processo de construção da “segunda” memória é, numa primeira instância, um processo de paulatino esquecimento. O nosso corpo – centro de formação e de interação com as outras imagens – carece de um *status* material, igualmente corporal, para que o espírito valide uma imagem como cognoscível e em última análise *prática* em nossas afecções cotidianas. Caso contrário, ele (o corpo) trata de recolocá-las (as imagens “não-práticas”) onde possam ainda ser acionadas, mas mediante um exposto apelo experiencial externo. É nesse momento que surge a “segunda” memória, as *imagens-lembrança*:

Acompanhar um cálculo é refazê-lo por conta própria. Compreender a fala de outrem consistiria do mesmo modo em reconstituir inteligentemente, isto é, partindo das idéias, a continuidade dos sons que o ouvido percebe. E, de uma maneira mais geral, prestar atenção, reconhecer com inteligência, interpretar, constituiriam uma única e mesma operação pela qual o espírito, tendo fixado seu nível, tendo escolhido em si mesmo, com relação às percepções brutas, o ponto simétrico de sua causa mais ou menos próxima, deixaria escoar para essas percepções as lembranças que as irão encobrir.⁵⁸

Bergson chega até a pontuar que primeiro esquecemos os nomes próprios, depois os nomes comuns, para finalmente desaparecerem os verbos (pág 137), no intuito de tornar mais sistêmico ainda esse procedimento de construção da memória (talvez por ser/estar excessivamente influenciado pela “pureza” científica do século XIX). O fato é que, independente do sistema bergsoniano para a memória estar certo ou não do ponto de vista da “ordem de esquecimento”, esse gesto incontrolável e inconsciente de desaparecimento de certas experiências, não faz com que desapareçam as *suas imagens referentes*, afinal elas estão “no mundo” e não no indivíduo.

Logo, enquanto *referenciais* existirem no “mundo da vida” para que tais imagens passadas possam ser evocadas direta ou indiretamente, é possível que *as experiências*

referentes a tais imagens possam também “reaparecer”. Como reaparecimento, essa “memória” também é constantemente atualizada. Ela se fixa enquanto imagem-lembrança, mas não se cristaliza, sempre se atualizando de acordo com o apelo exterior, assim como a “primeira” imagem. Entretanto, se essa “primeira” atualiza-se no hábito, na repetição de um procedimento qualquer, a “segunda” o faz dispondo-se de forma cada vez mais simplista, o que segundo Bergson facilitaria a afecção externa, por exemplo:

(..)não podendo pensar a palavra exata, ele [um sujeito afásico,⁵⁹ que lembra] pensou a ação correspondente, e essa atitude determinou a direção geral de um movimento de onde a frase saiu. É deste modo que nos acontece, tendo retido a inicial de um nome esquecido, de reencontrar o nome à força de pronunciar a inicial.⁶⁰

Contudo, a característica mais importante “dessas memórias” bergsonianas, no que se refere à sua sistemática de formação, é o caráter absolutamente fluido de ambos os estágios. Como ambas as perspectivas estão diretamente ligadas às relações dos indivíduos com o mundo, tanto a “primeira” quanto a “segunda” memória estão dinamicamente colocadas enquanto horizonte de expectativa às outras imagens interagentes, ou seja, elas “trocam de papéis” à medida que o sujeito estabelece relações que priorizem uma e não outra imagem. Essa “troca” ocorre sempre no sentido contrário à experiência da temporalidade e determina os aspectos reducionistas e simplificadores das imagens formadas pelas experiências passadas; toda afecção produz-nos uma imagem que naturalmente *passa*. Entretanto ela, enquanto também afetada, carece de firmar sua própria sobrevivência e, dessa forma torna-se, se não percepção, lembrança à medida que definimos a prioridade dessa imagem em e para nós mesmos.

⁵⁸ Op. Cit. p.134

⁵⁹ *Afasia*: Perda do poder de expressão pela fala, pela escrita ou pela sinalização, ou da capacidade de compreensão da palavra escrita ou falada, por lesão cerebral, e sem alteração dos órgãos vocais. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Dicionário Aurélio – Século XXI*. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1999.

⁶⁰Op. Cit. p.139-140

Aquelas imagens que ganham primazia em nosso momento atual habitam funcionalmente nosso cotidiano. As outras, as imagens-lembrança, cristalizam-se da forma mais simples possível em si mesmas paralelas às nossas interações imediatas tornam-se capazes de serem acionadas assim que “a realidade” – uma interação determinada entre a imagem do sujeito e outras quaisquer, dentro de um conjunto infinito de imagens e possibilidades de afecção – determinar isso como necessário. Caso esse processo de interação com uma imagem passada – de *rememoração* – seja completado, a imagem lembrada é imediatamente retirada de sua condição “segunda” e ganha o patamar de “primeira” – deixa de ser uma representação e irrompe no sujeito como ação. Geralmente isso acontece ao mesmo tempo em que transferimos outra ou outras ações “primeiras” ao plano das representações, mesmo que por instantes⁶¹. Segundo Bergson:

As idéias, as lembranças puras, chamadas do fundo da memória, desenvolvem-se em lembranças-imagens cada vez mais capazes de se inserirem no esquema motor [quando acionadas]. À medida que essas lembranças adquirem a forma de uma representação mais completa, mais concreta e mais consciente, elas tendem a se confundir com a percepção que as atrai ou cujo quadro elas adotam.⁶²

Bergson continua na mesma citação dizendo que “portanto, não há nem pode haver no cérebro uma região onde as lembranças se fixem e se acumulem (*idem*)”. Isso ocorre porque, para ele, a memória é na realidade só se constitui a partir desse “movimento”, que está em nós e “nas coisas”. É, em última instância, uma forma de *relação* com o mundo ou, melhor o fruto dessa relação. Esse verdadeiro “movimento de imagens” é, para Bergson, a categórica afirmação da memória como algo entre a matéria e o espírito.

⁶¹ Como parar de redigir uma palavra na metade porque um determinado som, externo ao ambiente de trabalho, mas audível do local de trabalho, trouxe à tona lembranças alegres do dia anterior. Os processos de ação foram interrompidos de forma drástica, momentânea e enquanto imagem do ser que rememora, compuseram as representações do gesto de lembrar. Após o gesto de lembrar, o retorno às atividades interrompidas é praticamente certo, mesmo que não da mesma maneira como se tal ocorrido não tivesse se dado. Segundo o próprio Bergson, “A lembrança pura, à medida que se atualiza, tende a provocar no corpo todas as sensações correspondentes. Mas essas sensações na verdade virtuais, para se tornarem reais, devem tender a fazer com que o corpo aja, com que nele se imprimam os movimentos e atitudes dos quais elas são o antecedente habitual”. p.152.

Outra característica dessa redução das imagens “puras” em “imagens-lembrança” é que a partir desse procedimento abre-se um leque para várias recomposições da mesma imagem. Pode-se dizer também que o ponto de partida para toda e qualquer rememoração é, por excelência, essa célula mínima das imagens, que “cresce” catalisada pela experiência. Nas palavras de Bergson:

Quaisquer que sejam o número e a natureza dos termos interpostos, não vamos da percepção à idéia, mas da idéia à percepção, e o processo característico do reconhecimento não é centrípeto, mas centrífugo.⁶³

Como circunstância e como elemento indicativo de um “movimento” – uma relação –, a memória, portanto, *não* possui um patamar existencial fixo e *não se acumula* em lugar algum; uma imagem-lembrança nunca é a mesma, mesmo se lembrada pelo mesmo sujeito. Essa constatação (que a essa altura pode parecer óbvia) implica em duas vias do processo de definição da memória, fundamentais na compreensão da obra de Bergson.

Sabemos que, para Bergson, a intervenção dos seres no mundo – a *experiência* – é que o determina. O mundo é uma construção imagética – sendo que imagem é aquilo que está entre a coisa e a representação, ou seja, a meio caminho do subjetivo pleno e do absoluto pleno – que parte *dos indivíduos* e se estabelece como “realidade” a partir das interações entre eles (os indivíduos) e o mundo material (também constituído imagetivamente). Ao sabermos *como* as imagens se formam e *sobrevivem* descobrimos que para Bergson elas são a prova da existência das relações entre o que ele chama de *matéria* o que ele denomina *espírito*. Matéria e o espírito são categorias absolutas de realidade atingíveis, portanto, somente via imagem. Como as imagens são constantemente atualizadas porque as interações entre os seres e entre estes e o mundo se transformam, temos diferentes visões sobre um mesmo objeto, o que em último caso define *o lugar* que tais imagens tomarão em nossas vidas, e elas podem ser de

⁶² Op. Cit. p.146

⁶³ Op. Cit. p.152.

dois tipos: o primeiro vincula a imagem ao cotidiano, ao hábito e às relações instrumentais e revela o caráter *ativo* da interação entre o indivíduo e a “realidade”. O segundo lugar é o das interações onde o sujeito ocupa um papel *passivo* em relação a “realidade”; é o lugar do inesperado e do fortuito. À medida que vivemos, elegemos algumas interações – algumas imagens como parte de nossa vida cotidiana, e outras “abandonamos” dentro de nós mesmos e no mundo contando com o fato de que, caso sejamos “requisitados” o vínculo ainda existirá, de forma latente, potencialmente habilitado a garantir ao (mundo) requerente uma resposta à sua demanda. Tanto no primeiro quanto no segundo caso, as imagens vão se transformando com o passar do tempo e a da forma como lidamos com elas (as imagens podem trocar de lugar com o tempo).

Bergson elege a *memória* como elemento principal de demonstração de sua teoria. Na realidade ele se baseia na memória para validar e comprovar sua teoria acerca da relação da matéria com o espírito. Isso porque a memória para ele é o conjunto de todas as imagens que o indivíduo forma, ou seja: *a memória é a realidade de um indivíduo*. As categorias de interação do sujeito com a realidade – os “lugares das imagens” são para ele sistemas de relação com a própria memória; o lugar onde essa interação ocorre de forma consciente, assentida e pragmática – a *memória involuntária* – e o lugar da inconsciência, da irrupção, do inesperado – a *memória involuntária*. Sobre esses dois conceitos, se estabelecem os próprios princípios de construção da realidade em Bergson. A memória em seus patamares voluntários e involuntários é quem concede parâmetros para aquilo que é e o que não é real em última análise. E como as próprias relações, essa “realidade” também é dinâmica. *A realidade é (ou só pode ser percebida como) o conjunto de experiências de uma relação particular entre matéria e espírito.*

Essa relação é, em Bergson, *equilibrada* (ou seja, não existe uma primazia da matéria sobre o espírito nem o contrário), pois os seus componentes encontram-se dispostos na

realidade de forma equivalente, o que conseqüentemente faz da relação entre a matéria e espírito uma *evidência* da indissociabilidade entre os termos dessa relação e de seus desdobramentos (percepção e idéia, coisa e representação, entendimento e compreensão) no que se refere à construção da realidade.

As últimas observações de Bergson em *Matéria e Memória* referem-se a uma especificidade da relação entre matéria e espírito, conceitualmente fundamental, mas colocada aqui como “caractere secundário” dessa relação: a definição de *presente* e de *passado* como elementos derivados da memória e dispostos como referências para a definição da “realidade”:

Se a matéria não se lembra do passado, é porque ela o repete sem cessar, porque, submetida à necessidade, ela desenvolve uma série de momentos em que cada um equivale ao precedente e pode deduzir-se dele: assim, seu passado é verdadeiramente dado em seu presente. Mas um ser que evolui mais ou menos livremente cria a todo instante algo de novo: é portanto em vão que se buscaria ler seu passado em seu presente se o passado não se depositasse nele na condição de lembrança. Assim, para retomar uma metáfora que já apareceu várias vezes neste livro, é preciso, por razões semelhantes, que o passado seja *desempenhado* pela matéria, *imaginado* pelo espírito⁶⁴.

Dentro dessa sistemática de um passado desempenhado e imaginado, Bergson conclui, determinando que as interações entre os indivíduos e o mundo possam contribuir para que a consciência humana no tempo e no espaço nos garanta, além de uma realidade “imediate” (segundo ele formada sempre de um ponto de partida no passado, fruto de um *movimento* da matéria), também uma *consciência* relativa a essa realidade, baseada em nossa consciência (e memória) do tempo, tendo como horizonte uma *liberdade* (do espírito) em relação a essa realidade⁶⁵.

⁶⁴ Op. Cit. p.262.

⁶⁵ O progresso da matéria viva consiste numa diferenciação das funções que leva primeiramente à formação, e depois à complicação gradual, de um sistema nervoso capaz de canalizar excitações e organizar ações: quanto mais os centros superiores se desenvolverem, mais numerosas se tornarão as vias motoras entre as quais uma

A great part - perhaps the greatest – of Proust's writing is intended to show the havoc wrought in and round us by Time; and he succeeded amazingly not only in suggesting to the reader, but in making him actually feel, the universal decay invincibly creeping over everything and everybody with a kind of epic and horrible power. (Georges Lemaitre in *Four French Novelists*, 1938).

Proust tinha apenas nove anos quando sofreu sua primeira crise de asma que quase o matou. Nascido em Auteuil, então subúrbio de Paris, em 1871, filho de um epidemiologista e de uma rica herdeira de família judaica (apesar dele mesmo ter se tornado católico, batizado em 5 de Agosto, por influência do pai), esse fato determinou para a vida de Marcel características ímpares, no que se refere ao *modus vivendi* de um futuro *dandy* no século XIX.

O primeiro deles talvez tenha sido o contato “terapêutico” que Proust estabeleceu com o campo, com os ambientes fora da metrópole. Proust não foi internado nos sanatórios dos campos europeus para tratar-se de tuberculose. A necessidade de um ambiente de ar mais puro fez com que Proust crescesse praticamente fora dos ambientes urbanos. Durante a infância, ele passou vários períodos de férias em Illiers. Inclusive, muitas características da cidade de Combray – cidade do interior da França onde se passa boa parte da vida de Marcel, protagonista de *...Temps Perdu* – são referências diretas a Illiers, que após o centenário de nascimento de Proust passou a chamar-se Illiers-Combray.

mesma excitação irá propor à ação uma escolha. Uma amplitude cada vez maior oferecida ao movimento no espaço, eis efetivamente o que se vê. O que não se vê é a tensão crescente e concomitante da consciência no tempo. Não apenas, por sua memória das experiências já antigas, essa consciência retém cada vez melhor o passado para organizá-lo com o presente numa decisão mais rica e mais nova, como, vivendo uma vida mais intensa, condensando, por sua memória da experiência imediata, um número crescente de momentos exteriores em sua duração presente, ela torna-se mais capaz de criar atos cuja indeterminação interna, devendo repartir-se em uma multiplicidade tão grande quanto se queira dos momentos da matéria, passará tanto mais facilmente através das malhas da necessidade. Assim, quer a consideremos no tempo ou no espaço, a liberdade parece sempre lançar na necessidade raízes profundas e organizar-se intimamente com ela. O espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade. Op. Cit. p.290-91.

Em decorrência disso, um segundo fato advindo da asma aparece: Uma criança que requer cuidados específicos como o infante Marcel, praticamente isolado da vida “normal” de um garoto da cidade, vive em meio a vida social dos adultos e, no caso de Marcel, com a ênfase de um profundo apego à mãe, que aparece claramente em sua obra-prima. Raquel de Almeida Prado, ao escrever para a Folha de São Paulo em 02/03/2003 sobre as relações da obra de Proust com a imaginação material proposta por Bachelard, diz que

Bachelard [Em *A Água e os Sonhos*, Ed. Martins Fontes], destaca o papel do amor filial na base de toda valorização da natureza. Segundo ele, a natureza é uma projeção da mãe. Assim, toda imaginação material fortemente marcada pelas águas teria como base o amor pela mãe, sobre o qual outros amores virão se apoiar. A importância doentia da imagem da mãe para Marcel fica clara desde o início na famosa cena do beijo de boa-noite, em que o narrador, contrariado pela visita de Swann, inventa um stratagem para forçá-la a vir. O próprio autor faz então a ligação entre a sua angústia nesse momento e a angústia de Swann, resultado de um amor mal correspondido por Odette, modelo das relações amorosas do narrador no futuro, primeiro com a própria filha de Swann, num intrincado jogo de reflexos, e depois com Albertine --diante da qual "todos os seus amores foram apenas ensaios"⁶⁶.

Depois disso, ou seja, por causa de suas crises de asma, de sua vida próxima ao campo e do contato precoce com o mundo adulto e do exagerado apego à mãe, o Proust que é apresentado e inserido na sociedade parisiense do século XIX – depois de servir um ano ao Exército e de estudar Direito em Sorbonne – é um homem bem diferente do *dandy*, digamos assim, padrão. Proust era um tipo de diletante que aspirava ser bem aceito em meio à aristocracia francesa, porém não provinha dela e de certa forma cresceu adjacente a ela. Escrevera para revistas simbolistas e freqüentava os salões *Faubourg Saint-Germain*, mas não era visto com muita seriedade por seus contemporâneos. Em 1895, começou a escrever *Jean Santeuil*, seu primeiro romance, que abandonara mais tarde e nunca chegaria a concluir. Em

1896 (ano de lançamento de *Matéria e Memória*) aparece seu primeiro livro, *Portraits de Peintres e Les Plaisirs et les Jours*, com ilustrações de Madeleine Lemaire. *Contre Sainte-Beuve*, um ataque ao criticismo biográfico de Sainte-Beuve, também é dessa época, mas só foi descoberto na década de 50.

Entretanto, as mudanças mais significativas na vida adulta de Proust começaram somente depois da morte do pai em 1903 e de sua mãe em 1905 (Proust já tinha 34 anos e morava com a mãe). O primeiro fato é que, depois de perder os pais, seu estado de saúde agravou-se muito. Aos 35 anos de idade Proust vivia a agitada vida social dos salões parisienses e de repente optou pela absoluta reclusão. Em 1907 publicou um artigo no *Le Figaro* intitulado *Sentiments Filiaux d'un Parricide*, que tratava de temas que apareceriam com muita força em *...Temps Perdu*: a Memória e a culpa. Até o ano de 1908, apareceram outros artigos, também considerados preâmbulos conceituais na formação da estrutura de *...Temps Perdu*.

No início do século XX, Marcel Proust começou a escrever um romance, mesmo ainda interessado em continuar a escrever ensaios sobre literatura e crítica de arte. Gradualmente, contudo, todos os seus planos foram se transformando, tornando-se partes de um único grande trabalho. Durante o verão de 1909, Proust escreveu o ensaio intitulado *Contre Sainte-Beuve* na forma de um romance que continuaria e escrever pelo resto da vida. Em maio de 1913 ele deu a seu texto o nome de *À la Recherche du Temps Perdu* – Em Busca do Tempo Perdido – cuja primeira parte, *Du Côté de chez Swann* (“No Caminho de Swann”), foi publicado em novembro de 1913. A guerra atrasou a publicação de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (“A Sombra das Raparigas em Flor”) até junho 1919, mas o livro ganhou o *Prix Goncourt* em dezembro do citado ano. Pelos últimos três anos de sua vida, Proust, em seu trabalho

⁶⁶ Extraído de *A Imaginação Material em Proust*, disponível em <http://www2.folha.uol.com.br/biblioteca/1/25/2003030201.html>, às 15:30 de 21/07/2005

ininterrupto num quarto obsessivamente silencioso no número 102 do Haussmann Boulevard, concluiu mais três livros e publicou outros três, que apareceram com os títulos de *Le côté de Guermantes I* (“O Caminho de Guermantes I”) (em outubro de 1920), *Le côté de Guermantes II - Sodome et Gomorre I* (“O Caminho de Guermantes II - Sodoma e Gomorra I”) em maio de 1921, e *Sodome et Gomorrhe II* em abril 1922.

Proust morreu de pneumonia em 18 de novembro de 1922. Os volumes restantes de seu romance (que não estavam completamente revisados), foram publicados por seu irmão Robert, com a ajuda de Jacques Rivière e Jean Paulhan, diretores do *La Nouvelle Revue Française*. Estes volumes eram o *La Prisonnière* (“A Prisioneira”, 1923), *Albertine Disparue* (“Albertine Desaparecida”, 1925) e *Le Temps Retrouvé* (“O Tempo Redescoberto”, 1927).

A crítica literária não recebeu com muito entusiasmo – e conseqüentemente não deu muita atenção ao grande romance de Proust até 1954, quanto o ensaio sobre *Saint-Boeuvre* apareceu. Depois disso, em contrapartida, uma torrente de obras sobre Proust começaram aparecer, principalmente focadas no tema da memória, nas possíveis relações entre Proust e Bergson e, de forma mais pontual, tema da homossexualidade – discutido no romance proustiano mesmo antes de 54, aliás, única temática realmente discutida antes de 54 – passou a ser considerado um tema importante em ...*Temps Perdu*⁶⁷.

Ainda em vida, o mérito da obra de Proust foi debatido com ele por aqueles que perceberam seu brilhantismo e aqueles que defenderam a causa de que sua obra era ilegível.

⁶⁷ “Homosexuality is a major theme in the novel, especially in *The Guermantes Way* and subsequent volumes. Proust himself was homosexual, and is supposed to have had a long-running affair with pianist and composer Reynaldo Hahn. In 1949 the critic Justin O'Brien published an article in the PMLA called "Albertine the Ambiguous: Notes on Proust's Transposition of Sexes" which proposed that some female characters are best understood as actually referring to young men. Strip off the feminine ending of the names of the Narrator's loves--Albertine, Gilberte, Andrée--and one has their masculine counterpart. This theory has become known as the "transposition of sexes theory" in Proust criticism, but in *Epistemology of the Closet* (1991) Eve Kosofsky Sedgwick convincingly demonstrates its logical incoherence. For example, if Albertine is "really" a man, are "her" same-sex affairs, about which the Narrator obsesses at length, "really" heterosexual?" Extraído de : <http://en.wikipedia.org/wiki/Proust>, , às 17:30 de 21/07/2005.

Hoje, reconhece-se como um dos trabalhos principais literários da expressão francesa e lugar inaugural da narrativa ficcional moderna.

Da época do lançamento do primeiro volume de *Em Busca do Tempo Perdido* até hoje um longo caminho, rumo a uma certa sofisticação (ou a pelo menos uma maior flexibilidade no que se refere à definição de algo como “obra de arte” em torno da obra de Proust) foi feito. A obra de Proust continua sendo um obstáculo não como objeto reconhecidamente artístico, mas – assim como nos tempos de sua primeira publicação e desde então, sempre – como objeto muito pouco “fruído esteticamente”. É realmente muito difícil ler Proust. Tal dificuldade, entretanto, tornou sua obra objeto de profunda admiração por parte da comunidade acadêmica, tanto no campo das Artes, quanto da Filosofia ou mesmo da História. O pensamento acerca das relações de Proust com seu tempo, com Bergson e com as transformações na narrativa moderna são até hoje temas de suma importância para o desenvolvimento de trabalhos que têm como foco a modernidade e “os modernos”⁶⁸

Atualmente, os mais importantes dos trabalhos acerca da obra de Proust certamente se desenvolvem tocando temas que extrapolem as temáticas “convencionais” ou “tradicionais” dentro de *...Temps Perdu*. Um desses textos, por exemplo, é o de Michael Sprinker, *History, Literature, Proust*, onde relaciona aspectos revolucionários do (ainda) “jovem” marxismo, com determinadas facetas do texto proustiano⁶⁹. Entretanto, um trabalho sobre a obra-prima de Proust tido como referência dentro dessas temáticas “transversais” ao próprio texto é, sem dúvida, *Proust e o Signos*⁷⁰ de Gilles Deleuze. Também não há dúvidas que o referido trabalho é fruto da dificuldade que o texto de *...Temps Perdu* nos coloca e talvez aqui resida a

⁶⁸ Isso de alguma maneira coloca à mostra o reconhecimento do trabalho que o autor francês legou a humanidade e, mais que isso, nos possibilita uma certa “redenção” perante sua genialidade, dada sua trajetória marcada pelo isolamento e pela rejeição. Na minha opinião, tal busca por Proust com o passar do tempo até tornou a figura do escritor francês um pouco “desgastada” enquanto objeto de pesquisa, dentro dos meios universitários.

⁶⁹ SPRINKER, Michael. *History, Literature, Proust*. In: *Modern Fiction Studies*. Indiana: Johns Hopkins University Press. p. 349-370.

opção de Deleuze por uma leitura dos signos dessa obra e não outra. Não que esse fosse um caminho mais fácil – e definitivamente não o é – mas certamente é por onde Proust se torna menos clichê (porque afinal de contas *todos* queremos viver e acreditamos viver a “rememoração proustiana” em algum momento da vida), mas também mais “conceitualmente renovado”; é onde Proust encontra novo fôlego e nova sobrevivência dentro do meio que talvez melhor o tenha aceitado (por isso, inclusive, fiz a opção de colocá-lo – Deleuze – como único comentarista *de* Proust efetivamente trabalhado, afora Benjamin). Contudo, esse é só o primeiro motivo da presença de Deleuze nas páginas que se seguem. Mais que tratar Proust como objeto de análise “redescoberto”, Deleuze também propicia a discussão de elementos que nas análises anteriores a ele – ou nas que não seguem uma temática deleuziana – simplesmente eram desconsideradas, ou consideradas restritas, ou referentes à mera fruição.

É exatamente nesse ponto onde particularmente evidencio e aponto uma discordância de minha parte em relação à visão de Deleuze, assim como também à visão dos “não-deleuzeanos”. Ao explicitar o “mundo de signos” que Proust cria e elabora ao longo de sua obra, Deleuze abre novas portas para a própria interpretação – e por que não *digestão* – do texto proustiano. Mas afirmar que as relações sígnicas são o fator preponderante dentro de *...Temps Perdu* torna-se no mínimo um ato de deselegância, por de alguma maneira, desconsiderar *o que realmente o levou a ver os signos*; uma música lenta e sombria, repetitiva, chamada *rememoração*. O que pretendo é sustentar o argumento de que o mais importante em Proust não é nem ressaltar seus aspectos sígnicos, nem tampouco os “memorialísticos”, mas sim “ele por ele mesmo” na *imagem* que a partir de sua obra temos e mais que isso, as relações que dela obtemos e podemos abstrair, resignificar.

Deleuze inicia seu texto dizendo:

⁷⁰ DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1987.

Em que consiste a unidade de *A la Recherche du Temps Perdu*? Sabemos ao menos que ela não consiste na memória, nem tampouco na lembrança, ainda que involuntária. O essencial da *Recherche* não está na *Madeleine* nem no calçamento. Por um lado, a *Recherche*, a busca, não é simplesmente um esforço de recordação, uma exploração da memória: a palavra deve ser tomada em sentido preciso, como na expressão “busca da verdade”. Por outro lado, o tempo perdido não é simplesmente o tempo passado; é também o que se perde, como na expressão “perder tempo”. É certo que a memória intervém como um meio da busca, mas não é o meio mais profundo; e o tempo passado intervém como uma estrutura do tempo, mas não é a estrutura mais profunda⁷¹.

Ao avaliarmos a leitura de Deleuze segundo a qual a profundidade de um “romance autobiográfico” não está no meio (na forma de) “busca” e nem nas estruturas do tempo (passado, tanto no sentido de perdido quanto de localizado temporalmente, num “outro lugar” que não é o presente nem o futuro), a curiosidade científica nos leva à próxima página – ou ao fim do livro –, mas talvez o bom senso nos leve a uma certa desconfiança. Entretanto, a explicação que Deleuze dá para isso é absolutamente convincente, bem fundamentada. Ele diz que

(...) A memória só intervém como o meio de um aprendizado que a ultrapassa tanto por seus objetivos quanto por seus princípios. A *Recherche* é voltada para o futuro e não para o passado⁷².

Na realidade, Deleuze argumenta que, em *...Temps Perdu* existe uma série de elementos sógnicos que contemplam sua própria teoria dos signos onde elementos sensíveis mediatos – como a memória – funcionam num nível primário de significação de uma obra de arte⁷³. Para ele o sentido material não é nada sem uma essência ideal que ele encarna e o mundo da Arte é o último mundo dos signos;

⁷¹Op. Cit. p.03.

⁷²Op. Cit. p.04.

⁷³“As qualidades sensíveis ou as impressões, mesmo bem interpretadas, não são ainda em si mesmos signos suficientes. Não são signos, provocando-nos uma exaltação artificial, como os signos mundanos. Também não são signos enganadores que nos fazem sofrer, como os do amor, cujo verdadeiro sentido nos provoca um

(...) e esses signos, como que *desmaterializados*, encontram seu sentido numa essência ideal. Desde então, o mundo revelado da Arte reage sobre todos os outros [...] ele os integra, dá-lhes colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco. [...] 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 Arte⁷⁴.

Tais caracteres são universais dentro da própria obra, mas de alguma maneira têm sua leitura modificada ou refeita dentro de uma historicidade não-sincrônica que é própria do sujeito, assim como do objeto da análise⁷⁵. Além disso, esses signos estão divididos em categorias, de acordo com sua própria materialidade, sendo que, por causa disso (da materialidade) tais signos são inversamente proporcionais à própria “verdade (ou essência) que comportam”; quanto mais carregados de materialidade, menos essencialmente verdadeiro é um signo. Por isso, para Deleuze os signos da arte preponderam sobre todos os outros, pois segundo ele estes são os mais desmaterializados:

Os signos mundanos, os signos amorosos e mesmo os signos sensíveis são incapazes de nos revelar a essência: eles nos aproximam dela, mas nós sempre caímos na armadilha do objeto, nas malhas da subjetividade. É apenas no nível da arte que as essências são reveladas. Mas, *uma vez* manifestadas na obra de arte, elas reagem sobre outros campos; aprendemos que elas *já* se haviam encarnado, já estavam em todas as espécies de signos, em todo os tipos de aprendizado⁷⁶.

Deleuze, portanto, dá ares de objetividade a elementos de subjetivação no processo de fruição estética. Ele associa caracteres de verdade à arte e a outras formas de signos que vão além da própria recepção ou fruição do signo a partir de sua materialidade. Pela densidade das materializações na obra de arte, Deleuze chega a patamares conceituais mediante a

sofrimento cada vez maior. São signos verídicos, que imediatamente nos dão uma sensação de alegria incomum, signos plenos, afirmativos e alegres. *São signos materiais*”. Op. Cit. p.13

⁷⁴ Op. Cit. p.14

⁷⁵ “[...] cada espécie de signo participa, de modo desigual de várias linhas do tempo; uma mesma linha mistura desigualmente várias espécies de signos”. Op. Cit. p.17.

⁷⁶ Op. Cit. p.38.

análise/interpretação das relações sígnicas que surgem pelo aparecimento – ou revelação – de uma *essência*. No caso específico do texto proustiano, são levantadas duas questões principais, relacionadas a essa verdade e a essa essência; quais as relações de Proust com o texto de Bergson, e o quão “essencial” pode ser a leitura conceitual, filosófica de ... *Temps Perdu*. Para que respondamos à primeira questão é preciso que analisemos antes a segunda, porque, assim que estabelecermos qual o lugar e a intensidade de verdade no texto de Proust, podemos olhá-lo junto ao de Bergson.

Deleuze propõe, como foi dito anteriormente, que os signos da arte são superiores a todos os outros – devido a sua carga de verdade (essência) – porque são absolutamente imateriais. Ele afirma que a essência da arte é revelada na forma de uma diferença “última e absoluta”, pois surge onde a materialidade do signo é rarefeita e nos leva a uma apreensão de sentido completamente espiritual. Mas, o que viria a constituir essa diferença? Segundo Deleuze, ela é uma forma de *diferença qualitativa* nos processos de apreensão de sentido e recepção dos signos. Para exemplificar sua teoria, ele usa o próprio Proust como exemplo (claro!), relacionando-o a uma importante categoria filosófica:

[...] Proust é leibniziano: as essências são verdadeiras mônadas, cada uma se definindo pelo ponto de vista através do qual exprime o mundo, cada ponto de vista remetendo a uma qualidade última no fundo da mônada. Como diz Leibniz, elas não tem portas nem janelas: o ponto de vista sendo a própria diferença, pontos de vista sobre um mundo supostamente o mesmo são tão diferentes quanto os mundo mais distantes.[...] Nossas únicas janelas, nossas únicas portas são espirituais: só há intersubjetividade artística.⁷⁷

Tal intersubjetividade coloca a essência (e a verdade) das coisas não *nos sujeitos*, mas sim *pelos sujeitos*, pois, somente por eles a diferença pode se cristalizar enquanto mônada. Isso fica claro quando pensamos ou sentimos expressos os “diferentes pontos de vista” que os

⁷⁷ Op. Cit. p.42

indivíduos têm sobre as coisas; cada um tem uma diferença única e absoluta fechada em si mesmo acerca do “mundo da vida” e tal mundo existe dessa forma, por conseguinte, única e exclusivamente dentro do próprio sujeito, em todos os sujeitos⁷⁸. É, portanto, um conhecimento total e particularizado, múltiplo e encerrado em si mesmo. A essência precisa, assim, de um *locus* igualmente desmaterializado, e esse lugar é a arte.

Voltando às mônadas leibnizianas e(ou) proustianas, Deleuze fecha a primeira questão definindo o mérito de Proust e dos signos de sua obra prima como “lugar de verdade”, suplantando inclusive o próprio Leibniz:

Do ponto de vista filosófico, foi Leibniz quem pela primeira vez formulou o problema de uma comunicação resultante de partes isoladas ou de coisas que não se comunicam: como conceber a comunicação das mônadas, que não tem portas nem janelas? A resposta enganadora de Leibniz é que as mônadas fechadas dispõem todas elas de um estoque, envolvendo e exprimindo o mesmo mundo na série infinita de seus predicados, cada qual contentando em ter uma região de expressão clara, distinta das outras, sendo todas portanto pontos de vista diferentes sobre o mesmo que Deus as fez envolver. A resposta de Leibniz restaura assim uma unidade e uma totalidade prévias, sob a forma de um Deus que introduz em cada mônada o mesmo estoque de mundo ou de informação (“harmonia preestabelecida”) e que cria entre suas solidões uma “correspondência” espontânea. Não é este, entretanto, o pensamento de Proust, para quem diversos mundos correspondem aos pontos de vista sobre o mundo, e para quem unidade, totalidade e comunicação só poderiam resultar das máquinas e nunca constituir um estoque preestabelecido⁷⁹.

Dessa forma, Deleuze postula que, estando nas relações do signo com o leitor – e na verdade de uma essência monadológica – o grande valor da obra de Proust, definitivamente a parte referente às relações com Bergson são as mais importantes em *...Temps Perdu*. Na realidade, tal importância não se dá pela relevância do tema (dito) bergsoniano no texto de

⁷⁸ “A Essência não é individual, é individualizante”. Op. Cit. p.44

⁷⁹ Op. Cit. p.163. Cf – Nota 1: “certamente Proust leu Leibniz, pelo menos nas aulas de filosofia: Saint-Loup em sua teoria da guerra e da estratégia invoca um ponto de vista preciso da doutrina leibniziana (“você se lembra daquele livro de filosofia que líamos juntos em Balbec...”), CG, 85-86. de modo geral, pareceu-nos que as

Proust, mas sim no caráter secundário que ela possui. Mais que isso, as questões referentes à *memória involuntária* e à *rememoração* são em si mesmas secundárias para Deleuze justamente porque delas deriva algo muito mais importante e fundamental para a compreensão de sua proposta teórica.

Em linhas gerais, *Proust e os Signos* justifica sua postura de colocar num segundo plano as questões referentes ao trato da memória dentro da obra de Proust admitindo um outro lugar – o lugar da verdade e dos signos – como a maior contribuição que a leitura e a fruição sígnica do texto podem oferecer:

O essencial na *Recherche* não é a memória, nem o tempo, mas o signo e a verdade. O essencial não é lembrar-se, mas aprender; porque a memória só vale como uma faculdade capaz de interpretar certos signos e o tempo só vale como a matéria ou o tipo dessa ou daquela verdade. E a lembrança, ora voluntária, ora involuntária, só intervém em momentos precisos do aprendizado, para contrair o efeito ou para abrir novos caminhos.[...] Os *leitmotiv* da *Recherche* são: eu ainda não sabia; eu compreenderia mais tarde; quando deixava de aprender, eu não me interessava mais⁸⁰.

Isso porque para ele – Deleuze – as relações “desmaterializadas” dentro do texto proustiano corroboram com a tese de que a arte é o local da verdade (na essência) por excelência. Mas de que forma se dão tais relações? Em primeiro lugar é necessário compreender que metodologicamente *atingir a verdade* tem particularidades que envolvem as ações de procurar a verdade, de interpretar, decifrar e explicar, e que esta série de procedimentos se confunde com o próprio desenvolvimento do signo em si mesmo. Nesse caso, a própria verdade terá como características – além de sua correlação mais ou menos “material” com a essência – o fato de ser “sempre temporal” e “sempre uma verdade do tempo”, ou seja, absolutamente “plural”. Entretanto, não está na memória, mas sim nos signos

essências singulares de Proust estavam mais próximas das mônadas leibinizianas de que das essências platônicas”.

⁸⁰ Op. Cit. p.90

que ela traz consigo ou a partir de si, ambas as verdades. Deleuze argumenta que a memória está no rol dos signos mundanos, para os quais é necessária uma *inteligência* que os decifre; dessa forma, Deleuze infere que

Não é o esforço da memória, tal como aparece em cada amor, que consegue decifrar os signos correspondentes; [tal processo] é apenas o impulso da inteligência, na série de amores sucessivos, balizada pelos esquecimentos e pelas repetições inconscientes [o que, no caso do texto de Proust, realmente é importante por nos conectar a uma essência e a uma verdade]⁸¹.

Na medida em que a memória intervém em função dos signos sensíveis, num processo de relação com os signos mundanos, rumando em direção aos signos da arte e da imaginação, ela – a memória – ganha relevância. Mais que isso, ganha uma função objetiva dentro do “mundo da vida” que é, em suma, relacionar posturas e elementos sígnicos distintos. Nesse ponto já não é mais importante se tal relação intersígnica é entre elementos seqüenciais, logicamente determinados (por uma repetição, ou por causa e efeito) ou se são frutos de uma radicalização da subjetividade do ser que rememora. Ou seja, a partir do momento em que uma inteligência trabalha os signos, independente de como ocorre esse trabalho, é que a memória pode aparecer e para Deleuze ela sempre será uma metáfora, um produto esteticamente determinado da inteligência⁸².

⁸¹ Op Cit. p.52

⁸² “As reminiscências são metáforas da vida; as metáforas são reminiscências da arte. Ambas, com efeito, têm algo em comum: determinam uma relação entre dois objetos inteiramente diferentes, “para subtrair às contingências do tempo”. Op Cit. p.55

CAPÍTULO III

O golpe de gênio de Proust não está em não ter escrito “memórias”, mas, justamente, uma “busca”, uma busca de analogias e das semelhanças entre o passado e o presente. Proust não reencontra o passado em si – que talvez fosse bastante inosso –, mas a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e se esvai sem que possamos segurá-lo.

Se relermos as teses “Sobre o Conceito de História” à luz destas poucas observações, podemos observar quanto o método do historiador “materialista”, de acordo com Benjamin deve à estética proustiana. A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder, se não a descobrimos, inscritas nas linhas do atual. (Jeanne Marie Gagnebin).

A citação acima, retirada do prefácio à Edição Brasileira de *Magia e Técnica, Arte e Política*⁸³ trata, em linhas gerais, do *como* – ou pelo menos, do *por onde* - se deu a elaboração de um possível conceito de memória em Walter Benjamin, ou seja, do tema principal deste trabalho – mais especificamente, do presente capítulo.

Historicamente, esse caminho começa em 1923, quando Walter Benjamin conhece Theodor Adorno, futuro parceiro intelectual e já nessa época membro do Instituto para Pesquisa Social em Frankfurt, juntamente com Max Horkheimer. Ambos foram os grandes incentivadores, leitores e críticos de Benjamin⁸⁴ e nesse mesmo ano de 1923 tentam as primeiras articulações no sentido de promover a entrada do colega no círculo da “Escola de Frankfurt”. No ano seguinte, Benjamin redige a sua primeira versão da *Origem do Drama Barroco Alemão* que, apesar da sua importância, foi rejeitada pela Academia no ano de 1926, o que fez com que caíssem por terra os planos dos três. Benjamin torna-se então ensaísta

⁸³ Op. Cit. p.15-16.

contribuinte com as pesquisas do Instituto, além de crítico literário, jornalista e tradutor. É sabido que esse revés na vida de Benjamin causou-lhe fortes traumas, além de, sob certo aspecto, ter definido os destinos tanto da “Escola” quanto de seu membro “marginal”⁸⁵.

Desolado pela incompreensão, Walter Benjamin parte para Paris em 1926, onde inicia a tradução para o alemão de *Em busca do Tempo Perdido* com Franz Hessel, tradutor e especialista da literatura francesa. O certo é que no ano de 1929 – provavelmente depois de concluídos os trabalhos de tradução – Benjamin publica “A Imagem de Proust” (1929), texto que juntamente com o trabalho sobre Kafka (1934) e sobre “O Narrador” (1936)⁸⁶, figura no rol de seus trabalhos mais importantes sobre escritores e as relações destes escritores com a crítica literária dentro do universo de suas (de Benjamin) teorizações.

Nessa ocasião, Benjamin já trabalhava – de forma menos traumática – o conceito de *alegoria*, principal termo apresentado em seu texto sobre o Drama Barroco, já incipiente em seu trabalho acadêmico anterior (“Crítica de Arte no Romantismo Alemão”). Os estudos sobre o Círculo de Iena – especificamente direcionados para Schlegel e Novalis – além de uma carga filosófica e estética referentes à primeira fase do Romantismo Alemão também continham os primeiros passos para a elaboração do conceito de *alegoria*, no seio da subjetividade da primeira geração romântica, posicionada contra o objetivismo das categorias absolutas de Kant⁸⁷. Após *Origens do Drama Barroco*, onde efetivamente Benjamin apresenta o conceito, a questão da *alegoria* se expande, servindo de referencial para a elaboração de um “sistema”, de uma “teoria” que conseguisse “ler” a modernidade e que teria seu ponto alto numa (possível) conclusão de sua “Obra das Passagens”, caso Benjamin não tivesse se suicidado em 1939.

⁸⁴ O que se comprova não só nas cartas e comentários de um acerca dos textos dos outros, mas também em 1940, quando Adorno publica o texto “Sobre o Conceito de História” já em caráter póstumo ao autor

⁸⁵ Para mais detalhes, ver: MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

⁸⁶ Os citados textos encontram-se em: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

Esse caminho, entretanto, não foi traçado de forma tão linear. Muitos trabalhos de Benjamin ao longo de sua vida, saem do escopo desse projeto “maior”, assim como outros tantos podem ser apenas indiretamente relacionados a ele, o que faz com que os textos direcionados especificamente à estruturação de um sistema filosófico benjaminiano sejam ao mesmo tempo fáceis de serem reconhecidos e absolutamente “voláteis conceitualmente” – mais um motivo que nos leva a questionar, inclusive, a “possibilidade” de uma conclusão da “Obra das Passagens”. Isso porque, dependendo do viés escolhido para se observar a obra de Benjamin, as atividades de seleção de textos e de conceitos pode ser diversa e, às vezes, ambígua ou contraditória.

Contudo não há – em *toda* a historiografia, até então – dúvidas no que se refere ao fato de que pelo menos em um dos temas da obra benjaminiana (na teoria de Walter Benjamin para a História), um de seus principais conceitos – a memória – faz referências diretas à leitura benjaminiana da obra de Proust. Isso pode parecer um tanto óbvio, mas se repararmos que, se por “qualquer Benjamin” que leiamos, chegaremos a Proust quando o assunto é a memória, sua carga conceitual e sua conseqüente relevância dentro da obra de Benjamin aumentam significativamente.

As entradas de Proust na obra de Benjamin estão, pois, indiretamente na maioria dos trabalhos posteriores ao ano de 29. Entretanto, de forma objetiva, existem dois textos que marcam tal entrada. O primeiro, já citado, é “A Imagem de Proust” e o segundo é “Sobre Alguns temas em Baudelaire”⁸⁸, sendo que o texto sobre Proust é, dentro do conjunto de textos produzidos por Benjamin, aquele onde mais claramente podemos perceber tal

⁸⁷ Para mais, ver: SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética*. 1. ed. S. Paulo: Iluminuras/ FAPESP, 1999.

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. **Sobre Alguns temas em Baudelaire**. In: ADORNO, Theodor. BENJAMIN, Walter. HABERMAS, Jürgen. HORKHEIMER, Max. *Textos Escolhidos* (Coleção “Os Pensadores”). José Lino Günnewald (trad.[et. al.]).São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1983 (2ª Ed.). Outra edição em: _____, *Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Obras escolhidas, vol.3. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

realização. Esse texto nos fala de uma *imagem*, imagem essa que possui, além do aspecto estético, também um aspecto moral. Benjamin diz que

A imagem de Proust é a mais alta expressão fisionômica que a crescente discrepância entre vida e poesia podem assumir. Eis a moral que justifica nossa tentativa de evocar essa imagem⁸⁹.

Benjamin opta por evocar uma imagem (a de Proust, autor, e não de sua obra) em nome de uma moral que ela possui ou representa. Essa moral está vinculada a uma estética concernente à vida e à obra de Proust e nos fala de uma crescente discrepância existente entre vida e poesia. Contudo, essa moral só se revela, só se faz passível de leitura de forma fisionômica (lugar onde ela se expressa), ou seja, mediante a leitura dos traços característicos, das idiossincrasias do Marcel Proust autor expressas em sua obra e tais elementos encontram-se diretamente ligados à formação das imagens da memória que Proust apresenta em *...Temps Perdu*.

No que se refere à criação, à elaboração dessas imagens, Benjamin reforça a carga visual com que elas ocorrem, e atribui a essa visualidade o lugar essencialmente fisionômico pelo qual podemos compreender Proust:

Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involuntaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. Mas por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos de reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não visuais, indefinidos e densos, anunciamos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador. O odor é o sentido do peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps*

⁸⁹ BENJAMIN, Walter. **A Imagem de Proust**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. p.36

perdu. E suas frases são o jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço, indizível, para erguer o que já foi capturado⁹⁰.

Fisionômicamente, o trabalho e a vida de Proust na visão de Benjamin foram transformar o texto literário num lugar onde o trabalho de Penélope⁹¹ da lembrança (tecido na ação e desmanchado no abandono da ação enquanto passado) pudesse se tornar um registro. Tal registro jamais seria “o evento vivido como de fato acontecera”, mas um produto daquele que se esforça por viver e cristalizar a lembrança do que foi vivido, não pela contemplação de um passado perdido, mas sim pela vivência, pela experiência de continuidade da vida, num processo de reexperimentação do passado proporcionado pela ação (no) presente. Benjamin diz que

A la recherche du temps perdu é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com o máximo de consciência. O procedimento de Proust não é a reflexão, e sim a consciência. Ele está convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas instituições que nos falaram, sem

⁹⁰ Op. Cit. p. 48-49.

⁹¹ Um ponto a ser ressaltado na obra de Benjamin como referência a Proust é o caráter “auto afirmativo” da teoria da memória. Em “A Imagem de Proust” Benjamin diz que “Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim, uma vida lembrada por quem a viveu. (...) Pois o importante para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? (...) *Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como e esquecimento a teceu para nós.* (...) Assim, a lei do esquecimento também se exercita no interior da obra. Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado da 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. (...) Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não da pessoa do autor, e muito menos da ação. Podemos mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do *continuum* da recordação, o padrão invertido da tapeçaria. Assim o queria Proust, e assim devemos interpretá-lo quando afirmava preferir que toda a sua obra fosse impressa em um único volume, em coluna dupla, sem um único parágrafo” BENJAMIN. Op. Cit. P. 37-38. Grifo meu que faz referência a um trecho de “No Caminho de Swann”: “A imobilidade das coisas que nos cercam talvez lhes seja imposta pela nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas. (...) Sem dúvida que eu estava agora bem desperto, meu corpo dera uma última volta e o bom anjo da certeza imobilizara tudo em redor de mim, deitara-me sob as minhas cobertas, no meu quarto, e pusera aproximadamente em seu lugar, no escuro, a minha cômoda, a minha mesa de trabalho, a minha lareira, a janela da rua e as duas portas. Mas, embora eu soubesse que não me achava nesses quartos cuja presença a ignorância do despertar me apresentara ao menos como possível, sem todavia oferecer-me sua imagem distinta, a verdade é que fora me dado um impulso à memória. PROUST. Op. Cit. p.13-15.

que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa. (...) A tagarelice incomensuravelmente ruidosa e vazia que ecoa nos romances de Proust é o rugido com que a sociedade se precipita no abismo dessa solidão⁹².

Para ilustrar isso, Proust utiliza uma linguagem rebuscada, textos amplamente detalhistas e orientados por um caráter onírico que ao mesmo tempo em que marca os traços de ficcionalidade do exercício de rememoração, evidencia a identificação do leitor com o autor, na medida em que todos praticamos esse procedimento de viver, esquecer e recordar e só nos damos conta de todo o procedimento quando a consciência da rememoração nos fica clara.

Essa identificação entre o público leitor e o autor da obra tem, em Proust, duas características importantes apontadas por Benjamin. A primeira é o fato de que tal relação de identidade se dá conceitualmente pelo exercício de rememoração, mas esteticamente, no texto proustiano, pela formação das imagens – que ao fim, ao cabo, nos remetem às nossas próprias imagens. As imagens que Proust cria em seu texto conduzem o leitor ao mundo particular das próprias rememorações, mais que isso: o exercício moralizador de Proust em busca de um tempo perdido, leva o leitor em busca de seu próprio tempo, de suas próprias perdas. Benjamin cita Max Unold para ilustrar seu argumento e ao fazer isso⁹³ - ao aproximar o texto proustiano das “histórias de cocheiro” – também o aproxima do seu “ideal” de narrador (que apareceria somente no texto de 36).

Esse primeiro viés da obra proustiana nos leva à segunda característica apontada por Benjamin – que possui para ele implicações sociais diretas – que é o fato da sociedade burguesa do início do século XX ter incorporado Proust como um romancista, mesmo

⁹² Op. Cit. p. 46.

⁹³ “Max Unold, que não foi o pior de seus leitores, referindo-se ao “tédio” resultante desse procedimento [de leitura], comparou as narrativas de Proust às “histórias de Cocheiro”: ele diz: “imagine, caro leitor, ontem eu mergulhei um bolinho numa xícara de chá, e então me lembrei que tinha morado no campo quando criança. Para dizer isso, Proust utiliza oitenta páginas, e o faz de modo tão fascinante que deixamos de ser ouvintes, e nos identificamos com o próprio narrador desse sonho acordado”. Op. Cit. p.39

permanecendo ele completamente alheio ao universo literário popular da época em que escreveu (como já foi dito, somente Após a década de 50 a obra de Proust foi efetivamente reconhecida).

Benjamin identificava em Proust um certo ar revolucionário no fato de que, como romancista, o autor francês conseguia atingir um público acostumado à leitura solitária e “fechada” dos romances convencionais, mesmo construindo um texto difícil (reconhecidamente difícil até hoje, inclusive) e mesmo sem pertencer à casta dos autores “convencionais” e mesmo, criticando certas normas, certos lugares estabelecidos da sociedade de sua época⁹⁴. A explicação desse fenômeno se dá para Benjamin no fato de que o trabalho de Proust como autor não tinha como objetivo expor as pessoas no plano social, ele não era um crítico declarado da sociedade de sua época, a intenção era sim questionar a perda do tempo no seio da burguesia, fato que ele operava mediante os choques que suas imagens provoca(va)m no leitor. Com isso, Proust garantia a permanência de todas as máscaras burguesas e seu livro enquanto objeto de consumo, sem se vender ao que considerava lugar comum das produções de sua época:

(...) As dez mil pessoas da classe alta eram para ele um clã de criminosos, uma quadrilha de conspiradores, com a qual nenhuma outra pode comparar-se: a camorra dos consumidores. (...) Proust descreveu uma classe obrigada a dissimular integralmente sua base material, e que em conseqüência precisa imitar um feudalismo sem significação econômica, e por isso mesmo eminentemente utilizável como máscara da grande burguesia. Esse desiludido e implacável desmistificador do Eu, do amor, da moral, como o próprio Proust se via, transformaria sua arte imensa num véu destinado a encobrir o mistério único e decisivo da sua classe: o econômico. Com isso, ele não se pôs a serviço de sua classe. Ele está a sua frente⁹⁵.

⁹⁴ “(...)E o mundo se parte efetivamente em estilhaços: a unidade da família e da personalidade, a ética sexual e a honra estamental. As pretensões da burguesia são despedaçadas pelo riso. Sua fuga, em direção ao passado, sua reassimilação pela nobreza, é o tom sociológico do livro. (...)O verdadeiro leitor de Proust é constantemente sacudido por pequenos sobressaltos. Nessas metáforas, ele encontra a manifestação do mesmo mimetismo que o havia impressionado antes, como forma de luta pela existência travada pelo autor nas folhagens da sociedade”. Op. Cit. p.41 e 43.

Obviamente, podemos apontar um outro lugar para esse “estar à frente” de Proust em relação aos outros autores e à sua classe, que é o fato dele conseguir literariamente se ligar à filosofia de Bergson. Contudo, em “A Imagem de Proust” tal questão não é muito explorada, (ou pelo menos não tão profundamente como em “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”), porém é feita de forma muito precisa, no sentido de terminar por definir qual é a imagem de Proust que Benjamin pretende apresentar. A relação de Proust com a memória involuntária é o amálgama entre o autor Proust e sua obra, numa construção que mescla ambos em prol de uma unidade conceitual: a memória como rememoração, aquela que “explode no *continuum* da História”:

A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, mas 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). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos. É o mundo em estado de semelhança, e nela reinam as “correspondências”, captadas inicialmente pelos românticos, e de modo mais íntimo por Baudelaire, mas que Proust foi o único a incorporar em sua existência vivida. É a obra da *mémoire involuntaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento. Quando o passado se reflete no presente, úmido de orvalho, o choque doloroso do rejuvenescimento o condensa tão irresistivelmente como o lado de Guermantes se entrecruza com o lado de Swann, quando Proust, no 13º volume, percorre uma última vez a região de Combray, e percebe o entrelaçamento dos caminhos⁹⁶.

Referente às questões da memória e da história, Bosi define a questão da rememoração de outra maneira, porém em acordo com a proposta de definição elaborada por Benjamin:

Ao lado da história escrita, das datas, da descrição de períodos, há correntes do passado que só desapareceram na aparência. E que podem reviver numa rua, numa sala, em certas pessoas, como ilhas efêmeras de um estilo, de uma maneira de pensar, sentir, falar, que são resquícios de outras épocas⁹⁷.

⁹⁵ Op. Cit. p.45.

⁹⁶ Op. Cit. p. 45-46.

Em 1940, Adorno publica um texto de Benjamin sob o título de “Sobre o Conceito de História”. Tal “conceito”, disposto em vários aforismos, representa talvez a “pedra roseta” de grande parte da obra do pensamento benjaminiano, principalmente da “Obra das Passagens” (*Das Passagen werk*), sua coletânea de textos sobre o século XIX e a entrada definitiva da civilização ocidental na Modernidade. Para Michel Löwy

As teses “Sobre o conceito de história” (1940) de Walter Benjamin constituem um dos textos filosóficos e políticos mais importantes do século XX. No pensamento revolucionário talvez seja o documento mais significativo desde as “Teses sobre Feuerbach” de Marx. Texto enigmático, alusivo, até mesmo sibilino, seu hermetismo é constelado de imagens, de alegorias, de iluminações, semeado de estranhos paradoxos, atravessado por fulgurantes intuições.⁹⁸

Nesse texto, encontram-se colocadas não só conceitualmente, mas também dentro de uma estética particular, várias diretrizes para a objetivação de seu projeto de compreensão da modernidade a partir das grandes cidades do início do século XIX, a “Fisiognomia da Metrópole Moderna”. Uma das resultantes desse projeto – que em linhas gerais trata de uma nova percepção da história, de caráter revolucionário, atingida mediante a leitura da vida da cidade, e retrabalhada pela Literatura – é a construção de novas possibilidades narrativas, sob a égide do texto escrito e não *na* própria (vida da) cidade, apesar de a ela (ou a ambas) se reportar. Segundo Bolle

Para o autor das teses “Sobre o Conceito de História”, a tarefa do historiador consiste no resgate e na redenção do passado. Seu ensaio sobre *As Afinidades Eletivas*, de Goethe, e seu livro sobre o drama barroco são modelos de crítica “redentora”; também o Trabalho das Passagens trata de “resgatar” a imagem baudeleriana da Modernidade. O crítico concebeu seu trabalho como defesa da obra do poeta contra uma transmissão falsificadora, identificando, ao mesmo tempo, os documentos da recepção como monumentos ideológicos e formadores de história. [...] Trata-se de uma historiografia desenvolvida a partir da história literária e fundamentada na relação entre produção e recepção

⁹⁷ Op. Cit. p.75

⁹⁸ LÖWY, Michel. Walter Benjamin - aviso de incêndio - uma leitura das teses "sobre o conceito de história". Tradução Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

das obras. A história, segundo Benjamin, torna-se “objeto de uma construção, cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio”, mas “uma determinada época”, “uma determinada vida”, “uma determinada obra”; esses elementos são “arrancados do curso homogêneo da história.”⁹⁹

e

“Escrever a história significa atribuir aos anos a sua fisionomia”. Com esse aforisma, Benjamin realça a importância da abordagem fisiognômica em seu trabalho. O que ele entende por “fisiognomia” [...] designa aqui uma representação da história enquanto história natural: a caducidade, o sofrimento e a mortificação são expressos pelas alegorias da ruína, do cadáver e da caveira¹⁰⁰.

Devido a esse inevitável atrelamento da narrativa à escrita, Benjamin dedica parte de suas críticas pessoais à sociedade capitalista ocidental e escreve seu texto sobre “o narrador”, vinculando a figura do agente narrativo a contextos políticos e econômicos do Capitalismo e a uma transformação do próprio conceito de experiência e de percepção estética. Segundo Jeanne Marie Gangnebin

Benjamin situa nesse contexto o surgimento de um novo conceito de experiência, em oposição àquele de *Erfahrung* (Experiência), o do *Erlebnis* (Vivência), que reenvia à vida do indivíduo particular, na sua inefável preciosidade, mas também na sua solidão¹⁰¹.

Numa carta enviada a Adorno de 4 de junho de 1936,

Benjamin traça um paralelo entre o ensaio sobre a reprodutibilidade, consagrado às mudanças da percepção visual e tátil das artes plásticas, e o ensaio sobre “O Narrador”, que ele está acabando de escrever. Ambos tratam, com efeito, do “declínio da aura”, declínio sensível não só nas novas categorias técnicas do cinema e da fotografia, mas também no fim da arte da narrativa tradicional, de maneira mais ampla, na nossa

⁹⁹ Op. Cit. p.25

¹⁰⁰ Op. Cit. p.40. Cf – Nota 74: Johann Caspar Lavater (1772): A fisiognomia é a ciência de conhecer o caráter (e não os destinos aleatórios) de um ser humano *latu sensu* a partir de seus traços exteriores; a fisionomia *latu sensu* seria portanto todos os traços exteriores do corpo e dos movimentos de um ser humano, na medida em que, a partir daí, é possível conhecer algo de seu caráter. In: “Vor der Physiognomik”, *Hannoverisches Magazin*. Comentário de Karl Pestalozzi, 1988, “Physiognomische Methodik“, em *Germanistik aus interkultureller Perspektive*, orgs. Adrien Fink e Gertrud Gréciano, p.137-153

¹⁰¹ GANGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. Coleção Estudos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999. p.59.

crescente incapacidade de contar¹⁰² (...) Trata-se de uma interrogação que diz respeito à estética no sentido etimológico do termo, pois Benjamin liga indissociavelmente as mudanças de produção e compreensão artísticas a profundas mutações da percepção (*aisthêsis*) coletiva e individual.¹⁰³

A narrativa “vazia”, encerrada em si mesma, sem um trabalho intersubjetivo de transmissão de um valor moral é característica da “perda da aura” benjaminiana¹⁰⁴. E nesse momento, podemos facilmente perceber o quanto sua opinião está embasada em sua militância pessoal junto ao Marxismo (influência de seus colegas “frankfurtianos” Adorno e Horkheimer) e em aspectos absolutamente românticos de sua vida, arraigada a valores “milenaristas” como o Judaísmo e o amor pela Europa. Diante dessas informações, podemos avaliar de que maneira, nas imagens que Benjamin utiliza em seu projeto de “Fisiognomia da Metrópole Moderna”, podemos identificar assim como no âmbito da narrativa, elementos “contextuais” de elaboração teórica, por exemplo, sua relação com Baudelaire.

Assim sendo, consideremos que a “Obra das Passagens” é um grande “manual”, um grande “compêndio”, que nos auxiliaria na leitura (das alegorias) do mundo a partir da Metrópole Moderna. Pela figura – teórica – do *flâneur* (e aqui também não há controvérsias referentes ao fato de que o elemento de construção do *flâneur*, enquanto modelo teórico criado por Walter Benjamin foi inspirado em Baudelaire) a narrativa¹⁰⁵, a história que Benjamin deseja contar, ganha voz. É ele quem pratica a “estranha esgrima” baudeleriana nos textos que devem falar da cultura e também da barbárie, pelos tempos da Modernidade

¹⁰² Op. Cit.- p.56.

¹⁰³ cf. BOLZ, Norbert. “Des Conditions de possibilité de l’expérience historique” . *Walter Benjamin et Paris*, p.497-496. in: Op. Cit. p.58

¹⁰⁴ “O narrador é um mestre do ofício que conhece seu mister: ele tem o dom do conselho. A ele foi dado abranger uma vida inteira. Seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ele extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo. Uma atmosfera sagrada circunda o narrador.” In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade - lembranças de velhos*. 3ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994. p.91.

¹⁰⁵ Trata-se de uma narrativa, não só num sentido lato. Afinal de contas, uma poesia pode narrar algo, mas não é esse o caso. *Benjamin não escreveu poesias e sim ensaios*. por uma necessidade própria dos textos “científicos”, Benjamin foi buscar em Edgar Allan Poe os recursos narrativos necessários ao *flâneur*; é como se Poe fosse, por

(mesmo que não pela poesia, mas pela prosa, tomada a empréstimo de Poe). Esse modelo é quem efetivamente realiza a “leitura das cidades”.

Para tal, no entanto, um terceiro elemento é de suma importância. É necessário que juntamente com a “leitura” das cidades seja produzido um *registro* e, conseqüentemente uma *memória* da modernidade, do gesto e da experiência moderna¹⁰⁶ e o conceito de memória sobre o qual opera a teoria benjaminiana, tem sua “realização ideal” em Marcel Proust.

Podemos tomar que, em linhas gerais esse modelo de estudo da memória, é basicamente a forma da “memória como esquecimento” que a trata não como tudo aquilo que lembramos, mas sim como tudo aquilo que por algum motivo não “deixamos de esquecer”, mas que sofre, assim como o próprio sujeito, as ações da historicidade em sua própria elaboração e momento de (re)surgimento. Segundo Ecléa Bosi

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista¹⁰⁷.

Isso porque para Bergson, Benjamin e Bosi, a memória não é um processo objetivo do tipo “estímulo-resposta”, ou mesmo um dado que pode ser acionado mediante a interferência

sua verve, por suas temáticas e por sua vida marginal(izada) uma espécie de “Baudelaire em prosa”. Na realidade, Poe antecede Baudelaire, este, inclusive, traduziu os textos daquele.

¹⁰⁶ “A memória é a faculdade épica por excelência. Não se pode perder, no deserto dos tempos, uma só gota da água irisada que, nômades, passamos do côncavo de uma para outra mão, a história deve reproduzir-se de geração a geração, gerar muitas outras, cujos fios se cruzem, prolongando o original, puxados por outros dedos.”
in: BOSI, Op. Cit. p. 90.

¹⁰⁷ Op. Cit. p. 55.

direta da realidade sobre o homem, mas sim uma interpretação subjetiva entre as experiências cotidianas, e a vivência congelada e perdida no passado.

O que faz, portanto, com que a “entrada” que Benjamin faz num determinado conceito de memória seja conceitualmente via Bergson, mas esteticamente via Proust? Num primeiro momento o fato de que para Benjamin a memória da forma como é apresentada em Proust possui elementos que reforçam outros lugares de sua teoria, que não essencialmente o tema da memória *strictu sensu* mas num nível mais profundo, o fato de que Proust supera a esquemática bergsoniana acerca da memória e cria algo próprio muito mais próximo do que Benjamin concebe como memória. Todos esses elementos que a memória em Proust “amarra” encontram-se em “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”, texto de 1939 (publicado a primeira vez em 1969), onde Benjamin trata de algumas temáticas da figura histórica de Baudelaire, pensando-o como representação do que seria o *flâneur* ideal – não como modelo teórico, mas sim como sujeito praticante da “Leitura da Cidade (de Paris)”. O texto começa com Benjamin fazendo a irônica observação de que desde o fim do século XIX a Filosofia “tem realizado uma série de tentativas com o intuito de assenhorear-se da ‘verdadeira’ experiência, em contraste com a que se decanta da vida bitolada e desnaturada das massas civilizadas” (pág. 30), e aponta o fato de que necessariamente elas não partem da vida do homem em sociedade, mas de obras da literatura (“ligam-se à poesia, ou melhor, à natureza, e, por fim, à época mítica”). Dentro desse rol de filósofos que trabalham a experiência passando por caminhos alheios á vida do homem na sociedade, Benjamin destaca Dilthey, Klages, Jung e “a obra juvenil de Bergson, *Matière et Memoire*: a qual mais que as outras se aproxima da investigação exata. Orienta-se pelo modelo da Biologia.”

Como foi colocado anteriormente, a forma de pensamento na filosofia bergsoniana trabalha num primeiro momento com o conceito de experiência definido pelas palavras de Benjamin como

Um fato de tradição, tanto na vida coletiva quanto na particular. Consiste não tanto em acontecimentos isolados fixados exatamente na lembrança, quanto em dados acumulados, não raro inconscientes, que confluem na memória¹⁰⁸.

Benjamin afirma que a obra de Bergson tenta se firmar num lugar distante da historicidade que a experiência pode ter e também afastado do que a grande massa concebe como tal. Dessa forma, longe da Filosofia e do “senso comum”. Bergson cria uma brecha por onde a leitura de sua própria teoria obriga a criarmos um outro conceito de memória em substituição aos preexistentes. Nesse ponto ele afirma que a experiência com o texto de Bergson é semelhante a que temos em Baudelaire “no seu ‘leitor’”.

É claro que, provavelmente Bergson não foi o único a atribuir à memória as características apresentadas em *Matéria e Memória*. A própria *mnemosine*, musa grega da memória é, ao mesmo tempo a “deusa” do esquecimento. Voltamos novamente aos mitos e esse retorno, também assinalado por Benjamin, abre a porta para que, finalmente, se apresente uma outra possibilidade do mesmo pensamento acerca da memória, que é, sem dúvida, o pensamento de Proust e o famoso episódio da *Madeleine*¹⁰⁹. Benjamin coloca que

¹⁰⁸ BENJAMIN, Walter. **Sobre Alguns temas em Baudelaire**. In: ADORNO, Theodor. _____. W. HABERMAS, Jürgen. HORKHEIMER, Max. *Textos Escolhidos* (Coleção “Os Pensadores”). José Lino Grünnewald (trad.[et. al.]). São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1983 (2ª Ed.). p. 30

¹⁰⁹ “Assim, por muito tempo quando despertava de noite e me vinha a recordação de Combray, nunca pude ver mais que aquela espécie de lanço luminoso, recortado no meio de trevas indistintas, semelhante aos que o acender de um fogo de artifício ou alguma projeção elétrica alumiam e seccionam em um edifício cujas partes restantes permanecem mergulhadas dentro da noite: na base, bastante larga, o pequeno salão, a sala de jantar, o trilho da alameda escura por onde chegaria o Sr. Swann, inconsciente autor de minhas tristezas, o vestíbulo de onde me encaminhava para o primeiro degrau da escada, tão cruel de subir, que constituía por si só o tronco, muito estreito daquela pirâmide irregular; e, no cimo, o meu quarto, com o pequeno corredor de porta envidraçada por onde entrava mamãe.; em suma, sempre visto à mesma hora isolado de tudo o que pudesse haver em torno, destacando-se sozinho na escuridão, o cenário estritamente necessário (como esses que se vêem indicados no princípio das antigas peças, para as representações na província), ao drama do meu deitar; como se Combray consistisse apenas em dois andares ligados por uma estreita escada, e como se nunca fosse mais que sete horas da noite. Na verdade, poderia responder, quem me perguntasse, que Combray compreendia outras coisas mais e existia em outras horas. Mas como o que eu então recordasse me seria fornecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá não conservam nada deste, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray. Na verdade, tudo estava morto para mim.

Morto para sempre? Era impossível.

Há muito de acaso em tudo isso, e um segundo acaso, o de nossa morte não nos permite muitas vezes esperar por muito tempo os favores do primeiro.

Acho muito razoável a crença céltica de que as almas daqueles a quem perdemos, se acham cativas nalgum ser inferior, num animal, num vegetal, uma coisa inanimada, efetivamente perdidas para sempre até o

dia, que para muitos nunca chega, em que nos sucede passar por perto da árvore, entrar na posse do objeto que lhe serve de prisão. Então eles palpitam, nos chamam, e, logo que as reconhecemos, está quebrado o encanto. Libertadas por nós, venceram a morte e voltam a viver conosco.

É assim com o nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e do seu alcance, nalgum 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.

Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra os meus hábitos. A princípio recusei, mas, não sei por que, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados *Madeleines* e que pareciam moldados na valva estriada de uma concha de S. Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de *Madeleine*. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo tocou o meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferentes as vicissitudes da vida, inofensivos os seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como 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, moral. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? O que significava? Onde apreendê-la? Bebo um segundo gole em que não encontro nada de mais que no primeiro, um terceiro que me traz um pouco menos que o segundo. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim. A bebida a despertou mas não a conhece, e só o que pode fazer é repetir indefinidamente, cada vez com menos força, esse mesmo testemunho não sei interpretar e que quero tornar a solicitar-lhe daqui a um instante e encontrar intacto à minha disposição, para um esclarecimento decisivo. Deponho a taça e volto-me para o meu espírito. É a ele que compete achar a verdade. Mas como? Grave incerteza, todas as vezes todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassa por si mesmo, quando ele o explorador, é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar e onde todo o seu equipamento de nada lhe servirá. Explorar? Não apenas explorar, criar. Está em face de qualquer coisa que ainda não existe e a que só ele pode dar realidade e fazer entrar na sua luz.

E recomeço a me perguntar qual poderia ser esse estado desconhecido, que não trazia nenhuma prova lógica, mas a evidência de sua felicidade, da sua realidade ante a qual as outras se desvaneciam. Quero tentar fazê-lo reaparecer. Retrocedo pelo pensamento ao instante em que tomei a primeira colherada de chá. Encontro o mesmo estado, sem nenhuma luz nova. Peço ao meu espírito um esforço a mais, que me traga outra vez a sensação fugitiva. E para que nada quebre o impulso com que ele vai procurar captá-la, afasto todo obstáculo toda idéia estranha, abrigo meus ouvidos e minha atenção contra os rumores da peça vizinha. Mas sentindo que meu que meu espírito se fatiga sem resultado, forço-o, pelo contrário, a aceitar essa distração que eu lhe recusava, a pensar outra coisa, a refazer-se antes de uma tentativa suprema. Depois, por segunda vez, faço o vácuo diante dele, torno-lhe a apresentar-lhe o sabor ainda recente daquele primeiro gole e sinto estremecer em mim qualquer coisa que teriam desancorado, a uma grande profundidade; não sei o que seja, mas aquilo sobe lentamente; sinto a resistência e ouço o rumor das distâncias atravessadas.

Por certo, o que assim palpita no fundo de mim, deve ser a imagem, a recordação visível que ligada a esse sabor, tenta segui-lo até chagar a mim. Mas debate-se demasiado longe, demasiado confusamente; mal e mal percebo o reflexo neutro em que se confunde o ininteligível turbilhão das cores agitadas; mas não posso distinguir a forma, pedi-lhe que me indique de que circunstância particular, de que época do passado é que se trata.

Chegará até a superfície de minha clara consciência essa recordação, esse instante antigo que a tração de um instante idêntico veio de tão longe solicitar, remover, levantar, no mais profundo de mim mesmo? Não sei. Agora não sinto mais nada, parou, tornou a descer talvez; quem sabe se jamais voltará a subir do fundo de sua noite? Dez vezes tenho de recomeçar, inclinar-me em sua busca. E, de cada vez a covardia que nos afasta de todo trabalho difícil, de toda obra importante, aconselhou-me a deixar daquilo, a tomar meu chá pensando simplesmente em meus cuidados de hoje, em meus desejos de amanhã que se deixam ruminar sem esforço.

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de *Madeleine* que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Leônia me oferecia, depois de o ter mergulhado no seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto. O simples fato de ver a *Madeleine* não me havia evocado coisa alguma antes que a provasse; talvez porque, como depois tinha visto muitas, sem as comer, nas confeitarias, a sua imagem deixava deixara aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo se desagregara; as formas – e também a daquela conchinha de pastelaria, tão

Foi de fato um poeta que colocou à prova a teoria bergsoniana da experiência. Pode-se considerar que a obra de Proust *À la Recherche du temps Perdu*, a tentativa de produzir artificialmente, nas condições sociais hodiernas, a experiência como foi entendida por Bergson. (visto que sempre será mais difícil contar com sua gênese espontânea.) De resto, Proust não foge, em sua obra, à discussão desse problema. Ao contrário, introduz um momento novo que contém uma crítica imanente a Bergson. Este não se descuida de sublinhar o antagonismo entre *vita activa* e *vita contemplativa* particular que é patenteada pela memória. Parece, no entanto, que em Bergson, o fato de voltar-se para a atualização intuitiva do fluxo vital é uma questão de livre escolha. A convicção diversa de Proust já se anuncia na própria terminologia. A *memoire pure* da teoria bergsoniana torna-se nele *memoire involontaire*. De início, Proust confronta essa memória involuntária com a voluntária, que está à disposição da inteligência¹¹⁰.

Benjamin se apóia no fato de que em Proust e não em Bergson o caráter revolucionário da memória – sua irrupção, sem previsão ou controle, inesperada – constitui-se uma inovação no que se refere à teoria da “memória como rememoração” e, não só isso, é uma “teoria” que passa por um lugar distante da Filosofia e do “senso comum”, mesmo estando o autor Marcel Proust localizado historicamente. Essa questão do *choc* provocado pelo contato com o fator de acaso, de indeterminação da manifestação da memória e das conseqüências dessa manifestação descritos na obra de Proust, também recoloca o narrador em um lugar de destaque (como fora descrito anteriormente, só que agora não pelo aspecto moral) por tornar necessário o registro dentro de um contexto de experiência “autêntica” que só encontra

generosamente sensual sob a sua plissagem severa e devota – se haviam anulado ou então, adormecidas tenham perdido a força da expansão que lhes permitiria alcançarem a consciência. Mas quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas – sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis – o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação.

E eu mal reconheci o gosto do pedaço de *Madeleine* que minha tia me dava (embora ainda não soubesse, e tivesse de deixar para muito mais tarde tal averiguação, por que motivo aquela lembrança me deixava tão feliz), eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava meu quarto, veio aplicar-se como um cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim e que fora construído para meus pais aos fundos da mesma (esse truncado trecho da casa que era só o que eu recordava até então); e, com a casa, a cidade toda, desde a manhã até a noite, por qualquer tempo, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas por onde eu passava e as estradas que seguíamos quando fazia bom tempo. E, como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia d’água pedacinhos de papel, até então indistintos e que, depois de molhados, se estiram se delineiam se colorem, se diferenciam, tornam-se flores casas, personagens, consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda Combray e seus arredores, tudo isso toma forma e solidez, saiu, cidade e jardim, da minha taça de chá”. PROUST. Op. Cit. p. 44-47.

paralelos segundo Benjamin na teoria freudiana (em *Além do Princípio do Prazer*) e em Baudelaire, por constituir-se biográfica e historicamente como referencial de sua validade.

Nesse ponto, Benjamin levanta um problema que é o da necessidade de afastar o intelecto e a mera informação da experiência “verdadeira” que em última instância se reflete no papel que a informação jornalística ocupa como transformador da narração em um produto, um produto pobre e vazio do ponto de vista moral (e revolucionário) ao destituí-la do caráter individualizante e ao mesmo tempo agregador que o ato de “contar histórias” precisa ter para que seja eficaz do ponto de vista do aprendizado sobre o passado (seja ele individual ou coletivo) – questão muito própria de seu tempo, onde realmente a discrepância entre vida e poesia ganha ares de abismo.

Em termos “linkeanos” Benjamin realiza uma “intervenção crítica” sobre a memória e a história na modernidade a partir da “imagem de Proust” – o autor e sua obra, não o texto de Benjamin – como homem de “entre séculos” , como “diferente”¹¹¹, como “anfíbio de historiador e ficcionista”, o que permite a ele extrapolar o pensamento bergsoniano, levando o conteúdo da “experiência” ao campo das ações humanas da história sob uma outra ótica, característica de sua leitura acerca do estilo biográfico da literatura proustiana.

Num primeiro momento, Benjamin se afasta da Filosofia e do “senso comum”, abrindo espaço para que a Arte (ou o mito) possam lhe proporcionar um *lócus* de reflexão. Dentro desse contexto, Benjamin faz uma opção pela literatura e lá estabelece um padrão de serialização da informação, no conjunto de romances do século XIX – algo que fica claro em seu texto sobre o narrador.

¹¹⁰ Op. Cit. Idem.

¹¹¹ “E o mundo se parte efetivamente em estilhaços: a unidade da família e da personalidade, a ética sexual e a honra estamental. As pretensões da burguesia são despedaçadas pelo riso. Sua fuga, em direção ao passado, sua reassimilação pela nobreza, é o tema sociológico do livro”. BENJAMIN. “A Imagem de Proust” p. 41

Dentro de uma estrutura que, muito mais além do que reveladora de uma subjetividade ou de uma não-subjetividade, Benjamin revela também questões que lhe são contemporâneas (inclusive questões comuns a todos os membros da “Escola de Frankfurt”), questões essas que passam pelo pensamento acerca da estética do texto e de construção de novos patamares de Filosofia, amparadas pela religião e pelo Marxismo – onde Benjamin seja talvez único exemplo, transcendendo qualquer parâmetro de pensamento de sua geração – estabelecendo assim uma relação paraestética que se desenvolve da Literatura em direção a um universo conceitual próprio da Teoria da História. Dentro de tal universo, Benjamin se propõe a delimitar um conceito de memória (a “memória como rememoração”) que corresponde à uma apropriação particular da “imagem de Proust” e não a da Filosofia bergsoniana. Benjamin dessa forma realiza uma “intervenção crítica” sobre o texto de Proust no intuito de redimensionar a “imagem” do conceito de memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Benjamin diz na Tese número 06 que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo¹¹²”. O termo “perigo” aqui, pode determinar uma situação de tensão, que requer cuidado e não necessariamente de risco, lugar de onde necessariamente salta o elemento estranho à série. Link chama nossa atenção para esse fato relacionando sua teoria com textos do século XIX – numa clara referência ao trabalho de Benjamin.

Nosso passado brilha com melancolia em cada um dos textos que celebramos hoje, esses textos com os quais as diferentes literaturas deste século não deixam de travar uma relação de dívida permanente, e se hoje nos detemos no exame do fim do século XIX é para relacionar “dois instantes de perigo”, ou seja: dois momentos utópicos da literatura.¹¹³

Nesse momento é possível, enfim, estabelecer o ponto fundamental da crítica desse trabalho à obra de Deleuze, por exemplo. Não há e nem deve haver fora do campo da arte, uma primazia ou uma prioridade argumentativa explícita na obra de arte, aqui, ...*Temps Perdu*. Tanto Benjamin quanto Deleuze realizaram “intervenção crítica” sobre o texto de Proust, cada uma delas atendendo a certas perguntas de momentos diferentes do século XX. Por mais que Proust seja um autor desse mesmo século XX, ele viveu e falou muito sobre o século XIX (num processo de “longa duração”, típico de seu tempo) e mais que isso ele criou espaços para que esse mesmo século XIX revelasse a Benjamin a memória “que procurava”, assim como a Deleuze, os “seus” signos. Contudo, acredito que pela carga conceitual trabalhada por um e por outro, as perguntas de Deleuze foram “mais bem respondidas”, mas “sub aproveitadas” diante do trabalho de Benjamin. Deleuze apresenta espetacularmente as

¹¹² Op. Cit. p. 224.

relações mais abstratas da obra de Proust em seu texto. Benjamin transcende a obra e isso é um diferencial.

Voltando à questão principal – o processo de “intervenção crítica” realizado por Benjamin sobre a obra de Proust – após assinalar esse processo de serialização e pinçar a obra de Proust desse contexto, Benjamin valeu-se de sua leitura e de sua história pessoal para determinar ...*Temps Perdu* como uma obra onde havia um conceito de memória diferente do apresentado por Bergson e não um mero derivado. Como foi possível observar, Benjamin insiste no caráter inovador da memória em Proust, se pensado à luz de *Matéria e Memória*. Contudo, é possível fazer um correlação entre ambos, desde que respeitados os parâmetros estéticos de uma e outra obra. Elas se relacionam conceitualmente num lugar *paraestético*, percebido por Benjamin como de transcendência (de Proust em relação a Bergson). Por fim, o autor alemão desenvolve a partir de sua leitura de Proust todo um arcabouço conceitual fora do campo da arte para tentar solucionar questões próprias de seu tempo: Ele apresenta, pela teoria da “leitura das cidades” e pelo texto “Sobre o conceito de História”, uma nova possibilidade teórica de compreensão e experiência histórica.

Uma das características principais da História para Benjamin é o caráter espacial e imagético que ela produz e determina em sua expressão. Para Benjamin

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. "A verdade nunca nos escapará" — essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela¹¹⁴

Tal velocidade e todas as relações que se estabelecem por conta dela afetam de alguma maneira o registro que fazemos dessa experiência (como nos diria Bergson, na medida que afetamos e somos afetados pelas outras imagens no “mundo da vida”, ou simplesmente, na

¹¹³ LINK. Op. Cit. p.138.

medida em que vivemos, na ótica de Proust.). Dessa forma, quando lidamos com imagens *passadas* é necessário que – assim como em Bergson e em Proust¹¹⁵ – sejamos afetados pelo passado na medida em que o afetamos como seus escreventes, por exemplo. Contudo, há uma especificidade, encontrada em Proust e não em Bergson que tem a ver com um momento anterior desse texto. Na tese número 03, Benjamin diz que

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. *Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa citation à l'ordre du jour — e esse dia é justamente o do juízo final.*¹¹⁶

Do ponto de vista pessoal, o personagem de Proust em *...Temps Perdu* nos parece alguém redimido, mais que isso, alguém que encontrou a redenção e fala de sua vida até então, ou seja, até o momento de seu próprio Juízo Final, momento onde o passado é legitimamente citável (lembramos que Proust não viveu até a publicação dos últimos volumes de sua obra). Esteticamente, os textos não parecem tocar-se, porque são discursos diferenciados, mas se re-locamos as “pedras do mosaico”, uma relação nova, paralela, *paraestética* surge, apesar de ainda num nível muito simples.

Tal relação pode passar, por exemplo, pelas questões da espacialidade na obra benjaminiana. Mais especificamente, podemos considerar que tal relação encontra-se nas temáticas que tocam o tema “temporalidade, espacialidade e história” em Walter Benjamin.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. “Sobre o Conceito de História”. Tese 05.

¹¹⁵ “Mas nem mesmo com referência às mais insignificantes coisas da vida, somos nós um todo materialmente constituído, idêntico para toda a gente e de que cada qual não tem mais que do que tomar conhecimento, como se se tratasse de um livro de contas ou um testamento; a nossa personalidade social é uma criação do pensamento alheio. Até o ato simples que chamamos ‘ver uma pessoa conhecida’ é em parte um trabalho intelectual. Enchemos a aparência física do ser que estamos vendo com todas noções que temos ao seu respeito; e, para o aspecto total que dele nos representamos, certamente contribuem essas noções com a maior parte. Acabam elas por arredondar tão perfeitamente as faces, por seguir com tão perfeita aderência a linha do nariz, vêm de tal modo nuançar a sonoridade da voz, como se esta não fosse mais que um transparente invólucro, que, cada vez que vemos aquele rosto e ouvimos aquela voz são essas noções que olhamos e escutamos”. Op. Cit. p. 24.

Georg Otte, em “Linha Choque e Mônada” se dedica a essas temáticas¹¹⁷ e, segundo ele, a finalidade de seu trabalho é “mostrar que as categorias do tempo e do espaço não são apenas essenciais para a ‘Origem do Drama Barroco Alemão’ [BENJAMIN:1925], ou seja, que a preocupação com elas não é apenas barroca [ou que é restrita aos temas barrocos da obra de Benjamin], mas também benjaminiana [ou seja, permeia toda sua obra].”

As reflexões acerca da história encontram-se no primeiro capítulo, intitulado “História Espacial” e, segundo Otte, Benjamin realmente propõe uma espacialização da História, ou seja, um deslocamento do foco conceitual das especificidades do conhecimento histórico do plano temporal, para o espacial. Primeira mente, é necessário entender que esse termo, “espacial”, não significa necessariamente algo da ordem do “geográfico”, mas sim algo que “ocupe espaço” também, algo material. E de que forma se daria tal “ocupação”, dentro do texto? Segundo Otte, essa relação especializada com a História, no fim do trabalho do historiador é para Benjamin a construção de um texto onde múltiplas possibilidades temporais possam constar harmonicamente, num condensado orientado esteticamente para a compreensão do presente e da urgência com que ele – o presente – nos pede transformações. Pelas palavras de Otte

Benjamin não nega o dinamismo do tempo, mas valoriza os obstáculos que interrompem seu fluxo, pois são estes obstáculos que fazem com que o material do passado, até então distante, se acumule e revele constelações inesperadas. O "choque" da interrupção faz com que os restos, as "ruínas" do passado se aproximem, formando a "imagem do passado". O encontro destas ruínas no mesmo espaço gera a simultaneidade que Benjamin já viu realizada no drama barroco: "Pois o procedimento mais radical para tornar o tempo presente no espaço é apresentar todos os acontecimentos como simultâneos"¹¹⁸.

Da mesma maneira que o produto da reflexão sobre a história forma as “imagens do passado”, a própria teoria benjaminiana é igualmente composta por imagens e, uma delas, é a

¹¹⁶ Idem. Tese 03. Grifo meu.

¹¹⁷ OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada [manuscrito]: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. UFMG, 1994.

imagem da memória. As constelações inesperadas não são nada além disso e, como foi visto anteriormente, a opção de Benjamin é pelo processo que contemple a ótica de Proust na estrutura dessa constelação. Entretanto, a formação desse processo não é de maneira alguma explícito, ou pelo menos óbvio. Para entendermos o processo de construção dessa imagem em específico, é necessário compreender que havia, no bojo dessa estruturação de um conceito de história, outras preocupações que não as propriamente epistemológicas.

Benjamin diz, na tese número 12, que

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de "agoras". Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de "agoras", que ele fez explodir do continuum da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o actual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx¹¹⁹.

A primeira dessas preocupações era com sua militância política – o marxismo – e de que forma ela poderia orientar ou mesmo determinar-se como possibilidade plausível dentro desse conceito “explosivo” da História. A tese número 01 é uma clara referência ao materialismo histórico e sobre como ele, Benjamin, o visualizava como vencedor em potencial. Otte comenta que

Para Benjamin, o historiador ideal é o materialista histórico, que, rompendo com os métodos do Historicismo, evita qualquer tipo de identificação ou de fusão com seu objeto de análise e rejeita a idéia de que a proximidade com os fatos levasse ao seu melhor entendimento. (...) Tanto o conformismo da social democracia e sua conivência com o *status quo*, quanto o Historicismo que isola, de maneira positivista, cada fato, desfiando "entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário" [Apêndice 1 das *Teses*], fazem parte de uma ideologia que defende uma pseudo-continuidade "vazia e homogênea", que não tem outro fundamento senão a mera seqüência temporal, eventualmente

¹¹⁸ Op. Cit. p.05.

¹¹⁹ Op. Cit. p.125

transformada emnexo causal, de acordo com a fórmula *post hoc ergo propter hoc*. Seja ela temporal, seja ela causal, a visão continuísta representa a tentativa de reduzir a complexidade da realidade a uma única dimensão, à do tempo linear. Achatando, de certo modo, o contexto multi-dimensional em que se encontra cada objeto, cria-se uma continuidade artificial, que só é conseguida através do isolamento e enfileiramento de cada objeto à maneira das contas do "rosário". A linearização dos elementos, como tentativa de dar-lhes uma 'ordem', na verdade significa sua separação, pois, para se conseguir esta linha, teve que se cortar as múltiplas ligações que cada elemento mantinha com os outros elementos dentro de uma estrutura complexa. Sobraram elementos 'pobres' com conexões reduzidas ao tipo 'anterior-posterior' ou 'causa-efeito', obedecendo à exigência da linearidade.¹²⁰

Essa ruptura com o historicismo também é um traço adjacente à filosofia *da história*, porque abrange uma discussão de toda a filosofia no período. Benjamin – assim como Bergson, como Dilthey – estava tentando posicionar seu objeto de pesquisa – a História – entre o idealismo cientificista e o subjetivismo da arte e da psicologia, envolvendo, portanto, parâmetros epistemológicos e estéticos que transcendem as “teses”. Para Otte

A crítica ao Historicismo parece antes ser uma tentativa benjaminiana de projetar um adversário teórico, cujo defeito consistiria na falta de "armação teórica", num procedimento "aditivo" [Tese 17^a] que se contenta com uma continuidade linear da história¹²¹.

e

Para Benjamin, o historiador ideal é o materialista histórico, que, rompendo com os métodos do Historicismo, evita qualquer tipo de identificação ou de fusão com seu objeto de análise e rejeita a idéia de que a proximidade com os fatos levasse ao seu melhor entendimento¹²².

Assim sendo, a teoria benjaminiana é composta por elementos questionadores e próprios de seu tempo e, mais importante que isso, elementos *da modernidade*, certamente ainda muito atuais. Ao questionar o Historicismo e a Social Democracia de seu tempo,

¹²⁰ Op. Cit. p.19-20. Cf – nota: 55: “Observe-se que David Hume, o grande crítico do princípio da causalidade, a vê como uma generalização de meros hábitos do nosso pensamento, que teriam o mesmo efeito do mencionado ‘narcótico’ benjaminiano. Após ‘*propter hoc*’”.

¹²¹ Op. Cit. p.17

¹²² Op. Cit. p.19

Benjamin propõe uma alternativa ao conceito vigente de História, deslocando o próprio conceito de seu “lugar comum”. Para isso, entretanto, o trabalho que, segundo o próprio Benjamin, deveria ser esquecido, pois precisava de melhorias, conta com um método não propriamente artístico, mas esteticamente parametrado no que se refere à exposição dos conceitos, ou seja, paraesteticamente conduzido e, num momento de absoluto niilismo, de desconstrução em última instância, propõe um *locus* de objetividade teológico e teleológico como fim da barbárie moderna. Até hoje, é muito complexo explicar – ou mesmo entender – como teologia e marxismo caminham tão bem juntos, nas propostas de Benjamin. Para Georg Otte, esse fato, no que se refere às “teses”

Tanto o conceito teológico quanto o teleológico, ou seja, tanto a idéia de um passado paradisíaco quanto a de um futuro utópico são *topoi*, lugares estáticos 'fora do tempo' a partir dos quais se definem os universais que direcionam o dinamismo do tempo¹²³.

Na teoria benjaminiana para a história, que podemos considerar como constituinte da proposta de “Fisiognomia da Metrópole Moderna”, os caracteres de verdade estão sempre dispostos de forma não absoluta, mas arranjados esteticamente na forma de mônadas. Tais mônadas são, em última análise, estruturas de pensamento “especializadas”, para que a possibilidade da própria compreensão dessas estruturas possa transcender a historicidade de sua própria elaboração. Otte comenta que, no caso das “teses”

A mônada, de certo modo, é a dobradiça que articula questões do conhecimento e questões da história. Trata-se de uma espécie de contração repentina do tempo, onde os acontecimentos dispersos se condensam para tomarem uma forma física ou espacial. Esta espacialização do tempo, além de conferir plasticidade aos acontecimentos, acaba também com o dinamismo descontrolado do tempo "vazio", permitindo, assim, a compreensão da história. Quando Benjamin chama o choque também de "imobilização messiânica", voltando, portanto, à linguagem teológica, ele dá a entender que a

¹²³ Op. Cit. p.13

formação da mônada se realiza com a participação de algum pensamento que é anterior a qualquer intervenção do sujeito, no caso, do historiador¹²⁴:

Considerando então que a memória ocupa um papel fundamental dentro do contexto de elaboração de qualquer teoria da História e que Benjamin, mesmo não sistematicamente se dispõe a teorizar sobre tal assunto, há, portanto, um conceito de memória advindo de tais teorizações – as “teses” sobre a História. Esse conceito é o conceito da “memória como rememoração”, já tão comentado por outros autores. No que se refere às bases de construção de tal conceito, do ponto de vista de sua “especialização”, Georg Otte afirma que a rememoração possui as características teológicas e teleológicas que, aliás, permeiam todas as “teses”. Sobre as especificidade e ambigüidades do conceito de rememoração em Benjamin, Otte comenta que

A ambigüidade do *Eingedenken*, como de qualquer conceito cíclico do tempo, consiste no fato de cada dia de comemoração ser novo e velho ao mesmo tempo, de fazer parte de um ano novo e de repetir o mesmo dia dos anos anteriores. O tempo do *Eingedenken* pode ser representado em forma de espiral que, a partir de uma perspectiva horizontal, cresce continuamente, mas, a partir de uma perspectiva vertical, mantém sempre a mesma forma circular. A progressão da espiral implica um distanciamento entre dois pontos (entre dois dias), evidenciando-os como pontos diferentes; a repetição, ao contrário, anula este distanciamento, evidenciando a identidade dos mesmos, devido à superposição¹²⁵ dentro da mesma espiral. *Eingedenken*, portanto, não significa simplesmente evocar, isoladamente, a lembrança de um passado, esquecendo-se do próprio presente ou, como Fustel de Coulanges postula, esquecendo-se de "tudo o que se sabe sobre fases posteriores da história" [Tese 7ª], mas, voltando à interpretação literal da palavra, significa uma espécie de *união* do presente com o passado. Não se trata de conservar o passado num esforço de memória, mas de relacioná-lo diretamente com o presente e de reanimá-lo do mesmo modo que o anjo da Tese 9ª quer devolver a vida aos mortos. É esta a "virada copernicana da rememoração" [*Passagens* V,490; K1,1-3] que acaba com o modelo tradicional de causa e efeito,

¹²⁴ Op. Cit p. 44. Aqui novamente Benjamin se encontra com Proust, pois como fora dito anteriormente por Deleuze, “Proust era Leibniziano”, e o conceito de mônada é um tema importante da filosofia de Leibniz.

¹²⁵ Cf. a carta do 16/4/38 a Horkheimer, onde Benjamin faz um esboço do seu trabalho sobre Baudelaire: "A segunda parte desenvolverá, como elemento formal alegórico, a superposição, através da qual a antiguidade aparece na modernidade e a modernidade na antiguidade." [*Cartas*, 751]

que, descartando o presente como um momento transitório e precário, se serve de um "ponto fixo" do passado para apresentá-lo como causa do presente [*Passagens*, V,490; K2]. A "virada copernicana", que Benjamin defende, não consiste exatamente numa inversão deste modelo "historicista". Ele não defende o presente em detrimento do passado, mas valoriza o presente como momento decisivo na compreensão da história. Uma vez que o historiador não tem como se transferir, via empatia, para o passado, ele é obrigado a analisar os testemunhos do passado, que, a cada momento do presente, constituem uma constelação diferente. É no presente que a imagem da história "relampeja" e é este relâmpago que "ilumina" [*Passagens*, V,573; 1a,2] o passado¹²⁶.

A questão é que, a partir do momento que Benjamin cria uma mônada para o entendimento da questão da rememoração, ele necessariamente cria, por se tratar de algo da ordem do "espacial", uma *imagem* dessa mônada/conceito. Contudo, não se trata de um trabalho meramente metafórico, porque não é a intenção de Benjamin falar do "como se fosse" mas sim do "como é". A mônada é uma formação conceitual e enquanto modelo, enquanto estrutura, ela é algo absoluto, mesmo que fale do contingente. Otte comenta que

Apesar das alusões implícitas à representação metafórica na Tese 17^a e das reflexões respectivas em outros escritos (cf., como exemplo, o ensaio "A doutrina das semelhanças"), a preocupação maior das *Teses*, como ela surge, de forma concentrada na Tese 9^a, é a perda da totalidade e a conseqüente tentativa da sua recuperação. Como esta recuperação tem que partir das ruínas deixadas pela mentalidade "historicista", o seu procedimento tem basicamente um caráter metonímico-evocativo. Os vestígios que restaram das gerações anteriores, o "sopro do ar" e os "ecos de vozes que emudeceram" [Tese 2^a], são evidências materiais que apontam para uma totalidade ignorada. Nas *Teses*, Benjamin articula, portanto, um materialismo *sui generis* que, num procedimento quase criminalístico, persegue as pistas materiais do presente, por mais precárias que sejam, para chegar à totalidade enterrada no passado. É o fragmento presente que, via evocação, rerepresenta o passado, superando, de maneira "fulgurante", a distância temporal pela presença simultânea e espacial de uma "constelação"¹²⁷.

¹²⁶ Op. Cit. p.32. cf – Nota 60: A primazia do presente sobre o passado já foi defendida por Nietzsche: "É só a partir do presente que podeis interpretar o passado: só na maior concentração das vossas qualidades mais nobres adivinhareis o que é digno de saber, digno de ser conservado e grande." [NIETZSCHE (1874) 289/290; grifo de Nietzsche]

¹²⁷ Op. Cit. p.47

Os caracteres fundamentais que caracterizam a rememoração proustiana dentro de *...Temps Perdu* como a imagem da “mônada memória” benjaminiana, ao mesmo tempo em que se configuram como “intervenção crítica” são duas citações onde simultaneamente há um apontamento de Benjamin às questões de seu tempo e também às relações que a obra de Proust estabelece com Bergson, dentro do contexto de “deslocamento” do texto literário em direção a uma experiência autêntica (assim como faz a Filosofia) – numa negação à situação de “cultura de massas” do que chamamos “senso comum”.

Acredito que mais três elementos devem ser discutidos dentro desse espaço de “últimas palavras” no que se refere ao texto dessa Dissertação.

O primeiro deles é que, do ponto de vista da “Fisiognomia da Metrópole Moderna”, a mudança de foco da experiência e da memória do campo pessoal para o campo da história é realizada por Benjamin quando ele transfere as ações pessoais do *flâneur* na sua interação com a cidade e a multidão. A partir da “intervenção crítica” que ele – Benjamin – realiza sobre o texto de Proust, e que ao fim, ao cabo, remete o indivíduo – através da ação da memória – à aura dessa experiência, Benjamin formula os conceitos de “ruína” e de “alegoria” – as fontes do estudo da história do modelo teórico benjaminiano.

Segundo Walter Benjamin, no texto sobre “Baudelaire”:

Onde há experiência, no sentido próprio do termo, determinados conteúdos do passado individual entram em conjunção com o passado coletivo. Os cultos com os seus cerimoniais, com suas festas (sobre as quais talvez nunca se fale em Proust), realizavam continuamente a fusão entre esses dois materiais da memória. Provocavam a lembrança de épocas determinadas e continuavam como ocasião e pretexto dessas lembranças durante toda a vida. Lembrança voluntária e involuntária perdem assim sua exclusividade recíproca¹²⁸.

¹²⁸ Op. Cit. p.32

Mediante a fusão do voluntário e do involuntário, do estabelecimento de uma ponte entre a memória individual e a coletiva a partir de certos “indícios”, certas “pistas” que indicam a existência dessa ponte, é possível o estudo da história tanto a partir da coletividade e de seus aspectos superestruturais, quanto a partir do indivíduo e das manifestações concernentes à sua individualidade.

No que se refere ao momento de tensão, o “instante de perigo” necessário ao desenrolar dos eventos históricos, sua expressão na individualidade – o *choc* ou o “basbaque” – é o espaço onde as memórias voluntária e involuntária se mostram fundidas no contexto da expressão do evento. Especificamente em relação ao *flâneur*, essa fusão aparece quando ele, em meio à multidão (ou mesmo à modernidade), sofre o *choc* de ver que algo carregado e preservado por ele (a “aura” em suma), se perdeu. Nesse ponto o *flâneur* fala tanto dos aspectos aristocráticos abandonados com a ruptura com a tradição, quanto das suas próprias experiências pessoais, suas reminiscências em relação ao Antigo Regime e suas ações no mundo moderno, dentro do espaço urbano-industrial da metrópole moderna. Dessa forma, Benjamin delinea a influência de Proust na construção do seu personagem-modelo teórico, e abre espaço para “outras faces” do *flâneur*, igualmente literárias – em Baudelaire e em Poe – possivelmente no mesmo patamar de “intervenções críticas”

Um segundo aspecto importante e que deve ser ressaltado é a leitura de Deleuze também como uma “intervenção crítica” sobre o texto de Proust. Num primeiro momento o trabalho de Deleuze não se aproxima da proposta de Link, visto que ele considera a construção da memória em Proust uma metáfora e não uma mônada. Entretanto, se considerarmos que historicamente as questões levantadas por Deleuze ao afirmar o signo como elemento absoluto no texto proustiano – elemento próprio da leitura de Deleuze e que busca afirmar um processo de desconstrução conceitual – a tendência é considerarmos ambos os trabalhos (de Benjamin e Deleuze) parelhos. Contudo, por se tratar historicamente de um

processo desconstrutivista, Deleuze vai contra uma das premissas da “intervenção crítica”, que é a de procurar a totalização da teoria. Portanto, nem todo trabalho filosófico amparado pela literatura será pertinente com a proposta de Link.

Mesmo diferenciados conceitualmente, trabalhos como o Benjamin e o de Deleuze apontam numa direção que tem a ver com o terceiro elemento a ser ressaltado: em que medida a construção de todo o conhecimento dito “científico”, ou mesmo “conceitual” não é uma grande derivação da arte? Mais especificamente, em que medida não estaria correto afirmar que o grande lugar de formação de conceitos para todas as áreas é a Arte, visto que, como expressão do (dito) real ela não encerra em si mesma possibilidades de registro de uma “verdade”, que constantemente tenta-se “pinçar” via discurso inter/transdisciplinar? Onde há ou não há essa inter/transdisciplinariedade, e em que níveis? Para essas perguntas, infelizmente não tenho ainda as respostas. Penso que em breve os objetos de reflexão advindos desse texto caminham no sentido de procurar respostas a elas, tendo como ponto de partida o lugar que considero matriz da própria pergunta: a Arte.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia de Referência:

- ADORNO, Theodor W. BENJAMIN, Walter. HABERMAS, Jürgen. HORKHEIMER, Max. *Textos Escolhidos* (Coleção “Os Pensadores”). José Lino Günnewald (trad.[et. al.]). São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1983 (2ª Ed.).
- BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project (Das Passagen-Werk)*. Trad. Howard Eliand & Kevin McLaughlin. Massachusetts: Harvard University Press, 1999.
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- _____. *Rua de Mão Única*. Obras Escolhidas, vol. 2. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- _____. *Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Obras escolhidas, vol.3. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- _____. *A modernidade e os Modernos.*; trad. de Heindrun K. Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, 1984.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1987.
- LINK, Daniel. *Como se Lê e Outras Intervenções Críticas*. Tradução Jorge Wolf. Chapecó, SC: Ed. Argos, 2002.
- OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada [manuscrito]: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. UFMG, 1994.
- PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido*. 2ª Ed. (vários). Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1957.

Bibliografia Geral:

- ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2003.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. *História e Narrativa*. Revista do Departamento de História, n°5/Abr-89. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1989. p.57-75.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

- BENJAMIN, Andrew. OSBOURNE, Peter (orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Ed. J. Zahar, 1997.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna –Representa o da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. São Paulo: Edusp, 1986.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade - lembranças de velhos*. 3ed. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1994.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens; Tradu o Ana Luiza Andrade ; Revisão técnica David Lopes da Silva*. Belo Horizonte : Ed. UFMG ; Chapecó : Ed. Universitária. Argos, 2002.
- DILTHEY, Wilhelm. *Crítica de La Raz n Histórica*. Trad. e Prólogo de Carlos Moya Esp . Barcelona: Ediciones Península, 1986.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin – Os Cacos da História*. Cole o Tudo   História. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.
- _____. *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. São Paulo: Ed. Imago, 1997.
- _____. *História e Narra o em Walter Benjamin*. Cole o Estudos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- GUIMARAES, César Geraldo. *Imagens da memória, entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. V rtice, 1990.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1998. Cap.1.
- KRAMER, Loyd S. “Literatura, Crítica e Imagina o Histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra”, in: HUNT, Lynn (org.). *A Nova História Cultural*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradu o e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- LOVISOLO, Hugo. *A Memória e a forma o dos homens*. Estudos Históricos, 3: Memória. Rio de Janeiro: Associa o de Pesquisa e Documenta o Histórica, v. 2, n.  3, 1986, p. 16-28.
- L WY, Michel. *Walter Benjamin - aviso de incêndio - uma leitura das teses "sobre o conceito de história"*. Tradu o Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

- MATOS, Olgária C.F. *A Escola de Frankfurt – Luzes e Sombras do Iluminismo*. Coleção Logos, São Paulo: Ed. Moderna, 1993.
- _____. *O Iluminismo Visionário: Walter Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993
- _____. *Os Arcanos do Inteiramente Outro*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- PAIVA, Rita. *Subjetividade e Imagem [manuscrito]: A Literatura como Horizonte da Filosofia em Henri Bergson*. USP, 2002.
- POLLACK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos; 3: Memória. Rio de Janeiro: Associação de Pesquisa e Documentação Histórica, v. 2, n.º 3, 1989, p. 3-15.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomos I, II, III. Campinas: Papirus, 1994-1997.
- _____. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. Catástrofe, Memória e História em Walter Benjamin e Chris Marker: a Escritura da Memória, In: _____. (org.) *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003. p.391-417.
- _____. Reflexões sobre a Memória, a História e o Esquecimento, In: _____. (org.) *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003. p.59-89.
- _____. *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética*. 1. ed. S. Paulo: Iluminuras/ FAPESP, 1999
- SHATTUCK, R. *As Idéias de Proust*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1985.
- SPRINKER, Michael. History, Literature, Proust. In: *Modern Fiction Studies*. Indiana: Johns Hopkins University Press. p. 349-370.
- WHITE, Hayden V. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*; trad. de José Laurêncio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1992.
- _____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*; trad. de Alípio Correia de França Neto. 2ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2001.