

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - FAFICH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

MARÍA JOSÉ GUZMÁN

**WALTER BENJAMIN E GILLES DELEUZE: DUAS LEITURAS
FILOSÓFICAS DE PROUST.
DISTÂNCIA, EXPERIÊNCIA, APRENDIZADO**

Belo Horizonte
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - FAFICH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

MARÍA JOSÉ GUZMÁN

**WALTER BENJAMIN E GILLES DELEUZE: DUAS LEITURAS
FILOSÓFICAS DE PROUST.
DISTÂNCIA, EXPERIÊNCIA, APRENDIZADO**

Tese apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG. Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte.

Trabalho apresentado como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Filosofia.

Orientadora: Prof. Dra. Virginia de Araujo Figueiredo.

Belo Horizonte

2013

100

G982w
2013

Guzmán, María José

Walter Benjamin e Gilles Deleuze [manuscrito] : duas leituras filosóficas de Proust : distância, experiência, aprendizado. / María José Guzmán. - 2013.

220 f.

Orientadora: Virginia de Araújo Figueiredo.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Proust, Marcel, 1871-1922. 3. Benjamin, Walter, 1892-1940. 4. Deleuze, Gilles, 1925-1995. I. Figueiredo, Virginia de Araújo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



ATA DA DEFESA DE TESE DA ALUNA
MARIA JOSE GUZMAN

Realizou-se, no dia 02 de julho de 2013, às 11:00 horas, Auditório Baesse/FAFICH, da Universidade Federal de Minas Gerais, a defesa de tese, intitulada *Walter Benjamin e Gilles Deleuze: duas leituras filosóficas de Proust. Distância, experiência, aprendizado.*, apresentada por MARIA JOSE GUZMAN, graduada no curso de PROFESORADO EN FILOSOFIA, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, à seguinte Comissão Examinadora: Profa. Virginia de Araujo Figueiredo - Orientador (UFMG), Prof. Walter Omar Kohan (UERJ), Prof. Andrea Potestà (Pontificia Universidad Catolica de Chile), Profa. Cintia Vieira da Silva (UFOP), Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte (UFMG).

A Comissão considerou a tese:

- Aprovada com a seguinte média final *noventa e sete*.....(*97*...)
 Aprovada condicionalmente, com a seguinte média final
.....(.....), sujeita a alterações, conforme folha de
modificações, anexa
 Reprovada

Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos membros da Comissão.
Belo Horizonte, 02 de julho de 2013.

Virginia Figueiredo
Profa. Virginia de Araujo Figueiredo
Doutora - Université des Sciences Humaines de Strasbourg

Prof. Walter Omar Kohan
Doutor - Univesidad Iberoamericana

Andrea Potestà
Prof. Andrea Potestà
Doutor - Université de Strasbourg

Cintia Vieira da Silva
Profa. Cintia Vieira da Silva
Doutora - UNICAMP

Rodrigo Antônio de Paiva Duarte
Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte
Doutor - Universität Gesamthochschule Kassel

Yelitza G. da Silva
Prof. Dr. Melon Magalhães Alves
Coordenador do Programa de
Pós-Graduação em Filosofia
UFMG

Aos amigos;

*Aos meus sobrinhos, que aprenderam a falar na
metade do tempo que eu precisei para escrever
esta tese; aos pequenos que vêm ai.*

AGRADECIMENTOS

à Virgínia, orientadora, professora e filósofa respeitada e querida, por partilhar seu olhar sempre sensível, por ter aceitado meu projeto e pelo apoio incondicional;

ao Gustavo, por ampliar, no meu horizonte, o repertório do possível;

aos colegas da Fafich, meus primeiros amigos em BH. Os queridos: Anna, Chico, João Gabriel, Felipe e aos amigos desses amigos que agora também são os meus, Isabela, Ariana, Lucas, Mónica, Marco Antônio, Carol, Vítor; pela amizade;

à minha família que está na Argentina e à minha família brasileira, por fazerem isso que fazem as famílias: o seu melhor;

à Tamara, pela assessoria linguística, e novamente ao Chico, pela leitura atenta de boa parte dos meus rascunhos;

aos meus alunos do CICH e da Escola de Arquitetura, pelos intercâmbios e desafios;

ao Professor Alberto Pérez-Gómez, pela generosa acolhida em McGill;

à Ingrid, pela recepção durante o estágio PROCAD no Rio de Janeiro;

à CAPES e ao Programa *Emerging Leaders in the Americas*, do governo do Canadá, pelas bolsas de estudo;

aos funcionários e docentes do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG que me brindaram com apoio e ajuda durante o longo caminho do doutorado.

Há algo no mundo empírico que gira em falso.

Peter Pál Pelbart

RESUMO

Esta tese pretende analisar a particular relação entre filosofia e literatura que estabeleceram tanto Walter Benjamin quanto Gilles Deleuze ao comentar a obra de Marcel Proust. Com o intuito de criar ressonâncias entre os autores escolhidos e assim articular os três capítulos em que consiste o trabalho, propôs-se o problema da distância.

O primeiro capítulo está dedicado a Proust e tem a intenção de mostrar que não raro o próprio mundo aparece ao herói proustiano sob a forma do distanciamento; que entre o presente e o passado existe uma distância que os momentos reveladores da memória involuntária complexificam, mas não anulam. Esta distância multiplica-se a ponto de ser possível pensar o esquecimento do presente como tema proustiano. Para começar a definir o que se entende aqui por distância, delimita-se a questão, principalmente pela via negativa. Apoiando-se nessa noção de distância, a continuação do capítulo pretende confrontar-se com a tendência interpretativa do romance de Proust, entre todas a mais tradicional e consolidada, e que consiste em ver na redescoberta do tempo à qual alude o título do último volume de *Em busca do tempo perdido*, um percurso de contradições e superações, cujo fruto conteria, no fim, desenvolvido e *reconciliado*, o que estava em germe no começo.

O segundo capítulo começa pela análise de Benjamin sobre Proust. Introduzimos a distância para interpretar a dinâmica memória - esquecimento e propomos a figura da estrangeiridade para acompanhar outras passagens da leitura benjaminiana de Proust. Na continuação, as figuras do camponês e do marujo (figuras da distância temporal e espacial, respectivamente)

constituem o ponto de partida escolhido para a análise da crise da experiência e do fim da narrativa. Finalmente, com o intuito de salientar certas relações entre experiência e percurso, apresentam-se os conceitos de *passagem* (Greffrath) e de *profanação* (Agamben).

Ainda na contracorrente da interpretação tradicional de *Em busca do tempo perdido*, entendido como um monumento da memória involuntária, o terceiro e último capítulo parte da inédita proposta deleuziana de analisar o romance como a busca de decifrar certos signos por um aprendiz. A noção deleuziana de signo desconstrói o pressuposto de uma relação de imediaticidade entre este e o seu significado, isto é, Deleuze introduz uma distância entre signo, sujeito e objeto que lhe permite construir seu conceito de *aprendizado* como um poderoso instrumento de crítica ao que ele chama *imagem dogmática do pensamento*. A partir dessa interpretação do romance, desarticula-se o jogo filosófico entre pensamento, vontade e verdade e se apresenta uma inesperada *imagem do pensamento* que, sem abrir mão da verdade e da necessidade, outorga um lugar de privilégio ao involuntário.

Palavras-chave: Proust; Benjamin, Deleuze, distância, experiência, aprendizado.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyse the special relation between Philosophy and Literature that was established by both Walter Benjamin and Gilles Deleuze when they commented the work of Marcel Proust. In order to find resonances among the chosen authors and thus articulate the three chapters of the present paper, the question of distance is proposed.

The first chapter is devoted to Proust and the intention is to show that the Proustian hero, not surprisingly, views his own world under the shape of a distancing; and that there is between the past and the present a distance that the revealing moments of the involuntary memory make complex, but that they do not eliminate. These distances are multiplied to the point where it is possible to think of forgetting the present as a Proustian theme. In order to start defining what is meant by distance here, the question is delimited mainly in negative terms. Furthermore, based on this notion of distance, the rest of the chapter attempts to challenge one of the most traditional and established interpretative tendencies of Proust's work, whereby the recovery of time to which the title of the last volume of *In search of Lost Time* alludes, is regarded as a path of contradictions and overcomings whose fruit contains, in the end, fully developed and *reconciled*, that which was the seed at the beginning.

The second chapter begins with Benjamin's analysis of Proust. The concept of distance is introduced in order to interpret the dynamics remembrance-forgetting, and the figure of foreignness is as well proposed for other passages of the Benjaminian reading of the writer.

Moreover, the figures of the peasant and the sailor (figures of distance in time and distance in space, respectively) constitute the chosen starting point for the analysis of the crisis of experience and the end of narrative. Finally, in order to emphasize certain relations between experience and path, we introduce the concepts of *passage* (Greffrath) and of *profanation* (Agamben).

Still challenging the traditional interpretation of *In Search of Lost Time*, understood as a monument of the involuntary memory, the third and last chapter departs from Deleuze's unprecedented proposal to analyse the novel as the search of an apprentice trying to decode certain signs. The Deleuzian notion of sign deconstructs the assumption that there is a relation of immediacy between the sign and its meaning, i.e., Deleuze introduces a distance between sign, subject and object that allows him to develop his concept of *apprenticeship* as a powerful tool of criticism for that which he calls *dogmatic image of thought*. Departing from this interpretation of the novel, the philosophical game between thought, will and truth is dismantled and an unexpected image of thought is presented, which, without renouncing to truth and to necessity, gives a privilege place to the involuntary.

Key words: Proust; Benjamin; Deleuze; distance; experience; apprenticeship.

Lista de abreviaturas (por autor)

| Abreviatura | Título | Título original |
|--------------------------|----------------------------------|---|
| OBRAS DE BENJAMIN | | |
| IP | A Imagem de Proust | <i>Zum Bilde Prousts</i> |
| ON | O narrador | <i>Der Erzähler</i> |
| SATB | Sobre alguns temas em Baudelaire | <i>Über einige Motive bei Baudelaire</i> |
| OBRAS DE DELEUZE | | |
| PS | Proust e os signos | <i>Proust et les signes</i> |
| OBRAS DE PROUST | | |
| CG | O caminho de Guermantes | <i>Le côté de Guermantes</i> |
| CS | No caminho de Swann | <i>Du côté de chez Swann</i> |
| F | A fugitiva | <i>Albertine disparue</i> |
| P | A prisioneira | <i>La prisonnière</i> |
| RF | À sombra das raparigas em flor | <i>À l'ombre des jeunes filles en fleur</i> |
| SG | Sodoma e Gomorra | <i>Sodome et Gomorrhe</i> |
| TR | O tempo redescoberto | <i>Les temps retrouvés</i> |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Lista de abreviaturas (por autor)..... | 10 |
| CAPÍTULO I: PROUST..... | 19 |
| 1.1 Notas preliminares sobre filosofia e literatura..... | 19 |
| 1.1 Proust: a distância..... | 29 |
| 1.2.1 Ler, perceber, desviar..... | 29 |
| 1.2.2 A distância e o espaço..... | 41 |
| 1.2.3 A distância na <i>Recherche</i> | 56 |
| 1.2.4 Distância como vacilação..... | 67 |
| 1.2.5 Sobre a proximidade..... | 72 |
| 1.3 O tempo despedaçado, o tempo reconciliado..... | 74 |
| CAPÍTULO II: BENJAMIN E PROUST..... | 84 |
| 2.1 A distância..... | 84 |
| 2.2 Nota sobre a destruição..... | 89 |
| 2.3. Imagem de Proust..... | 93 |
| 2.3.1. A memória, a distância: Funes, a total proximidade..... | 93 |
| 2.3.2. O mimetismo, o estrangeiro..... | 105 |
| 2.3.3. Experiência, tempo, inexperiência..... | 113 |
| 2.4. O narrador. Produção, singularidade, distância..... | 119 |
| 2.5. Experiência..... | 130 |
| 2.6 Passagens, profanações..... | 140 |
| CAPÍTULO III: PROUST, DELEUZE..... | 153 |
| 3.1 Introdução. Distância, memória, experiência, aprendizado..... | 153 |

| | | |
|---------|---|-----|
| 3.2.1 | Aprendizado, signos, mundos..... | 158 |
| 3.2.1.1 | Signos mundanos..... | 161 |
| 3.2.1.2 | Signos amorosos..... | 162 |
| 3.2.1.3 | Signos sensíveis..... | 165 |
| 3.2.1.4 | Signos da arte..... | 166 |
| 3.2.2 | Os signos e o tempo. Objetivismo e compensação subjetiva..... | 167 |
| 3.3 | A imagem dogmática do pensamento..... | 175 |
| 3.3.1 | Querer, reconhecer, fundar..... | 181 |
| 3.4 | Intensidade e inadequação das faculdades..... | 186 |
| 3.5 | A memória e o tempo puro..... | 193 |
| 3.6 | O aprendizado. Ascenso, descenso, distância..... | 195 |
| | CONCLUSÃO..... | 202 |
| | REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 205 |
| | ANEXO: Personagens de <i>Em Busca Do Tempo Perdido</i> | 214 |

INTRODUÇÃO

O problema dessa pesquisa se desenvolve em uma região intermediária: o campo em que se cruzam a literatura e a filosofia. Partindo daí, continuamos trabalhando em regiões de adjacência, dessa vez entre diversos autores. A justificativa para a escolha dos três autores aos quais este trabalho está dedicado é o interesse de dois deles, Walter Benjamin e Gilles Deleuze, pela obra do terceiro, Marcel Proust. Não se trata tanto de se aprofundar no pensamento de cada um, mas de atravessar esses pensamentos, às vezes próximos, às vezes distantes, a partir de um problema próprio.

Trouxe-nos até aqui a questão do aprendizado, relacionada com o trabalho de professor em geral, do professor de filosofia em particular e, mais especificamente, do professor que se pergunta pelo “uso” das obras de arte no ensino da filosofia. Mas tal problema excede o chamado “exercício profissional”¹, se confrontado com a simples constatação de que, às vezes, intempestivamente, em qualquer momento da vida e em qualquer circunstância, percebemos que temos aprendido alguma coisa, que o nosso ponto de vista mudou, que foi transposta uma espécie de barreira. Esse movimento não é reversível e faz com que o mundo de alguma forma se torne outro. Esse tipo de aprendizado, por si só, coloca em questão “uma imagem servil do pensamento, baseada na *interrogação* e na exigência de dar a resposta correta, achar o resultado, como na escola e nos jogos televisivos” (ZOURABICHVILI,

¹Depende, claro, da maneira em que seja pensada ou definida essa profissão e seu exercício. Talvez seja interessante lembrar aqui a expressão que Hannah Arendt usa para se referir aos filósofos, em seu famoso ensaio “Martin Heidegger faz oitenta anos” (1987, p. 230): *déformation professionnelle*. Provavelmente, foi por resistência àquilo que ela constatou, escandalizada, ser muito freqüente entre os profissionais da filosofia – e que definiu como uma atitude de imenso desprezo pelos negócios humanos – que não quis tornar-se filósofa (FIGUEIREDO, 2008).

1994, p. 13). O nosso problema inicial, o do aprendizado, poderia também ser formulado interrogativamente: como é possível que apareça algo de novo num conjunto de dados que objetivamente permanece o mesmo?

Assim, devido ao tipo de abordagem e às perguntas às quais o problema deu lugar, fomos nos tornando sensíveis a certos mecanismos presentes no romance de Proust, que reunimos sob o nome de *distância*. Numa primeira aproximação, demasiado metafórica ainda, pode-se dizer que, a fim de que seja possível a produção de algo novo é preciso que se abra um “espaço” que antes não se enxergava, onde o reconhecimento será suspenso e onde o aprendizado ocorrerá. Esse espaço pode ser uma pequena fenda ou um abismo, mas é sempre o produto de uma distância – ou, dito de um ponto de vista mais dinâmico, de um distanciamento. E não se trata de maneira alguma de apenas reconhecer que a distância existe, mas da *produção* da distância, do aparecer de um deslocamento que não estava sendo enxergado e que não podia sê-lo, dado que é ele próprio que move o pensamento a pensar e é ele próprio que precisa ser pensado.

O assunto principal do primeiro capítulo será o romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. A escolha desse autor é posterior à leitura e ao nosso interesse por Gilles Deleuze e Walter Benjamin e foi até por eles motivada. Quanto ao problema da distância – e fazemos questão dessa palavra “problema”, e não “conceito” ou “noção”, porque foi nessa forma, i.e., de um *problema* e não de uma solução que a *distância* se apresentou a nós –, chegamos a ele pela própria leitura do romance de Proust. Percebemos que esse era um problema capaz de aglutinar outras questões e, mais do que isso, capaz de servir como uma espécie de fio condutor da nossa escrita.

Apresentamos primeiramente a “distância” como um dispositivo de produção literária. Há aí, evidentemente, um trabalho de apropriação que está mais próximo da filosofia do que da literatura, mas ficamos bastante atentos para preservar a posição de quem descreve um mecanismo literário evitando reduzi-lo a mero exemplo de uma determinada teoria filosófica. Isso quer dizer que tentamos nos manter distantes de dois perigos: o primeiro seria considerar, de modo ingênuo, o romance de Proust como filosofia; o segundo, tratar sua obra como “ilustração” de uma obra filosófica qualquer.

O dispositivo da distância suscitou vários questionamentos sobre a memória, o tempo e a história, aos quais o pensamento de Benjamin também sempre se mostrou sensível. Se, na constelação conceitual benjaminiana, a morte da narrativa e o declínio da experiência constituíram a ocasião por excelência para questionar o significado da memória, da produção, da comunidade, da identidade, da história, entre outros temas recorrentes; do nosso lado, descobrimos que as circunstâncias da morte (da narrativa) ou do declínio (da experiência) se deixavam sobejamente pensar a partir da questão de distância. É sabido que o distanciamento é um requisito essencial para o trabalho crítico e histórico na obra de Benjamin. No entanto, como pudemos constatar, o distanciamento aparece como condição de outros importantes momentos teóricos. Só para citar alguns destes momentos que foram descritos no segundo capítulo: a distância espacial e temporal da singularidade, que alimenta a narração tradicional; a distância do mundo infantil capaz de desmontar a lógica do mundo adulto; a proximidade excessiva das coisas, dos signos, das pessoas que anestesia a percepção dos habitantes da grande cidade e assim por diante.

O terceiro capítulo será dedicado à leitura deleuziana de Proust. Nele, tentaremos pensar da maneira mais articulada que nos for possível os problemas da memória proustiana, da

experiência em Benjamin e do aprendizado em Deleuze. A distância aparecerá ali como a instância que impede o reconhecimento, uma das formas típicas do exercício dogmático do pensamento. Descreveremos os quatro tipos de signos que Deleuze detecta em Proust: mundanos, amorosos, sensíveis e artísticos e as correspondentes formas de distanciamento que eles implicam. Na leitura deleuziana de Proust, os signos se articulam com temas importantes da obra do filósofo francês: a verdade, a necessidade, o tempo e a crítica à imagem dogmática do pensamento. Tentaremos apresentar essas relações.

Ainda no capítulo III desenvolveremos o conceito de intensidade, que introduz questões-chave do pensamento deleuziano para a nossa argumentação. Notadamente, a sua crítica ao pensamento espontâneo cujo pressuposto é o sujeito soberano fazendo um livre uso das faculdades harmonicamente dispostas. Contra essa arraigada e sólida concepção filosófica, Deleuze sai em defesa de uma espécie totalmente inédita de pensar; de um modo de pensar que, impelido e desencadeado por uma violência, provoca um “uso dislógico e disjuntivo” (MACHADO, 2009, p. 194) daquelas mesmas faculdades.

Assim, ao longo da tese, tentaremos mostrar diferentes maneiras através das quais a distância vai aparecendo nos textos dos três autores escolhidos. Não será proposta qualquer definição de distância, sempre nos referiremos a ela como a um *problema*, ao qual nos aproximaremos, em primeiro lugar, pela via negativa. No final do percurso, contudo, esperamos conquistar e, por conseguinte, mostrar aos pacientes leitores, pelo menos, três aspectos ou características do problema da distância tal como o entendemos. O tempo e o espaço envolvidos certamente na *distância* não se restringem a condições *a priori* da sensibilidade, tal como concebidos pela celeberrima fórmula da *Crítica da Razão Pura* – que nos asseguram com sua aprioridade a estabilidade do mundo fenomênico apresentado sempre igual. Ao contrário, ao

fazer vacilar o tempo e o espaço, a distância põe o mundo sob o registro da instabilidade, da hesitação e da desconfiança. Eis a primeira das três características: a distância faz vacilar o espaço e o tempo. O segundo aspecto da distância é que ela é produtiva, isto é, que mesmo implicando uma frustração, uma impossibilidade, uma impotência, ela é a ocasião que pode dar lugar a algo novo. Em terceiro lugar, que ela é involuntária, ou seja, independente da vontade, e mais do que isso: que ela é violenta.

CAPÍTULO I: PROUST

1.1 Notas preliminares sobre filosofia e literatura

Para começar tentaremos demarcar a especificidade daquilo que na intersecção entre a literatura e a filosofia mais nos interessa, traçando assim, aos poucos, um marco para o desenvolvimento da nossa problemática. Não começaremos definindo nem o que entendemos por cada uma, nem as características da relação entre ambas que iremos analisar. Preferimos evitar essa abordagem porque assumimos que tanto uma quanto a outra fazem um uso da linguagem que coloca em questão, de modo quase constante, precisamente aquilo que as delimita. Não se trata sempre da mesma questão, mesmo se os nomes *filosofia* e *literatura* permanecem. Tampouco pretendemos aqui tratar das relações entre filosofia e literatura em geral, mas, pelo contrário, faremos um percurso específico, marcado por certas repercussões que uma obra literária determinada teve sobre dois importantes filósofos contemporâneos. Como guia para essa abordagem, serve um parágrafo lúcido de Michel Foucault (2000, p. 139):

Há milênios, algo que, retrospectivamente, costumamos chamar de literatura, existe com certeza. Mas é precisamente isso que penso ser necessário questionar. Não é tão evidente que Dante, Cervantes ou Eurípides sejam literatura. Certamente, hoje fazem parte da literatura, pertencem a ela, mas graças a uma relação que só nos diz respeito: fazem parte de nossa literatura, não da deles, pela excelente razão que as literaturas grega e latina não existem. Em outras palavras, se a relação da obra de Eurípides com a nossa linguagem é efetivamente literatura, sua relação com a linguagem grega certamente não o era.

As palavras de Foucault apresentam um ponto de vista fundamental para a nossa abordagem, dado que permitem enxergar o componente retrospectivo e relacional na nossa compreensão da literatura. Retrospectivo, porque há sempre o interesse de quem traz a obra para o presente e que marca a maneira como esta será abordada; relacional, porque a função da linguagem literária existe sempre no meio de outros campos de saber ou outros usos da linguagem (por exemplo, a crítica, a religião, as outras artes, a economia, e, é claro, a filosofia). Não falaremos aqui sobre a história das relações entre filosofia e literatura tratando-as como se permanecessem idênticas a si mesmas ao longo do tempo²; mas apontaremos, no campo da interseção entre ambas, dois pensadores contemporâneos cuja maneira de se situar face à literatura nos parece particularmente cativante: Walter Benjamin e Gilles Deleuze. Cada um deles, no seu estilo, refletiu em torno dos temas da arte e da literatura em geral, e a respeito de Marcel Proust em particular. O triângulo filosófico-literário formado por Proust, Benjamin e Deleuze é, portanto, o marco da nossa análise. Nele examinaremos as particulares relações entre pensamento e literatura, mas não é a nossa intenção abordar os textos de acordo com as especificidades de um estudo literário.

²Uma vez estabelecido que não atribuímos à literatura uma definição essencialista, continuaremos a utilizar o termo a fim de expor os nossos argumentos e análises. Apresenta-se, portanto, um problema, dado que o termo *literatura* tem o poder de remeter a um conceito e pode, dessa forma, dar a impressão de nomear alguma coisa que permanece igual a si mesma – “a” literatura. Três ressalvas precisam ser feitas a propósito dessa utilização. Em primeiro lugar, ela vale aqui apenas em função do nosso problema, portanto, a sua aplicação é sempre relacional, isto é, acontece em contraponto com a filosofia. Em segundo lugar, o termo é utilizado sempre visando obras singulares – esta obra literária, estas obras filosóficas – sem nenhuma pretensão de generalidade. Por último, e em decorrência do anterior, ele se refere sempre a eventos claramente datados. O mesmo vale para a utilização do termo *literário(a)*. Ou seja, a cada vez que dizemos literatura, o dissemos apenas em função dessas obras, nesse momento em que escrevemos e em relação com a filosofia. Da mesma maneira que, na maioria dos textos acadêmicos, nos referimos à filosofia frequentemente sem fazer essas ressalvas, mas supondo-as.

A obra de Benjamin está atravessada pela arte, sobretudo pela literatura. Constata-se a presença, tanto explícita quanto implícita, de Hölderlin, Baudelaire, Kafka, Proust e de muitos outros poetas e escritores, não só nos seus trabalhos de crítica literária, mas também nos seus escritos de perfil mais filosófico ou acadêmico, como é o caso dos livros *A origem do drama barroco alemão* ou *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Isso sem contar o viés assumidamente literário que atravessa o estilo de algumas de suas obras, como *Infância em Berlim por volta de 1900* ou *Rua de mão única*, provando o quanto é difícil pensar em um momento da obra benjaminiana, no qual a reflexão não esteja impregnada de narrativas ou de imagens provenientes da arte. Precisamente essa forma de tecer diferentes linguagens na escrita resiste às tentativas de definição do seu trabalho, como já observou Hannah Arendt (1969, p. 3-4), que justifica a fama apenas póstuma do amigo pela dificuldade de definir *o que* ele era, “o seu papel e a sua função”: era erudito mas não era um acadêmico; atraído mais do que pela teologia, pelo tipo teológico de interpretação segundo a qual “o texto em si mesmo é sagrado”; um escritor nato cuja maior aspiração era (tão só?) produzir um trabalho feito completamente de citações, etc. Segundo Arendt (1969), Benjamin definia a si mesmo como um crítico de arte, mas essa caracterização permanece tão inacabada quanto as outras, haja vista a expansão que seus textos alcançaram em diferentes áreas das ciências humanas. A dificuldade em definir o seu papel e a esfera do saber dentro da qual ele produzia, não é uma simples ambiguidade e embora possa ser pensada como uma falta ou uma fraqueza, também pode ser a marca de um pensamento que goza de boa saúde.

No caso de Deleuze, como bem aponta Anne Sauvagnargues (2006, p. 9), mais de um terço de seus livros – sem mencionar seus artigos – estão dedicados explicitamente à arte, dentre

eles os livros sobre a pintura de Francis Bacon, sobre o cinema, e, obviamente, sobre Kafka e Proust. Estes e outros autores – como Artaud, Melville, Faulkner, etc. – exerceram uma grande influência ao longo de toda sua vida. Isso se verifica não apenas pela quantidade de vezes em que o filósofo os cita, mas também porque muitos dos conceitos e problemas deleuzianos são inspirados ou impregnados pela literatura (por exemplo, o conceito de “corpo sem órgãos”, que é de Artaud; ou o problema sugerido pela expressão “eu é um outro” de Rimbaud³). Muitos dos motivos extraídos de Proust – como aquele que explica que não se deseja uma mulher, mas a paisagem da qual ela faz parte, ou aquele que afirma que os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira – reaparecem em diversos textos de Deleuze em diferentes épocas, impregnando todo seu percurso filosófico.

Há pelo menos dois modelos de aproximação entre filosofia e literatura que gostaríamos de descartar desde o começo, tentando delimitar agora o nosso interesse numa aproximação pela negativa. O primeiro deles pode ser chamado o modelo do meta-discurso; chamaremos o outro de modelo da dicotomia forma-conteúdo.

Com efeito, tanto Deleuze quanto Benjamin evitam colocar a filosofia numa posição meta-discursiva com respeito à literatura – empregamos aqui o conceito de linguagem segunda ou metalinguagem no mesmo sentido em que é utilizado em “Linguagem e Literatura” (FOUCAULT, 2000, p. 159). Nesse artigo Foucault (2000) define a literatura moderna como a linguagem que, levando o código sempre até seu limite, se dá o “direito soberano” (p. 159) de comprometê-lo ou de suspendê-lo, enquanto a noção de metalinguagem precisa supor que existe um código capaz de dominar desde fora os discursos literários e que seria, nesse

³“Corpo sem órgãos” aparece em *Francis Bacon: lógica da sensação*, em *Mil platôs*, etc.; a expressão “eu é um outro” aparece, por exemplo, em *O que é a filosofia?* e em “Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia de Kant” (DELEUZE, 1991).

sentido, um código privilegiado. A validade da metalinguagem para a decodificação (da literatura, neste caso) supõe precisamente aquilo que a literatura coloca em xeque, o código – e o princípio de autoridade que é preciso adjudicar-lhe para constituí-lo como tal. Essa atitude desconhece, evidentemente, o que a literatura, segundo Foucault, tem de essencial, isso que ele chama de seu “direito soberano”. Se a literatura compromete o código deve, portanto, ser abordada com alguma estratégia que tente permanecer à altura dessa operação. Dito de outro modo, para a filosofia se constituir como metalinguagem é preciso supor que o código que a literatura compromete é um código menor, e que a linguagem filosófica pode se colocar por fora desse código comprometido pela linguagem literária⁴. Ora, ainda supondo que uma tal linguagem filosófica exista, é de nosso interesse e, acreditamos, do interesse dos autores que aqui escolhemos, pensar a partir de tudo aquilo que a ela escapa. Aderimos, portanto, à ideia de fundo da afirmação foucaultiana: não será a partir de um código ou de uma hierarquia dos diferentes usos da linguagem que analisaremos aqui os nexos entre linguagem, filosofia, literatura e produção de sentido.

Por razões que, sem coincidir plenamente com ela, complementam a crítica foucaultiana, também Benedito Nunes se pronuncia contra “esse tipo de conexão interdisciplinar” hierárquica: não é interessante subordinar a poesia à filosofia, ele diz, tratando a primeira apenas como “a ilustração confirmadora do particular e do concreto” a serviço das verdades universais da segunda. Nunes (1999, p. 14-6) advoga por um tipo de nexo que, fugindo ao lugar-comum da hierarquia, do simples confronto ou da comparação, se sustente em conceitos como o de “trânsito” e o de “latência”. Ele também chama a atenção para o caráter

⁴O capítulo de *Alice através do espelho* em que a protagonista encontra-se com Humpty Dumpty, é uma divertida paródia dessa relação entre autoridade e meta-código: ‘Quando *Eu* uso uma palavra – disse Humpty Dumpty em tom bastante desdenhoso – ‘ela significa exatamente aquilo que decido que signifique – nem mais nem menos’] (CARROLL, 1980, p. 196, tradução modificada). [“‘When *I* use a word,’ Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, ‘it means just what I choose it to mean— neither more nor less.’”].

histórico do nexo entre elas, o qual apresenta a cada vez suas particularidades. Como já foi citado acima, Foucault (2000, p. 139) aponta para aquele mesmo aspecto histórico.

Com respeito à distinção analítica entre forma e conteúdo, já dissemos que não nos será útil, principalmente porque ela nos conduz por caminhos que os nossos autores parecem querer evitar. Sobretudo não se trata aqui de os mesmos conteúdos, presentes na literatura, precisarem adquirir forma filosófica para ganhar consistência conceitual. Também não se trata de a filosofia flertar com a linguagem literária para se tornar mais acessível ou para tornar seus problemas mais compreensíveis. O par conceitual forma-conteúdo pode redundar no equívoco de tratar a linguagem apenas como um meio; como veremos, tanto Deleuze como Benjamin não simpatizam com essa concepção. Longe de ser um meio para tornar a filosofia mais acessível, a linguagem literária é o que dá o que pensar, o que violenta a filosofia. Nesse sentido ela é insubstituível – não há outros objetos a desencadear no pensamento isso que uma obra, na sua particularidade, desencadeia –, mas também intraduzível. Quando dá o que pensar à filosofia, a filosofia se transforma, mas não se transforma em literatura e tampouco acolhe questões literárias. Ela se volta sobre alguma coisa que está latente – para usar o termo de Benedito Nunes (1999) –, que desperta para uma busca da verdade, uma busca do sentido. Voltaremos a essas questões.

Introduzimos os conceitos de “trânsito” e de “latência” para apontar, não mais pela via negativa, para o tipo de nexo entre literatura e filosofia que nos interessa. Citando o poeta Antonio Machado, Nunes (1999) delimita ainda mais o campo que é também o de nosso interesse quando aponta que os filósofos *aprendem* com os poetas e vice-versa. Eis um terceiro elemento importante na troca: o aprendizado.

Apesar de suas obras serem comumente percebidas como muito diferentes⁵, apostamos que Deleuze e Benjamin são dois filósofos suscetíveis de certas aproximações. Não temos dúvidas de que eles concedem à literatura o estatuto daquilo que dá o que pensar e estabelecem com ela uma relação de troca que nunca é uma assimilação completa. Eles não fazem literatura⁶, menos ainda uma “filosofia da literatura” – descrevê-los desse modo seria praticamente anular todo o esforço que caracteriza o trabalho de ambos. A expressão “filosofia de” nos expõe novamente ao risco, como bem lembra Benedito Nunes (1999, p. 15-16), de pensar num “relacionamento entre posições fixas” e tem ainda o defeito de considerar o nexos *de* em termos de “subordinação”. Pelo fato de tratarem as obras na sua singularidade, tanto Deleuze quanto Benjamin produzem, no seio da filosofia, uma reflexão que sem a literatura seria impossível e, nesse mesmo movimento, rerepresentam as obras literárias de maneira inédita. O termo ressonância – caro aos deleuzianos – e sua constelação conceitual ajuda a pensar as relações entre o filosófico e o não filosófico. Não se trata de um termo qualquer nem de uma metáfora passageira escolhida ao acaso⁷, mas de um conceito que tem seu peso na obra de Gilles Deleuze. *Ressonância* [*resonance*] não alude a dois termos reunidos por uma comparação. O filósofo não busca estabelecer conexões para achar

⁵Com “serem percebidas como muito diferentes” nos referimos ao fato, bastante evidente, da ausência quase total de trabalhos acadêmicos, pelo menos no campo da filosofia, que reúnam a ambos os autores. Virgínia Araújo sugere que “há, pelo menos (e de um modo bastante grosseiro), duas leituras sempre possíveis [...] talvez de qualquer texto de filosofia: uma ‘interna’ e imanente, mais preocupada com a lógica ou encadeamento das razões do texto; e outra mais ‘externa’, que põe o texto diante de, ou confronta-o com os problemas contemporâneos (atenção!) do *leitor*. Constata-se frequentemente um verdadeiro abismo entre essas duas vertentes de interpretação, que, embora sejam diametralmente opostas, nem por isso deixam de ser legítimas. A dificuldade de conciliação ou irredutibilidade dos interesses de ambas as leituras acaba motivando aquela atitude mais comum, que varia da indiferença mútua até o desprezo recíproco, numa palavra: a atitude tão anti-filosófica (ou pelo menos tão anti-crítica) do preconceito” (FIGUEIREDO, 2004, p. 93). Este parágrafo poderia servir para explicar as dificuldades de propor uma relação não habitual, neste caso entre filósofos, mas ele também oferece uma clara justificativa para essa abordagem que a autora chama de “externa”: a problematização do presente.

⁶Walter Benjamin escreveu literatura sim, mas nos referimos aqui aos textos que trabalharemos (e a muitos outros) cujo teor é, senão nitidamente filosófico, pelo menos claramente teórico. Com certeza o caso de *Infância em Berlim por volta de 1900* e *Rua de mão única* (BENJAMIN, 1994b) desafiam essa clareza e merecem, nesse sentido, uma reflexão aparte. De toda forma, nesta passagem em particular de nosso trabalho, não nos referimos a essas obras.

⁷De fato, Zourabichvili (2004a, p. 64) afirma que “Deleuze e Guattari recusam a qualificação de metáfora como procedente de um contra-senso”.

similaridades, identidades ou coincidências, nem para atribuir relações de causa e efeito. Isso não significa que em seus livros esses mecanismos lógicos estejam totalmente ausentes, mas de fato não são aquilo que na escrita é procurado. Deleuze se interessa, sim, pelo procedimento da *colagem*, pelo teatro em que os filósofos da tradição aparecem com as *máscaras* de suas próprias *máscaras*, pelo que ele chama *intercessores*, pelas *zonas de interseção*. Acreditamos que tanto a atividade de Deleuze quanto a de Benjamin em torno da literatura possam ser caracterizadas também através dos conceitos deleuzianos de “roubo” ou “dupla captura”⁸. Todos estes conceitos indicam que os termos, os autores, as disciplinas, etc. entram em um espaço, em um *problema*, onde já não é mais possível discernir o que pertencia a cada um antes desse rearranjo do pensamento e que ao mesmo tempo, eles constituem algo de novo. O que é ganho nesse processo? Ganha-se um pensamento, um conceito ou até um pensador que antes não existia; ganha-se, nas palavras de Deleuze e Guattari (1995), algo que se passa “entre”.

⁸Conceitos que guardam analogia com o exemplo da vespa e a orquídea em Deleuze e Guattari (1995), que por sua vez tem evidentes semelhanças com o começo de *Sodoma e Gomorra*, em que Proust conta dois eventos raros (difíceis de acontecer) que se dão em paralelo: o encontro de um inseto e uma flor (um besouro que fecunda uma orquídea), por um lado; e o encontro amoroso entre dois homens, Jupien e o barão de Charlus, por outro. Proust escreve que “já não tinha dúvidas, no tocante a um inseto raríssimo e a uma flor cativa, da possibilidade milagrosa de que se unissem” (SG, p. 7) («je ne doutais plus, pour un insecte très rare et une fleur captive, de la possibilité miraculeuse de se conjoindre »). O acontecimento é milagroso porque é improvável, mas sua singularidade não se limita a isso, ele é um encontro entre seres heterogêneos, um encontro-desvio. Todas essas imagens (roubo, captura, inseto-orquídea) permitem pensar a produção de algo novo fora da lógica da identidade e da contradição. Deleuze e Guattari insistem que não se trata de imitação: a flor não quer ser vespa, nem vice-versa. Trata-se de, na interpretação de Tony Negri e Michael Hardt (2009), um encontro com a alteridade e um processo de devir. Ambos autores salientam o valor crítico desse exemplo de encontro não produtivo no sentido clássico (isto é, reprodutivo). O que acontece é uma transformação não-identitária (Hardt; Negri, 2009, p. 168). Em algumas passagens (DELEUZE; PARNET, 1996) encontramos a expressão “bodas contra natura” ou “bodas entre dois reinos”, que joga com o fato de a própria natureza desafiar o pressuposto – burguês, capitalista, produtivista – de que toda aliança deva ser fecunda, que, por extensão, questiona os encontros amorosos heterossexuais a partir de uma suposta naturalidade. Benjamin também reconhece um papel importante da homossexualidade na escrita proustiana, em relação ao problema da produção (ou seu ocultamento) e o consumo: “E como qualquer recordação alusiva às forças produtivas da natureza, por mais remota ou primitiva que fosse, precisava ser afastada dessa *féerie* satânica [os consumidores], o comportamento invertido, no amor, era para Proust mais útil que o normal” (BENJAMIN, 1992, p. 44).

O termo ressonância aparece em um dos primeiros livros de Deleuze (*Lógica do sentido*, 1974) e reaparece em livros posteriores⁹. Ele provém do âmbito científico¹⁰, mas evidentemente remete ao som e à música. Aparece também em *Proust e os signos* (2003), o livro de Deleuze do qual nos ocuparemos especialmente:

O que é produzido pelo processo de ressonância, na máquina de fazer ressoar, é a essência singular, o ponto de vista superior aos dois momentos que ressoam, em ruptura com a cadeia associativa que vai de um a outro: Combray¹¹ em sua essência tal como não foi vivida; Combray como ponto de vista, tal como nunca foi vista (DELEUZE, 2003, p. 143).

Aqui a própria memória involuntária é um exemplo de ressonância enquanto o termo máquina alude a alguma coisa de produtivo, a algo que acontece nessa reunião¹². É claro que neste caso Deleuze (2003) utiliza a palavra ressonância para descrever uma máquina literária, mas, ainda assim, pode se pensar na produtividade das ressonâncias no âmbito da filosofia.

Roberto Machado (2009, p. 194) afirma que “a ressonância produzida por Deleuze entre a filosofia e o não filosófico consiste em transformar em conceitos o exercício não conceitual de pensamento existente nesses outros domínios”. No mesmo livro, ele afirma que *Proust e*

⁹Como a *Lógica da sensação*, dedicado ao pintor Francis Bacon.

¹⁰Segundo a Wikipedia, ressonância “é a tendência de um sistema a oscilar em máxima amplitude em certas frequências ou comprimento de ondas [...]. Nessas frequências, até mesmo forças periódicas pequenas podem produzir vibrações de grande amplitude”.

¹¹Na cena mais famosa da *Recherche*, o protagonista come uma *madeleine* e isso faz com que ele evoque os períodos da sua infância vividos na cidade de Combray (nome inventado por Proust) que ele tinha esquecido completamente até esse momento.

¹²Sobre o uso do termo *máquina* em Deleuze, cf.: ZOURABICHVILI, 2004, p. 64-70.

os signos “é um dos exemplos mais brilhantes do projeto de incorporar o não filosófico ao filosófico” (p. 194), embora na época em que esse livro foi escrito “Deleuze ainda não [houvesse] formulado com clareza sua teoria diferencial das formas do pensamento” (p. 194). Encontramos essa teoria diferencial em *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 1992), onde se explicita que o pensamento não é privilégio da filosofia (tanto a arte quanto a ciência pensam) e, que, enquanto a arte cria perceptos e afetos, a filosofia cria conceitos. É importante apontar que essa distinção acerca do tipo de tarefa de cada uma não interfere na presença marcante da literatura na filosofia deleuziana. Vale a pena fazer um pequeno desvio nesse ponto e apontar que, apesar de a fórmula “filosófico- não filosófico”, aplicada por Machado (2009), parecer bastante confortável para explicar essa relação de grande complexidade, ela não deixa de apelar àquela separação dicotômica, que criticávamos umas páginas atrás – ao falarmos sobre o par conceitual forma-conteúdo – dando a impressão de que seria possível separar cirurgicamente aquilo que numa obra – seja a de Deleuze, seja a de Proust – pertence ao âmbito do filosófico daquilo que pertence ao âmbito do não-filosófico. Não nos deixaremos seduzir pela facilidade daquela operação cirúrgica e tentaremos, nesta tese, lidar com a hipótese (e a ela sermos fiéis) de que o lugar da filosofia se encontra sempre, e de modo talvez paradoxal, fora dela.

Trânsito, latência, ressonância, aprendizado, são conceitos que nos interessam porque podem, no movimento que sugerem, ensejar a aparição do novo. O nexos entre filosofia e literatura nos importa na medida em que julgamos produtivo o efeito de uma na outra. No entanto, aqui, produtividade é tudo, menos reprodução (nada menos benjaminiano, nada menos deleuziano). Os filósofos que nos ocupam constroem uma maquinaria conceitual adequada a cada obra. Não se trata, portanto, insistimos, de construir um modelo de análise e

depois aplicá-lo indiferentemente a qualquer obra. Trata-se, pelo contrário, de resistir a cada passo da análise a tentação de apelar a qualquer modelo. Talvez seja isso que Adorno (1992, p. 9) reconhece quando escreve sobre a capacidade de Benjamin para “relacionar-se com o objeto de acordo com a sua organização interna como se convenção nenhuma tivesse poder sobre ele”. É possível achar algo de “artesanal” (para usar um adjetivo que Benjamin saberia apreciar) nessa maquinaria, cujo valor é inseparável da sua singularidade, concebida para pensar e criar a partir de um encontro particular. Ela é também produtiva no sentido em que Deleuze saberia apreciar o adjetivo: daquilo que produz singularidade e quebra o modelo do reconhecimento, da repetição identitária.

1.1 Proust: a distância

1.2.1 Ler, perceber, desviar

Entonces comprendí lo que ya sabía: lo que podemos imaginar siempre existe, en otra escala, en otro tiempo, nítido y lejano, igual que en un sueño.

Ricardo Piglia, *El último lector*

Dado que nos capítulos seguintes trataremos dos textos de Benjamin e de Deleuze que guardam relação com Proust, neste capítulo evitaremos tanto quanto possível alusões aos

dois filósofos, para assim dar conta de alguns componentes na obra do romancista que contribuirão para abrir a perspectiva de nossas análises. Dessa maneira, a exposição se constrói na direção oposta à trajetória da pesquisa que lhe deu lugar, pois foi a leitura de Deleuze e Benjamin que nos conduziu a Proust.

A questão da distância se apresenta com frequência em muitos comentários sobre Proust e até no próprio texto proustiano, mas, quase sempre um pouco à margem. Em concordância com isso, delinearemos aqui as características desse mecanismo literário a que chamamos de “distância”, mas não defenderemos que o seu papel seja central na obra de Proust, nem pretendemos transformá-lo numa espécie de princípio explicativo daquela. Tencionamos somente apontar para as formas através das quais a distância age no texto literário, podendo, assim, estabelecer certas relações com as leituras que Benjamin e Deleuze também dele realizam.

Não se trata aqui de uma distância real, mas apenas de um dispositivo de problematização e produção literária, isto é, um mecanismo de criação no interior da obra. Embora esse mecanismo vá ser inscrito numa análise filosófica, será tratado neste capítulo no seu aspecto literário. Com isso, pretendemos proteger o delicado balanço (ou talvez deveríamos dizer o delicado desbalanço¹³) entre literatura e filosofia a que nos propusemos. Tomaremos a noção de distância, na medida em que aparece nos textos de Proust, como um elemento que, como diz Deleuze, nos “força a pensar” (PS, p. 15)¹⁴. Se a distância não pretende ser um conceito, ela também não se propõe apenas como uma metáfora, que poderia de algum modo ser “traduzida” à linguagem filosófica, isto é, associada a um conceito filosófico pré-existente.

¹³Em todo caso, queremos dizer que essa relação exige uma vigilância constante que nos impeça de cair nos modelos de interpretação que estamos criticando.

¹⁴*Proust e os signos* (2003), a partir daqui será citado como PS.

Começaremos comentando uma pequena obra, publicada pela primeira vez em 1906, quando Proust tinha cerca de 35 anos, aproximadamente 8 anos antes da aparição do primeiro tomo de *Em busca do tempo perdido*¹⁵. Trata-se de *Sobre a leitura* (PROUST, 1989), um texto que serve de prólogo à tradução de *Sésamo e os lírios*¹⁶, de John Ruskin, no qual o prolífico escritor e crítico de arte britânico, admirado por Proust, escreve sobre o proveito da leitura para os jovens.

Na primeira parte do ensaio, as leituras de infância se apresentam como um caso particular de relação com os livros. O autor descreve a criança lendo em paisagens diferentes: ao ar livre, num banco ou num lugar afastado que a resguarda de inoportunas interrupções, na sala de jantar ainda vazia antes da hora do almoço ou no próprio quarto. Da descrição de cada um desses lugares, outro tempo e outro lugar se destacam: os que o livro faz aparecer. A criança transita, portanto, dessa paisagem na qual se encontra lendo para essa região privilegiada, frágil e desejada – a do livro – e, nesse trânsito, ela de certa maneira se separa de si mesma, deixando-se arrastar pelos personagens do relato, que ela descreve como “esses seres a quem se deu mais atenção e ternura que às pessoas da vida, nem sempre ousando dizer o quanto a gente os amava”¹⁷ (PROUST, 1989, p. 23). Proust (1989) nos lembra dessa sensação infantil de fascínio provocada pelo mundo que se abre dentro do mundo, e observa – com um olhar

¹⁵O título original da obra, composta por sete tomos, é *À la recherche du temps perdu*. O primeiro volume, *O caminho de Swann*, aparece em 1913, e o último, *O tempo redescoberto*, em 1927. Os três últimos volumes foram publicados postumamente. Para citar o romance, optaremos por abreviar os títulos de cada um dos sete volumes em que foi vertido ao português, assim como nos referiremos a seu conjunto como a *Recherche*, que é a forma adotada pelos tradutores de *Proust e os signos*. Essa é a maneira que nos parece mais simples para citar uma obra que já foi publicada em três, um, sete e até dezesseis volumes. Utilizaremos, para as citações em português, a edição da Globo, que tem vários tradutores diferentes. A tabela com os títulos originais, os títulos traduzidos e a abreviação correspondente, se encontra na Lista de abreviaturas desta tese. As citações do original em francês serão extraídas da versão on-line (PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*).

¹⁶O título original é *Sesame and lilies* (1865). Para um comentário acerca da influência de Ruskin sobre Proust (assunto que não é relevante para o nosso problema) ver “Proust et Ruskin; nouvelles perspectives” (KOLB, 1960).

¹⁷« Ces êtres à qui on avait donné plus de son attention et de sa tendresse qu’aux gens de la vie, n’osant pas toujours avouer à quel point on les aimait. »

bem adulto – que o mundo fictício provoca, não raro, sentimentos mais intensos do que o mundo “real”: às vezes a criança é surpreendida com a emoção no rosto por um adulto, mas fecha logo o livro com “afetada indiferença” (p. 23), sentindo a inadequação entre os dois mundos. Outras vezes lê até tarde, acaba o livro no meio da noite e a agitação provocada por este não deixa o pequeno leitor conciliar o sono (p. 22).

Proust (1989) faz questão de apontar que não é o conteúdo estético que desperta o interesse do adulto por aqueles livros que leu na infância, mas o fato de eles conservarem – na sua materialidade – o poder de evocar as paisagens nas quais ele se encontrava enquanto lia e, até mesmo, aquele que ele era quando lia: um tempo, um espaço e um eu remotos. Naquela época, o pequeno leitor tentava por todos os meios apagar os estímulos que vinham da vida cotidiana, das pessoas, das coisas e das paisagens “reais”, mas é precisamente isso que ele tentava afastar que volta agora na lembrança.

Esse afastamento oferece uma chave para a nossa abordagem. Com efeito, o mundo da ficção só existe à distância da vida cotidiana e se diferenciando dela. Não foi por acaso que a ficção apareceu ao tentarmos delimitar o que seja a distância. Será precisamente essa distância exigida pela ficção que funcionará para nós como um caso exemplar. É possível pensar a ficção como um deslocamento ou um percurso que, partindo de elementos reais, se desvia num ponto arbitrário, isto é, se afasta do que chamamos de “mundo real” – não existe ficção feita de elementos completamente irreais ou composta apenas por inverdades – em direção a um mundo que consideramos a princípio como um mundo irreal ou um mundo de não verdade. A ficção nasce desse mecanismo de desvio¹⁸ a partir de certo ponto, de

¹⁸Utilizamos o termo *desvio* apelando a seu uso coloquial, mas cientes de colocar em jogo também a célebre fórmula benjaminiana: “método é desvio [*Umweg*]”, que aparece no livro *Origem do drama barroco alemão*. Jeanne Marie Gagnebin (2005) traz reflexões muito instigantes sobre o assunto em “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”.

afastamento da realidade. Não pretendemos estabelecer aqui que a realidade seja uma condição *a priori* da ficção, ao contrário, nos inclinamos a pensar que em aquilo que chamamos de realidade há sempre um componente ficcional, do qual não somos, na maioria dos casos, conscientes. Não falamos portanto em desvio no sentido de descaminho ou derivação, pois não estamos pressupondo qualquer realidade originária, a partir da qual a ficção derivaria. Pretendemos apenas chamar a atenção para essa capacidade do nosso espírito – da qual, na maior parte do tempo, não estamos plenamente conscientes – que nos habilita como seres ficcionais, capazes de perceber dois ou mais planos simultaneamente; dito de outro modo, de perceber sempre algo a mais do que os objetos que a “realidade” nos oferece, o quarto em que lemos e o que acontece no livro, por exemplo. A lembrança confirma que a percepção de um não exclui completamente a do outro. Correlata a essa capacidade de perceber mais de um plano é a de transitar entre eles – das aventuras do herói do livro à interpelação da cozinheira que o arranca da leitura para lhe oferecer alguma coisa para comer. Assim, percepção e distância se apresentam imbricadas. Para Proust importa o fato de a percepção ter uma espécie de reverso: percebemos o lugar onde lemos e aquele para o qual o conteúdo do livro nos leva; além disso, percebemo-los como dois lugares diferentes, estabelecendo uma distância entre ambos; percebemos a infância, quando líamos, distante do presente no qual nos lembramos, percebemos que o que nos comove no presente não é o que o livro narrava, senão as lembranças daquilo de que a criança tentava se manter afastada, lembranças que a materialidade do livro agora, no presente, provoca. É verdade que alguém poderia defender que percepção é sempre percepção do presente, do ante-os-olhos, e que qualquer outro elemento que viesse a nosso espírito pertenceria ou bem à memória (no caso de ter efetivamente acontecido), ou bem à imaginação (no caso daquilo que nunca esteve efetivamente ante-os-olhos, mas foi constituído a partir de elementos conhecidos e

modificados). Não negamos que exista a possibilidade de interpretar a experiência humana dessa maneira. Porém, o conceito de experiência que nos interessa é outro. Frequentemente a experiência proustiana se abre a esses planos diferentes e simultâneos, e frequentemente se perde neles. A distância parece em Proust um componente essencial da percepção. A percepção se distancia de si mesma e dos objetos presentes:

Então, a fim de dar aos tumultos há muitos desencadeados em mim, outros movimentos para se acalmarem, eu me levantava, punha-me a caminhar ao longo da cama, os olhos ainda fixos em algum ponto que, em vão, se buscava em meu quarto ou fora dele, porque ele não estava situado senão numa distância de alma, dessas distâncias que não se medem por metros e por léguas como as outras, e que, aliás, é impossível confundir com elas quando se olham os olhos “distantes” dos que pensam “em outra coisa” (PROUST, 1989, p. 23)¹⁹.

Aqui a distância é a condição de possibilidade do trânsito entre planos de percepção heterogêneos (o presente e o passado, a realidade e a ficção), e também é a causa de que aquilo que outrora se percebia em segundo plano apareça na lembrança de maneira mais intensa, ou seja, da riqueza implícita na possibilidade de que as coisas “voltem” a passar por nosso espírito produzindo a cada vez um efeito diferente.

¹⁹« Alors, afin de donner aux tumultes depuis trop longtemps déchaînés en moi pour pouvoir se calmer ainsi d'autres mouvements à diriger, je me levais, je me mettais à marcher le long de mon lit, les yeux encore fixés à quelque point qu'on aurait vainement cherché dans la chambre ou dehors, car il n'était situé qu'à une distance d'âme, une de ces distances qui ne se mesurent pas par mètres et par lieues, comme les autres, et qu'il est d'ailleurs impossible de confondre avec elles quand on regarde les yeux 'lointains' de ceux qui pensent 'à autre chose' ».

Ao começar a segunda parte do ensaio, Proust faz uma confissão sobre a forma como evocou as suas leituras de infância. O texto se refere agora à escrita, mas trata-se de escrever sobre a experiência da leitura:

não escapei ao seu sortilégio: querendo falar delas [das leituras de infância], falei de outras coisas diferente de livros porque não é deles que elas me falaram. Mas talvez as lembranças que elas me trouxeram tenham elas mesmas sido despertadas, nos leitores, conduzindo-os, pouco a pouco – retardando-se nesses caminhos floridos e desviados – a recriar em seu espírito o ato psicológico original chamado *Leitura*, com força suficiente para poder seguir agora como que dentro dele mesmo as reflexões que me restam a apresentar (PROUST, 1989, p. 25, tradução modificada)²⁰.

O texto efetivamente escrito vai se distanciando daquele que o autor diz ter tido vontade de escrever, o segundo funcionando em princípio como uma espécie de sombra do primeiro. Proust confessa que não escreveu aquilo que tencionava escrever. Essa confissão pode ser apenas um recurso retórico, sem conter qualquer verdade sobre as circunstâncias reais da escrita proustiana. Mas, mesmo como artifício, ela traz para o texto a interessante situação do escritor que gostaria de compor um texto e acaba compondo outro. O mecanismo parece consistente com o desapareço que mostra Proust, na sua obra posterior, por tudo aquilo que é da ordem da vontade, a tal ponto que é possível entender que o ensaio surge da tensão entre o que se queria e o que afinal se materializa. Para nós, essa tensão é uma distância. Deleuze

²⁰« Je n'ai pas échappé à leur sortilège : voulant parler d'elles, j'ai parlé de toute autre chose que des livres parce que ce n'est pas d'eux qu'elles m'ont parlé. Mais peut-être les souvenirs qu'elles m'ont l'un après l'autre rendus en auront-ils eux-mêmes éveillé chez le lecteur et l'auront-ils peu à peu amené, tout en s'attardant dans ces chemins fleuris et détournés, à recréer dans son esprit l'acte psychologique original appelé Lecture, avec assez de force pour pouvoir suivre maintenant comme au dedans de lui-même les quelques réflexions qu'il me reste à présenter ».

afirma que Proust não escreve por vontade, mas por necessidade²¹. A escrita de Proust sugere que embora seja preciso existir um projeto para escrever um texto, ao mesmo tempo, para o texto existir efetivamente é preciso abandonar aquele que foi projetado. Sugere também que esse processo é apenas em parte voluntário.

No parágrafo citado, Proust justifica o texto escrito numa frase na qual expressa suas esperanças de ter “despertado” o leitor e, desse modo, o preparado para a leitura do resto do ensaio. Assim, parece desejável que o leitor, apesar de não estar dormindo – posto que lê –, “acorde” para se deixar conduzir pelos caminhos das próprias lembranças. Da mesma forma que o sono nos tira do mundo, esse segundo “acordar” – o de alguém que já está acordado – alude a um outro tipo de movimento que também nos tira do mundo – nesse caso, do mundo do hábito. Não basta a simples vigília para ler, é preciso ir além, em direção a um terceiro – nem sono nem vigília – “lugar”, acordando assim para uma espécie de sonho. Acordar é sair do eu presente e pegar esse caminho que é indireto e desviado (*détourné*), precisamente como o dos sonhos, como os caminhos da Alice, de Carroll (1980). Note-se que mais do que uma série de estados e seus opostos, trata-se de um jogo de passagem entre diferentes estados: a vigília e esse segundo acordar, a lembrança do passado que volta renovado, o planejamento do texto e o texto escrito, a disposição infantil para a leitura e a do adulto. Esse jogo reflete de longe, por sua vez, aquela espécie particular de desencontro entre o momento em que a criança precisava se afastar do cotidiano para entrar no intenso mundo do livro, só que agora, a lembrança desse momento de leitura traz, precisamente, aquilo que no passado

²¹Vontade se opõe aqui à necessidade, como veremos no capítulo sobre a interpretação deleuziana de Proust. Não tem nada nessa caracterização que possa ser tomado por uma desvalorização. Deleuze escreve, por exemplo, que “um trabalho empreendido pelo esforço da vontade não é nada; em literatura ele só nos pode levar a essas verdades da inteligência às quais falta a marca da necessidade” (PS, p. 20). Seguindo Deleuze, Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 154) diz: “necessidade não no sentido clássico de uma coerência por nós estabelecida, mas no sentido de que não podemos escapar a eles”.

era afastado: a cotidianidade, aquelas coisas em que por hábito o eu mergulhava; mas, dessa vez, com uma grande diferença, uma intensidade que outrora não tinha.

Também a *Recherche* começa com um relato sobre a infância do narrador. Nem sempre começar uma narração contando a infância do protagonista ou herói responde a uma vontade cronológica ou adere a uma forma de organização biográfica mais convencional. A infância não é um momento qualquer da vida, é aquele que mais resiste às nossas tentativas de rememoração, ao mesmo tempo em que é o período em que mais aprendemos. A infância resiste às tentativas de rememoração não somente pela distância temporal que a separa do adulto que rememora, mas porque contraria o poder desse ato omnívoro que é o reconhecimento narrativo do próprio eu. Ela desafia a possibilidade da narrativa em primeira pessoa, porque ela se dilui num passado que é, em última instância, no limite, ausência de linguagem e esquecimento.

Assim, na tentativa de narrar a infância está em jogo a função paradigmática do homem adulto como o sujeito do saber por excelência contra a evidência de que não sabemos, ainda, o que é a infância. O apego de Benjamin por livros infantis e brinquedos aliado à escrita de *Infância em Berlin por volta de 1900*, e os conceitos deleuzianos de devir-criança ou blocos de infância testemunham uma mudança do olhar sobre o mundo infantil, ao considerá-lo mais do que simplesmente uma etapa da vida superada pelo adulto. Quanto mais “longe” no tempo a nossa memória tenta chegar, mais escuras se tornam as lembranças, que acabam se perdendo num esquecimento irreversível. Para o mundo adulto, a infância é o outro. Agamben (2005a, p. 62) lembra que a etimologia da palavra infância remete à ausência de linguagem. Como poderia, então, ser narrada em primeira pessoa? Narrar a infância em primeira pessoa é portanto um ato limite: narrar o que tende à ausência de linguagem,

lembrar o que se perde no esquecimento. Não podemos atravessar a distância que nos separa da criança que fomos apenas com a força da nossa vontade. Certamente pensar a infância desafia as formas clássicas de se pensar o tempo e o eu.

Vimos que Proust afirma que o seu texto nasceu de um outro, que ele queria escrever mas não escreveu. É, portanto, na distância – seja ficcional ou não – entre o efetivamente escrito e o projetado que aparece o texto. Texto que, segundo o autor nos confessa, pretende despertar uma espécie de disposição infantil no leitor. Esse movimento é análogo àquele da busca que dá título ao romance mais célebre de Proust, isto é, a busca de um homem que quer ser escritor, apesar de que, durante mais de três mil páginas, não consegue escrever. Assim, o que se menciona de passagem ou se apresenta quase como um acidente (querer escrever um texto e aparecer outro, no caso de *Sobre a leitura*, ou construir na ficção a impossibilidade de escrever que faz possível precisamente essa ficção), se transforma em algo essencial na medida em que permite ao autor – e talvez ao leitor – sondar as profundezas daquilo que, mesmo permanecendo incompreensível, produz a obra. Como escreve Samuel Beckett (1986, p. 24):

[ali] nesse *gouffre interdit à nos sondes*²², está armazenada a essência de nós mesmos, o melhor de nossos muitos eus e suas concreções, que os simplistas chamam de mundo; o melhor porque acumulado sorrateira, dolorosa e pacientemente a dois dedos do nariz da vulgaridade, a fina essência de uma divindade reprimida cuja *disfazione* [ruína]²³ sussurrada afoga-se na vociferação saudável de um apetite que abarca tudo, a pérola que pode revelar a mentira de nossa carapaça de cola e de cal. Pode – quando escapamos para o anexo espaçoso da alienação mental, durante o sono ou nas raras folgas da loucura diurna. Desta fonte profunda, Proust alcançará seu mundo. Sua obra não é um acidente, mas seu salvamento é.

²²“abismo vedado a nossas sondas” (em francês no original).

²³(em italiano antigo no original).

O que é salvo nesse salvamento? Aquilo que a consciência e a “vulgaridade” (e com isso Beckett alude, parece-nos, ao hábito) encobrem, aquilo que só pode vir à tona por um desvio, um acidente, num momento de loucura ou durante o sono. É interessante observar a maneira como esses desvios acontecem na obra, tornando impossível descobrir em quais momentos o autor sente-se de fato frustrado pelos acidentes que o desviam, e em que momentos ele começa a explorá-los em seu favor, como uma ferramenta destinada a fazer crescer a sua obra “pelo meio”²⁴.

No restante do ensaio *Sobre a leitura* consta uma discussão com Ruskin, para quem ler representava a oportunidade de manter uma espécie de diálogo com os grandes sábios da história; contra ele, Proust defende que a leitura se aproveita melhor na solidão. Esse Proust já nos lembra o narrador da *Recherche*, que não pode apreciar as igrejas na companhia de Albertine, simplesmente porque a presença desta última o impede de “ver” o edifício. E também aquele que escreve sempre de maneira depreciativa (ou despeitada?) sobre a amizade. Esse elogio da solidão nos remete à questão da fragmentação e da ilusão da comunicabilidade no seio do romance, presente em inúmeras passagens. Uma boa ilustração disso que chamamos de ilusão de comunicabilidade é a análise deleuziana dos signos mundanos:

Nada engraçado é dito em casa da Sra. Verdurin e esta não ri, mas Cottard faz sinal de que está dizendo alguma coisa engraçada, a Sra. Verdurin faz sinal de que ri e este signo é tão perfeitamente emitido que o Sr. Verdurin, para não parecer inferior, procura, por sua vez, uma mímica apropriada (PS, p. 6).

²⁴“A última página do *Tempo perdido* (escrita antes que o resto do livro) se encerrará exatamente sobre a primeira de Swann” escreve Proust numa carta (*apud* KOLB, 1960, p. 272, tradução nossa). Sabe-se que Proust era capaz de revisar e de fazer crescer quase ao infinito o seu romance, contudo, parece que o começo e o fim do mesmo foram escritos na mesma época, antes do resto. Portanto, a obra mesma cresceu de fato “pelo meio”, como um rizoma, que “não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 31).

Proust defende a ideia de que os livros em si não contêm a sabedoria que precisamos – portanto eles tampouco podem ser considerados uma espécie de “companhia” –, mas que eles apenas nos colocam no limiar da nossa própria busca. Os maravilhosos livros da infância, postos à prova, não nos dão as respostas de que precisamos, e são, na verdade, como as visões dos pintores, que “nos seduzem e nos decepcionam”, e como as mulheres que depois o herói da *Recherche* conhecerá, que não lhe oferecem nem satisfação nem sossego.

Já perto do final do ensaio, Proust analisa a predileção dos escritores célebres pelas obras antigas: a beleza dos livros antigos, ele julga, não é somente a que o artista colocou neles, mas outra, que provém do fato de eles conservarem a língua em que foram escritos como um “espelho da vida” daquela época. Uma porção do passado se dá assim ao presente, preservado apenas por haver sido destacado daquele presente em que foi escrito. Ainda pertencendo ao passado, esse fragmento revela algo que para o próprio passado era imperceptível, como ruínas conservadas pela lava vulcânica ou restos de seres pré-históricos preservados no gelo²⁵: revela o passado na sua diferença, revela o passado e, ao mesmo tempo, a sua distância. A questão não é aqui a simples confirmação de que a língua muda, mas o fato de tornar perceptível essa mudança e a constatação de que certas características do passado só aparecem num futuro mais ou menos longínquo.

²⁵Correlatos desse interesse pela língua e o que ela guarda são tanto o lugar que ocupam na *Recherche* as etimologias (o personagem de Brichtot, professor da Sorbonne é apresentado como um grande etimologista, cujo saber provoca no herói certo fascínio) quanto a manifesta atenção do narrador pelas formas de expressão das pessoas que provêm de diferentes lugares ou classes sociais – Françoise, por exemplo –, assim como a habilidade do escritor para fazer falar os seus personagens com uma voz própria e a de escrever com o estilo de outros escritos, que testemunham seus *pastiches*. Também as evocações a partir dos nomes de lugares que nunca foram vistos outorgam à palavra essa qualidade de remeter a uma totalidade imaginária desconhecida: o nome de Guermantes, por exemplo, ou o de Florença (CG, p. 322). Colette atribui a Proust a descoberta de uma verdade crucial: “A palavra não é uma representação, mas uma coisa viva, e é muito menos um sinal mnemônico do que uma tradução pictórica” (*apud* WHITE, 1999, p. 14), chamando a atenção, novamente, sobre certa incomensurabilidade entre a palavra e aquilo a que ela nos remete.

Até aqui, as nossas observações sobre o ensaio de juventude de Proust, lido a partir da tensão produzida pela distância e sua constelação – distanciamento, afastamento, desvio, separação, etc. –, parecem evidenciar que, ao falarmos em “distância”, aludimos não só ao espaço e ao tempo, mas também, em sentido figurado, àquela distância pressuposta pela passagem entre diferentes estados da percepção – notadamente entre a vigília e o sonho por um lado e a realidade e a ficção por outro. Contudo, é inegável que o primeiro, mais usual e evidente significado da palavra distância se refere ao espaço, sendo por isso que, a seguir, tentaremos delinear nosso conceito de distância partindo de algumas observações sobre o tratamento do espaço na obra de Proust.

1.2.2 A distância e o espaço

Para explicitar a que nos referimos quando falamos em distância, apelaremos novamente à estratégia, sempre mais simples quando se trata de explicar o uso de um termo, de nos aproximarmos dele pela negativa. Assim, não nos referimos à distância como uma diferença espacial matematicamente mensurável e rejeitamos qualquer definição que a limite às ciências físico-matemáticas. Esse esclarecimento vale aqui tanto para as distâncias espaciais, como para aquelas ocasiões nas quais se utiliza o termo para aludir ao tempo, isto é, quando se fala em distância temporal como intervalo de tempo cronológico, também mensurável.

O livro *O espaço proustiano* (POULET, 1992), escrito em 1963, volta repetidamente sobre a questão da distância na obra de Proust. A tese central de Poulet (1992) é que na *Recherche* o espaço é tão importante quanto o tempo. Ao final do livro, o autor parece defender que o

espaço é até mais importante do que o tempo, pois é sobre ele que se sustentará a sua tese principal. Neste item do capítulo, acompanharemos e comentaremos alguns pontos centrais da argumentação de Poulet.

Poulet começa sua interpretação pela cena inicial da *Recherche* na qual o herói acorda em estado de desorientação – não sabe quem ele é nem em que momento acontece isso que sente, tampouco tem certeza sobre onde se encontra. Eis o ponto de partida de Poulet: a desorientação temporal é sempre também uma confusão dos espaços. Ele utiliza frequentemente as palavras *vacilação* e *vertigem* para se referir a esse herói²⁶ que “se não sabe *quando* vive, não sabe também *onde* vive” (POULET, 1992, p. 13).

Em segundo lugar, Poulet comenta o caráter fragmentário do espaço nos textos de Proust. O espírito do artista “transporta”, “traslada”, “transplanta”²⁷ aquilo que vê, fazendo os objetos passarem do real ao imaginário, e é esse exercício que torna cada lugar algo de completamente singular. Daí a “unicidade”, “uma realidade absolutamente original” (p. 38), na qual reside o encanto de certos locais proustianos. Diz Poulet (1992, p. 23-24): “do mundo externo até eles [os locais proustianos], não há essa contiguidade topográfica natural que se encontra em toda parte entre um lugar e os demais. Ao contrário, desde que são percebidos, notamos que não prolongam o universo circundante, mas dele *se separam*” (grifo

²⁶Como se sabe, *Em busca do tempo perdido* é quase inteiramente narrado em primeira pessoa por um personagem ao qual o autor deu o seu próprio nome: Marcel. Paul Ricoeur escreve que “a teoria ingênua sobre os empréstimos da vida de Proust” está acabada. Uma vez descartada essa hipótese, Ricoeur estabelece que na *Busca* é possível distinguir pelo menos “duas vozes narrativas”: a do narrador e a do herói. Este último narra o que lhe acontece na medida em que as coisas se apresentam, enquanto o narrador “vai sempre na frente da progressão do herói porque a sobrevoa; diz mais de cem vezes ‘como veremos mais à frente’”. (RICOEUR, 2008, p. 587-8).

²⁷Esse movimento de traslado ao qual se refere Poulet guarda relação com outro movimento, que tratamos anteriormente: aquela passagem entre a cotidianidade do leitor e o mundo do livro, que ao ser rememorado intensifica os lugares que outrora pareciam não significar nada para o leitor.

nosso). Descrição daquela que nos parece ser uma típica operação proustiana: uma separação que produz a súbita percepção de que o que parecia uma continuidade não o era.

A “singularidade” ou a “unicidade” que Poulet atribui aos espaços criados por Proust remete à fascinação do herói pelos nomes próprios, que, por serem igualmente nomes de lugares, como o de Guermantes, são também uma mistura de duas coisas singulares, heterogêneas e descontínuas: a palavra e o espaço geográfico. Poulet (1992, p. 30) aponta agudamente que o “romancista da interioridade” se limita a “apresentar seus personagens (exceto um, a consciência central) sob o aspecto da exterioridade”, e também que “raramente é revelada a progressão contínua dos seres em sua vida física ou em sua vida moral”. Singularidade e fragmentariedade permitem pensar que “o primeiro aspecto sugerido pela obra de Proust é o de um conjunto bastante incompleto” (POULET, 1992, p. 39). O caráter intermitente da memória é uma das causas da fragmentação do universo proustiano (p. 42); outra causa, sempre segundo Poulet (1992), é o seu caráter qualitativo, já que “toda qualidade implica heterogeneidade” (p. 42). Ao contrário do senso comum, Proust cria um mundo no qual o espaço homogêneo não é condição de possibilidade dos lugares isolados, isto é, não é a estrutura que ordena a fragmentariedade (p. 43), porque o mundo proustiano, regido pela qualidade, não se submete à exigência de homogeneidade. Dito de outro modo, não parece haver no mundo da *Recherche* um espaço homogêneo *a priori*, a partir do qual se situam os diferentes lugares singulares que aparecem na narração.

Ainda segundo Poulet (1992, p. 44), Proust se move no plano da experiência: “ora, nesse plano [...] não se trata jamais de uma questão de espaço, mas de lugares, e da *distância* que existe entre eles” (grifo nosso), e, se é verdade que distância e espaço podem confundir-se entre si, “em Proust a distância nunca é o espaço que se estende, que acolhe, reúne ou

preenche um vazio”. A distância proustiana não tem (nesse estágio, esclarece Poulet) nenhuma positividade. Nos textos de Proust “as coisas são, mas à distância” e “tudo o que vive, vive à parte”. “Desejar é tornar um intervalo aparente”, “amar é ver afastar-se para longe o ser que se ama”. As cenas das ligações telefônicas, uma das quais apresentaremos mais adiante, aparecem no livro de Poulet (1992, p. 46) como exemplo desses acontecimentos que frequentemente têm em Proust o efeito de “acusar afastamentos”. A esse efeito, Poulet não lhe outorga “nenhuma positividade”, entendemos que pelo fato desses afastamentos aparecerem, nesse estágio, como infranqueáveis. A negatividade remete ao fato de o herói não poder vencer essa distância (vencer seria, nesse caso, tornar a distância “positiva”, isto é, anulá-la).

Porém, Poulet se pergunta se não haverá um meio de transpor essas distâncias, de unir esses pontos que se afastam. A primeira resposta é que a memória se encarrega de recolher o tempo e o espaço, ou melhor, os momentos e os lugares que estavam espalhados: “há em Proust uma continuidade que aparece no próprio seio da descontinuidade” (POULET, 1992, p. 58). O comentador convida a interpretar essa tese a partir da conhecida passagem sobre a “ressurreição de Combray” – que acontece ao final do episódio da *madeleine* –, na qual Proust diz da cidade e de seus personagens: “tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, da minha taça de chá” (CG, p. 33). Poulet (1992) lê a passagem espacialmente: Combray estava “reduzida” pelo esquecimento, mas acontece uma “reconstituição integral do lugar” (p. 60), que ele descreve utilizando também o termo “reconquista” (p. 61), e que está ilustrada pela metáfora dos pedacinhos de papel japoneses que, uma vez mergulhados na água, “se estiram, se delineiam, se colorem, se diferenciam” (CS, p. 47). Porém, avançando em sua argumentação, Poulet (1992, p. 62) reconhece que essas ressurreições, “não podem

jamais reconstituir o tempo, nem lhe dar o que talvez não seja mesmo de sua natureza: uma continuidade”. A mesma coisa acontece com o espaço: “falta construir um espaço contando apenas com um punhado de lugares disseminados que se obstinam em existir à distância” (POULET, 1992, p. 63).

A tese de Poulet tem um fundo que vai se explicitando à medida que se avança na leitura do livro: Proust tinha uma definida vocação pela unidade e também um “método” que respondia a essa vocação. Esse método, descrito no livro, é composto por três movimentos: a aproximação, o deslocamento e finalmente, o mais importante para o autor, a justaposição. Descreveremos a seguir esses três passos disso que Poulet chama o “método” de Proust e faremos depois as nossas considerações sobre o assunto.

A aproximação é o conceito que, na interpretação de Poulet (1992), vem contrabalançar a fragmentação que acabamos de descrever. Para explicar esse movimento, ele chama a atenção para a relevância que têm em Proust os deslocamentos no espaço; mostrando não só a frequência como a variedade com que aparecem na obra. São caminhadas e passeios, viagens de trem, carro, automóvel, viagens reais ou imaginárias (POULET, 1992, p. 63)²⁸.

Poulet (1992) se baseia na ideia de que o espaço – e não o tempo – sofre nessas viagens uma “metamorfose” (p. 64) e descreve a experiência da viagem em Proust como “mágica” ou “sobrenatural”. Para apoiar sua argumentação, ele cita esta passagem da *Recherche*:

²⁸O livro *Les mobiles de Marcel Proust* (BARATHIEU, 2002), ao qual voltaremos, está de fato inteiramente dedicado a uma análise semântica dos veículos na sua obra. Com “carro” nos referimos a meios de transporte puxados por cavalos, com automóvel nos referimos especificamente aos veículos a motor. Essa diferenciação não nos parece supérflua, dado que Proust se mostra sensível à maneira com que a aparição de novas máquinas vai modelando a nossa percepção do mundo. Por seu lado, Benjamin mostrará enorme interesse no assunto, interesse que a expressão deleuzo-gaullariana “fazer máquina” denota também.

Mas afinal, o prazer específico da viagem não consiste em poder descer na estrada e parar quando se está cansado, mas sim *em tornar a diferença entre a partida e a chegada não tão insensível, mas tão profunda quanto possível, em senti-la na sua totalidade, intacta, tal como estava no pensamento quando nossa imaginação nos levava do lugar onde vivíamos até o coração do lugar desejado*, num salto que nos parecia miraculoso, menos pela distância que vencía, do que pelo fato de unir duas individualidades distintas da terra (RF, p. 173, grifo nosso)²⁹.

Poulet conclui imediatamente que “para Proust, a viagem ideal é a que elimina as distâncias”. Interpretaremos esse parágrafo na direção inteiramente oposta: o interesse da viagem é que ela torna sensível a distância, ao invés de anulá-la. Para Poulet (1992, p. 66) a viagem coloca “lado a lado” lugares “cuja originalidade parecia lhes impor, para sempre, uma existência à parte, sem possibilidades de comunicação”.

Ora, podemos concordar com a utilização dos termos “mágico” e “sobrenatural” como opostos ao senso comum ou mesmo à interpretação racional para descrever o hiato entre os lugares, mas não concordamos que o ideal de viagem consista, para Proust, em eliminar as distâncias. Proust diz claramente que a viagem deve tornar a diferença (entre lugares) tão profundamente perceptível quanto possível. Além disso, nesse parágrafo, a questão é que a distância que aparece como a mais profundamente sensível parece ter seu modelo inspirado naquela distância gerada pela imaginação – entre o “lugar onde vivíamos” e “o coração do lugar *desejado*” (grifo nosso). Assim, uma chave para interpretar essa distância à qual Proust

²⁹« Mais enfin le plaisir spécifique du voyage n'est pas de pouvoir descendre en route et s'arrêter quand on est fatigué, c'est de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi insensible, mais aussi profonde qu'on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte, telle quelle était dans notre pensée quand notre imagination nous portait du lieu où nous vivions jusqu'au cœur d'un lieu désiré, en un bond qui nous semblé moins miraculeux parce qu'il franchissait une distance que parce qu'il unissait deux individualités distinctes de la terre ».

se refere, talvez seja uma certa semelhança com aquela, também imaginária, que provocavam as leituras de infância – a distância entre a vida e a ficção. “Imaginária” quer dizer aqui que foi gerada pela imaginação, mas também e, sobretudo, que não se percebe ou se conhece como se percebe ou se conhece aquilo que chamamos de real. Por isso ela não pode ser percorrida, mas somente “vencida” de um “salto”; nem pode ser eliminada, mas apenas percebida como algo de miraculoso, inclusive nos causando um certo incômodo. Não se trata, diz Proust, de um prazer que depende do arbítrio, da decisão de “parar quando se está cansado”, mas se trata de perceber profundamente a diferença. O parágrafo que nos ocupa (RF, p. 173) confronta uma viagem de trem e outra de automóvel. No início dele, há uma passagem que não foi citada por Poulet, na qual lemos que a viagem de automóvel “seria mais verdadeira em certo sentido, pois iria a gente seguindo de mais perto, em mais estreita intimidade, as diversas gradações com que se transforma a superfície da terra” (RF, p. 173). Vemos como Proust reconhece veracidade a essa maneira de atravessar a distância, porém ela é verdadeira “em um sentido”. Nesse caso, trata-se da verdade que se encontra ao acompanhar as mudanças gradativas, passo a passo, trata-se de um percurso e não de um salto. Mas percorrê-la assim é torná-la insensível, porque aquilo que se vive “gradualmente”, permite ao hábito realizar sua tarefa, que é a de apagar as diferenças. Trata-se também de uma verdade da vontade: descer onde se quer, buscar o conforto e acompanhar as mudanças gradativas de perto. Nesse sentido, a distância equivale a uma linha de cujos pontos eu posso me aproximar pouco a pouco, criando proximidade na medida em que percorro cada um de seus pontos. A essa verdade se chega anulando a distância. Porém, no outro sentido, o que mais nos interessa, aliás, a verdade da distância é aquela em que é percebida mais profundamente como distância, isto é, da qual não se pode aproximar e que resiste à percepção gradual e direta, resistindo inclusive à percepção que temos daquilo que

chamamos comumente de realidade, daí Proust dizer “tal como estava no pensamento quando nossa imaginação nos levava” (RF, p. 173).

Esse segundo sentido da distância corresponde a um parágrafo que aparece logo depois na mesma página, esquecido por Poulet, no qual Proust fala das estações de trem: “as estações, de onde se parte para um destino afastado, são também lugares trágicos” (RF, p. 173), porque uma vez neles, devemos abandonar toda esperança de voltar à nossa casa. Na estação não estamos nem em casa nem na cidade de destino, mas em trânsito. É preciso lembrar que o parágrafo imediatamente anterior ao citado por Poulet (RF, pp. 171-172) tratava do hábito e da capacidade da viagem de quebrá-lo. A estação é o lugar de onde estamos sempre nos distanciando, ou onde nenhum lugar ainda nos é oferecido. Nela chegamos a um lugar que apenas oculta e promete (como os nomes ocultam significados dentro deles) a cidade que eventualmente conheceremos, isto é, a cidade à qual haveremos de nos habituar.

Portanto, não é possível seguir Poulet (1992) quando conclui que a viagem ideal para Proust é a que anula as distâncias. Com certeza Proust fala de uma distância espacial, mas esse é apenas um dos sentidos que a verdade da distância pode assumir. Essa distância espacial remete a distâncias de outra ordem – que Poulet às vezes não vê – com as quais a imaginação se envolve, distâncias “trágicas” na medida em que são o hiato entre duas familiaridades, e não podem, num movimento dialético, resolver (ou anular) a diferença entre elas.

Mais duas passagens bastante conhecidas da *Recherche* ilustram esse movimento que Poulet (1992) chama de aproximação: a passagem sobre a mudança dos pontos de vista do herói que vai de carro e divisa desde diferentes lugares do caminho os companheiros de Martinville; e outra – análoga à primeira – na qual o herói aparece correndo de uma janela à outra dentro

de um trem em movimento para poder construir uma visão total da paisagem que o circunda. Assim, Poulet (1992, p. 73) chega à conclusão de que “o romance proustiano” é “uma imensa paisagem” na qual “o deslocamento sinuoso” é “um *método*, no sentido cartesiano do termo, ou seja, um conjunto de *démarches* calculadas para aproximar a realidade”. Até aqui tentamos apresentar o “movimento de aproximação”, tal como aparece descrito por Poulet (1992). Para realizar uma leitura crítica de Poulet, deveríamos acrescentar que se trata, em Proust, como quer Poulet, de aproximar a realidade, mas também se trata da presença constante e potente da distância, “capaz de comover, de chocar, de mobilizar”. Não se trata, nos parece, da satisfação de ter percorrido a distância, senão do desconforto de reconhecer o seu mistério e o seu poder de atração.

O segundo dos movimentos – o deslocamento – é exemplificado por Poulet (1992) através da cena na qual o narrador beija Albertine pela primeira vez. A proximidade entre os dois rostos provoca no herói a sensação de que a amada se fragmenta e de que o beijo pode “fazer surgir, do que julgávamos uma coisa de aspecto definido, as cem outras coisas que ela igualmente é” (CG, p. 284-5). De acordo com Poulet (1992), o caso do beijo é análogo à cena da reconstrução da imagem no veículo em movimento, uma vez que em ambos se trata de “uma espantosa mudança de perspectiva” (p. 75), só que neste último caso os fragmentos acabavam se unindo enquanto os fragmentos nos quais se divide Albertine revelam “uma incrível multiplicidade” (p. 76) que não chega a qualquer síntese. Há na riqueza dessa multiplicidade um desencontro, porque “no próprio ato em que os seres se aproximam, eles se desdobram” (POULET, 1992, p. 76); desencontro no qual pareceria novamente se revelar a percepção fragmentária. Isso leva Poulet (1992) a se perguntar se haveria em Proust uma proximidade, mesmo que não fosse uma identidade.

O longo capítulo final do livro traz a resposta a essa pergunta: a justaposição, um tipo de relação concebida segundo um modelo espacial. A justaposição supõe simultaneidade sem superposição. Acontece frequentemente no mundo proustiano que “o momento atual consuma sua vitória sobre o passado” (POULET, 1992, p. 78), como quando a mulher amada – ou o homem amado – no presente consegue apagar definitivamente a imagem daquela a quem se amava antes. Mas o que interessa realmente a Poulet (1992) é a justaposição, e esses são apenas casos de superposição. Na passagem em que Proust descreve a lanterna mágica³⁰ no quarto do narrador ainda criança, a lanterna projeta sobre a parede e a porta, mas não as oculta completamente, pois deixa, por exemplo, ver o volume da maçaneta da porta semicoberto pela figura projetada. Assim, Poulet (1992) pode dizer que a lanterna mágica representa o caso paradoxal de uma “superposição justapone” e, portanto, tem uma “missão definida”: “a de exprimir um paradoxo sobre o qual se fundará o romance proustiano: a simultaneidade do sucessivo, a presença, no presente, de um *outro* presente, o passado” (p. 80). Para Poulet (1992), insistimos, a justaposição propriamente dita se diferencia da superposição. Nenhum elemento desaparece para dar lugar a outro, eles apenas se justapõem. Ele cita vários exemplos de justaposição extraídos da *Recherche*. O primeiro deles é aquele que mostra o narrador observando desde sua casa o palácio de Silistrie que fica em frente, com suas largas janelas abertas, uma do lado da outra (justapostas), enquanto os empregados fazem a limpeza:

³⁰A lanterna mágica é basicamente um dispositivo de projeção de imagens. Existem diferentes versões desse aparelho desde tempos remotos. Apesar dos tipos muito diferentes, todos eles possuem uma fonte de luz que atravessa uma superfície transparente pintada, que se projeta sobre uma outra superfície, produzindo assim imagens contra esse fundo. É considerada um antecedente do cinema.

Ao acompanhar nos diferentes andares os criados, impossíveis de se distinguir muito bem, mas que batiam tapetes, tinha-se o mesmo prazer que em observar numa paisagem de Turner ou de Elstir um viajante de diligência, ou um guia, nas mais diversas alturas do São Gotardo (CG, p. 447).

Desse parágrafo Poulet (1992) deduz que a figura sempre reconhecível dos criados que aparecem em diferentes janelas realizando tarefas distintas, em diversas posições, e a “cada vez circunscrita a uma subdivisão estritamente limitada do real”, é um “símbolo da relação entre a multiplicidade e a unidade” (p. 88). Essa leitura da passagem da janela o leva à seguinte conclusão:

A justaposição proustiana não é uma simples coleção de ‘vistas’ ou ‘cenas’ heterogêneas como aquelas frequentemente encontradas nas paredes de certos museus, sob a forma de uma pluralidade de quadros díspares. Ao contrário, é uma multiplicidade unificada pela presença ativa de um mesmo ator e de um mesmo autor (POULET, 1992, p. 88).

Há outras cenas nas quais aparece uma série de “quadros” que Poulet (1992, p. 89) descreve como dispostos “ao longo de uma superfície onde o que era temporal encontra-se agora exposto”, i.e., onde o que pertencia ao tempo aparece, segundo o autor, sob a forma de uma imagem, adquirindo uma feição espacial. Nessas cenas e nessa interpretação apoia-se Poulet (1992, p. 89) para asseverar que no romance a totalidade é reconstituída pela intervenção de quem observa, apesar do “recorte e [d]as lacunas”. De fato, para Poulet (1992, p. 92), “os episódios do romance proustiano apresentam-se numa ordem que não é temporal, pois

anacrônica, uma ordem que não pode ser senão espacial”. Eis o ponto em que fica em evidência toda a relevância que Poulet outorga ao espaço. Um pouco mais à frente ainda se lê: “no momento em que termina e, retrospectivamente, descobre-se em seu conjunto, o romance de Proust deixou de ser temporal; exatamente como a história da França *em imagens* não é uma história, é uma coleção de imagens que, postas em conjunto, preenchem um lugar e formam um *espaço ilustrado*” (POULET, 1992, p. 93).

Desse modo, tanto à pergunta pela fragmentação dos lugares que tinha sido colocada no começo do livro, quanto à questão da descontinuidade do tempo, Poulet (1992) responde finalmente a partir desta ideia (ou deveríamos dizer desta imagem?) da justaposição espacial.

Assim que o romance termina, quando a consciência, que não cessou de registrar os acontecimentos encontra-se apta para lançar sobre eles um olhar final, retrospectivo e elucidador, então, a multiplicidade descontínua dos episódios, até esse momento semelhante a uma série de quadros isolados e justapostos, descobre-se, no espírito daquele que a abarca por inteiro, dando lugar a uma pluralidade coerente de imagens que se referem umas às outras, que se esclarecem mutuamente, e, em suma, que se *compõem entre si* (POULET, 1992, p. 91).

É evidente que o texto de Poulet tende, na medida em que avança, a reforçar a ideia da reconciliação final, colocando o espaço como o grande mediador dessa reconciliação. Ora, estamos dispostos a seguir a afirmação de Poulet (1992) de que há inegavelmente um tratamento do espaço – e não apenas do tempo – que é próprio de Proust, correlato como já dissemos dos deslocamentos e dos veículos, mas também das máquinas óticas, essas que criam uma percepção do espaço visível distinta daquela que vemos a olho nu. Contudo, dizer

que é um ordenamento espacial que permite uma composição final apresenta-se, para nós, muito problemático, principalmente, por duas razões que desenvolveremos a seguir.

A primeira objeção à interpretação reconciliatória de Poulet é que, para acompanhá-la, precisamos aceitar que o espaço e o tempo são entidades completamente separadas, sendo possível para o sujeito percebê-las sempre independentemente. Poulet mesmo não mostra que isso seja possível, ao contrário, reparemos nos exemplos de justaposição que ele mesmo nos oferece: as vinhetas da história da França ou as janelas do palácio de Silistrie, esta última extraída de *O caminho de Guermantes*. Como perceber a justaposição dessas vinhetas apenas espacialmente, como afirma Poulet. E mais, como ele é capaz de dizer que, no final, a busca “deixou de ser temporal”? As vinhetas só aparecem simultaneamente no espaço, isto é, justapostas, se ignoramos o fato de que para percebê-las como simultâneas é preciso percorrê-las com o olhar. Ora, esse percurso visual introduz novamente o tempo na equação – supondo que este tivesse ficado de fora por algum momento. Nesse exemplo só há justaposição no espaço porque esse é percebido em articulação com o tempo, dito de outro modo, porque cada fragmento que deixamos de focalizar não se apaga no instante em que paramos de observá-lo. Isso que parece uma obviedade escancara certa inconsistência que contamina o que pensamos ser o principal pressuposto da tese de Poulet: o da separação entre o espaço e o tempo. Talvez seja preciso rever essa hipótese e, antes de dizer que no final a descontinuidade temporal se ordena numa justaposição espacial, seja então melhor dizer que, mesmo e particularmente nos exemplos por ele oferecidos, o espaço e o tempo não deixam de co-implicar-se (e de complicar-se, também!).

Ao longo do livro, Poulet aponta para o caráter qualitativo e portanto heterogêneo do espaço proustiano; apesar disso, perto da conclusão, ele passa a apresentar o espaço e o tempo do

romance cada um como idêntico a si mesmo e claramente diferenciável um do outro. Quanto a nós, insistiremos que a questão da fragmentação dos objetos proustianos (Albertine) e do mecanismo que aqui vimos chamando de distância, mas que pode-se chamar também distanciamento – que têm por correlatos o desvio e a postergação –, podem ser agora entendidos partindo da ideia de um tempo e um espaço vacilantes, que se co-implicam. Voltaremos sobre esse assunto ao tratar o conceito benjaminiano de experiência, no capítulo seguinte. Assim, mesmo que aceitemos que o universo proustiano reunifica ou reconcilia seus elementos, não podemos renunciar à evidência de que nele se destaca também – e o tempo todo – o movimento contrário. Mais ainda, defendemos que a fórmula do crescimento do imenso romance responde ao distanciamento e ao desvio, e não à reconciliação. Mesmo a grande cena final na qual o narrador descobre sua vocação e, desse modo, outorga sentido retrospectivamente à sua vida aparentemente perdida, se constrói em contraponto com o desfile das máscaras, isto é, com o reencontro dos personagens que marcaram o romance, que estão completamente transfigurados pela velhice, isto é, pelo trabalho visível e implacável do tempo.

O segundo problema na tese de Poulet é que essa reunificação final dos fragmentos parece precisar de um sujeito. Por exemplo, quando define a justaposição como “uma multiplicidade unificada pela presença ativa de um mesmo ator e de um mesmo autor” (p. 88); ou quando afirma que nas cenas do romance, no final, “apesar do recorte, das lacunas e dos limites impostos pelas molduras, a imaginação apreende imediatamente o princípio que as une, reconstituindo a totalidade” (p. 89). Poulet conta com um princípio ativo e subjetivo, a imaginação (p. 87-88), ao qual assigna a tarefa de unificar os fragmentos isolados. Mas sem dúvida pode-se também considerar a obra de Proust um questionamento da unidade do

eu (voltaremos sobre esse assunto). Pode-se pensar, contra Poulet, que na leitura de Proust o fato de as cenas se ordenarem no final e virarem um todo composto não é mais importante que o deambular do herói por esse universo que aparece povoado por lacunas, recortes e limites. Poulet nos oferece outro exemplo de justaposição: uma cena em que o narrador descreve a visão fascinante de um entardecer que se reflete nas portas de vidro compartimentadas de uma biblioteca que cobre as paredes do seu quarto de hotel (RF, p. 301). Nessa cena é possível reparar ou bem na possibilidade de reconstruir a paisagem na sua totalidade a partir dos reflexos fragmentários, ou bem na incrível intensidade daquilo que o recorte permite descobrir e que o todo de alguma forma ocultava. Mesmo efeito que “as últimas aplicações da fotografia”, que “manobram sucessivamente como um regimento, por filas, em ordem dispersa, em massas compactas, os mesmos monumentos” ou que “aproximam estreitamente as duas colunas da *Piazetta* ainda há pouco tão distantes”, que fazem “um horizonte imenso caber sob o arco de uma ponte” (CG, p. 284-5). Trata-se de uma intensidade provocada na sensibilidade por uma mudança de perspectiva ou um rearranjo dos objetos que uma consciência unificadora destinaria à estabilidade, conservando-os assim como que imóveis e à mesma distância o tempo todo.

Uma noção de distância conveniente à leitura de Proust que nos propomos fazer deve levar o tempo e o espaço para além de onde Poulet (1992) parece se deter. Lembremos a distância entre o começo e o fim da viagem, a qual Proust dizia ser possível sentir “tal como estava no pensamento quando nossa imaginação nos levava do lugar onde vivíamos até o coração do lugar desejado” (RF, p. 173). Parece-nos importante voltar a essa passagem, pois trata-se da distância que aparece ao pensamento quando a imaginação intervém (e é claro que não é

preciso associar sempre imaginação a ficção), mas não apenas disso. O desejo e a angústia se envolvem também com a distância.

1.2.3 A distância na *Recherche*

Trabalharemos agora sobre certas passagens extraídas da *Recherche* – algumas delas já comentadas por Poulet (1992) – nas quais a distância excede o meramente espacial. Evitaremos utilizar aqui as cenas clássicas da memória involuntária, mesmo considerando que nelas a distância temporal joga um papel importante. Casos diferentes ajudarão a mostrar melhor a diversidade de circunstâncias que, dentro do romance, aludem a afastamentos de diversos tipos.

O primeiro caso que trataremos, que aparece em *Proust e os signos* (PS), mostra a defasagem entre as expectativas do narrador que vai ao teatro pela primeira vez, assistir a peça de Racine protagonizada pela atriz que ele mais admira, a Berma, e as sensações que realmente experimenta quando chega o momento. As coisas acontecem assim: perguntado pelo herói, Swann conta que Bergotte admira sobretudo uma atriz, a Berma (CS, p. 62). Suas fantasias sobre a atriz só fazem crescer pelo fato de o narrador ser impedido de ir ao teatro – seus pais o proibem –, pelo aval de Bergotte via Swann e por certos devaneios eróticos do herói sobre as atrizes. Quanto mais almejada e longínqua a possibilidade de assistir a Berma no teatro, tanto maior a decepção que o herói sofre quando finalmente assiste *Fedra* protagonizada por ela. Sua primeira *matinée* teatral, que só acontece no segundo volume do romance, *À sombra das raparigas em flor*, está repleta de angústias e ansiedade: “Sem dúvida, enquanto não

ouvi a Berma senti prazer”, diz o narrador (RF, p. 22, grifo nosso), mas só de pensar que, ao ela entrar em cena, o público pudesse fazer algum barulho ou mostrar qualquer atitude que incomodasse a atriz, ele se confessa “aterrado” (p. 23). Quando ela finalmente entra no palco, o narrador confirma: “ao mesmo tempo cessara todo o meu prazer” (p. 24), e deseja ao menos “fazer parar” (p. 24) a representação a fim de conseguir admirar esse acontecimento cuja velocidade lhe parece desproporcional à sua capacidade de perceber; ele não está à altura do acontecimento, que foge das suas possibilidades. Enquanto ele está ali, presente, assistindo à peça que tanto desejara assistir, não para de experimentar uma série de sentimentos e pensamentos que na verdade o afastam da representação que está à frente dos seus olhos.

O relato do primeiro beijo com Albertine, outro momento longamente almejado pelo herói³¹, joga também com a distância, dessa vez na forma da impossibilidade de aproximação. Eis a cena:

aquela cabeça, enquanto não a havia tocado, eu a estava vendo e um leve perfume vinha dela a mim. Mas, ai! – pois para o beijo, tão mal colocadas estão as nossas narinas e os nossos olhos como mal feitos os lábios – eis que de súbito os meus olhos cessaram de ver, e o meu nariz por sua vez, esmagando-se não sentiu mais nenhum odor, e, [...], eu soube, por esses detestáveis sinais, que estava enfim beijando as faces de Albertine (CG, p. 285)³².

³¹Trata-se da passagem à qual já fizemos alusão. Poulet (1992) comenta esse acontecimento chamando a atenção para a fragmentação causada pelo beijo.

³²« tant que je ne l'avais pas touchée, cette tête, je la voyais, un léger parfum venait d'elle jusqu'à moi. Mais hélas ! – car pour le baiser, nos narines et nos yeux sont aussi mal placés que nos lèvres mal faites – tout d'un coup, mes yeux cessèrent de voir, à son tour mon nez s'écrasant ne perçut plus aucune odeur, et [...], j'appris à ces détestables signes, qu'enfin j'étais en train d'embrasser la joue d'Albertine ».

Nenhuma satisfação, o beijo só o violenta com certos “detestáveis sinais”. O olfato e a visão ficam impedidos pela proximidade – ou deveríamos dizer *mesmo* na proximidade? Nada do que era esperado parece encontrar o protagonista nesse beijo. É verdade que nesse momento, ele divide o interesse por Albertine com o interesse por Mme. de Stermaria, o que poderia indicar que seu amor pela primeira é fraco. Mas certamente não parece ser esse o problema, já que seu amor será sempre flutuante e estará constantemente subordinado às atitudes ambíguas da fugidia Albertine. Isto é, qualquer indício de ela querer ficar perto a transforma num ser sem graça, da mesma maneira que a menor suspeita de que os interesses dela se afastam dos dele o deixa no desespero por reaver sua atenção. Albertine tem pelo menos três versões sucessivas de si mesma segundo Beckett (1986), e ela é “uma mentirosa nata” (p. 38), o que faz com que as suas versões se multipliquem. Na sua primeira aparição empurra uma bicicleta como se fosse “uma bandeira”, a do movimento, a da fuga. Albertine é inascível, ela é, desde sempre um ser em movimento que vai se revelar, na medida em que o relato avança, como um ser em fuga³³. Isso cria um paradoxo no coração do volume *A prisioneira*: mesmo vivendo praticamente presa na casa do herói, Albertine lhe escapa, já é a *fugitiva* do volume seguinte. É tentador dizer que sua “fuga” acaba na morte, mas não seria exato: do ponto de vista do herói a fuga se estende além, mesmo morta ela lhe escapa e mesmo morta ela o persegue, na sua memória e na dos outros – ele faz uma entrevista com Andrée, por exemplo, para falar de Albertine e, assim, ele vai colhendo alguns fragmentos de verdade que confirmam suas suspeitas, as que tinha quando vivia com ela.

³³A ideia da bicicleta como estandarte pertence ao livro *Les mobiles de Marcel Proust: Une sémantique du déplacement*. A autora observa que as raparigas entre as quais se encontra Albertine naquela ocasião aparecem nos primeiros rascunhos sentadas em círculo, enquanto na versão definitiva encontramos a bicicleta como uma “unidade narrativa” cujo objetivo seria o de conduzir o leitor cada vez mais longe (BARATHIEU, 2002, p. 123).

Gostaríamos de mencionar novamente uma cena em que aparece também uma distância, mas que tem um sabor um pouco diferente: a da fecundação da orquídea. Proust diz: “as manhas mais extraordinárias inventou a natureza para obrigar aos insetos a assegurarem a fecundação das flores – que sem eles não podem sê-lo, já que a flor masculina está *demasiadamente longe* da flor feminina” (grifo nosso)³⁴. Essa frase pertence à primeira parte de *Sodoma e Gomorra* (p. 24) e parece uma celebração do encontro, ressaltando, sobretudo, sua raridade. Blanchot considera que Sodoma e Gomorra pertencem ao “hemisfério infernal” da *Recherche*, mas que esse hemisfério pode trocar seu lugar com o “hemisfério celestial”³⁵. Celebração da fecundação – quase impossível – da orquídea solitária no pátio dos Guermantes, paralela à celebração do encontro dos gostos difíceis de satisfazer³⁶ de Charlus com Jupien, o jovem que estranhamente prefere os homens muito mais velhos do que ele (ao longo do romance a fidelidade de Jupien não se extingue nem mesmo quando Charlus, muito mais velho e doente, já não é sequer uma sombra do que foi). É pelo menos curioso que enquanto o clima geral do romance é o do desencontro amoroso, essas comparativamente poucas páginas assumem um tom que soa diferente: elas parecem reconhecer e celebrar a beleza do encontro mais improvável. Proust não se limita a narrar um encontro, senão que transforma, por meio da escrita, o encontro num acontecimento. Ele cria primeiro a distância entre esses seres que vão se encontrar, precisamente para que o leitor mergulhe nesse clima de exceção, para deixar o encontro surgir na sua raridade. Toda a cena do inseto e da

³⁴ « Las ruses les plus extraordinaires que la nature a inventées pour forcer les insectes à assurer la fécondation des fleurs, qui, sans eux, ne pourraient pas l’être parce que la fleur mâle y est *trop éloignée* de la fleur femelle (...) ».

³⁵ Blanchot (2005, p. 30) escreve que se bastasse uma figura para pensar a obra de Proust, seria a da esfera, e propõe dois hemisférios: “seu hemisfério celeste (paraíso da infância, paraíso dos instantes essenciais) e seu hemisfério infernal (Sodoma e Gomorra, o tempo destruidor, o desnudamento de todas as ilusões e de todos as falsas consolações humanas)”, mas esclarece depois que esses dois hemisférios se revertem e que “o inferno e até mesmo o niilismo do tempo podem por sua vez tornar-se benéficos e exaltar-se em puras fulgurações bem-aventuradas”.

³⁶ Proust esclarece que a raridade não se deve aqui à escassez: se referindo a Charlus, escreve que ele era “um desses homens que podem ser qualificados de excepcionais, porque *por numerosos que sejam*, a satisfação, tão fácil em outros, de suas necessidades sexuais, depende da coincidência de muitas condições demasiado difíceis de encontrar” (SG, p. 23).

orquídea entretecida com o jogo de sedução de Jupien e Charlus não chegaria a ser o que é se não evidenciasse, antes, a quase impossibilidade desse encontro através da analogia com os órgãos sexuais da flor, incrivelmente próximos, mas extraordinariamente *separados* pela incerteza da aparição do inseto que a fecunda.

Falamos anteriormente dos diversos meios de transporte que aparecem na *Recherche*. Dedicaremos agora nossa atenção a outros dois dispositivos que produzem e modificam distâncias: o aparelho telefônico e as máquinas ópticas. Em Doncières, Saint-Loup arranja um encontro telefônico entre o herói e sua avó, que está em Paris. O herói se dispõe a receber a ligação, ansiando ouvir a voz familiar da avó. Mas, em lugar disso, se surpreende ao escutar a fala dela tão próxima do seu ouvido e ao mesmo tempo separada do rosto que o hábito associou a ela e dos gestos que usualmente modificam aquilo que a voz expressa. Durante algumas páginas vemos o narrador se debater com esse aparelho capaz não de transportar uma pessoa, mas de separar uma parte da pessoa e trazê-la para perto, de aproximar apenas uma fração daquilo que de fato está distante. Ao ouvir somente a voz da avó, o herói é levado a pensar no momento em que a distância entre ambos não será mais apenas geográfica: o momento em que ela estará morta e ele evocará, não através do telefone, mas na sua imaginação, a voz querida. A distância física entre a avó e o neto, mas também a voz distanciada do rosto (sendo que o segundo oculta habitualmente certas nuances da primeira), fazem o narrador tomar consciência de outro distanciamento, que ainda não aconteceu: o que a morte traz (CG, p. 99-103). Então, na próxima vez que a encontrar ele a observará de longe. Como aponta Beckett (1986, p. 21), numa cena em que o olhar

funciona com a precisão cruel de uma câmara e fotografa a realidade de sua avó. E ele compreende, horrorizado, que sua avó está morta, há muito e já muitas vezes, que a figura querida de sua mente, composta piedosamente ao longo dos anos pela solicitude da memória habitual, não mais existe.

Há ainda outro telefonema importante: uma cena de *Sodoma e Gomorra*. O herói aguarda desesperado uma ligação de Albertine, a altas horas da noite, porque de fato espera combinar com ela uma visita ainda no mesmo dia. Essa circunstância altera, como tantas outras que envolvem espera e ansiedade, a relação entre a proximidade e a distância:

quando estamos à espera, do ouvido que recolhe os ruídos ao espírito que os despoja e analisa, e do espírito ao coração a quem ele transmite os seus resultados, tão rápido é o duplo trajeto que nem sequer lhe podemos perceber a duração, e parece estarmos escutando diretamente com o nosso coração (SG, p. 107)³⁷.

Aparentemente, no estado em que o herói se encontra, não haveria mediação entre o ouvido e a reação que o ruído provoca direto no seu coração. Quando finalmente ouve o “ruído de piorra” do telefone, ele atribui ao próprio barulho um trajeto imaginário: “do fundo da Paris populosa e noturna subitamente aproximada de mim” (SG, p. 108)³⁸. Começa então o jogo da distância e dos fragmentos da pessoa que já vimos acontecer durante a conversa telefônica com a avó. O narrador diz: “uma parte de mim à que outra queria juntar-se estava em Albertine” (SG, p. 108)³⁹, ele mesmo se apresentando dividido, um fragmento a cada lado da

³⁷« quand nous attendons, de l'oreille qui recueille les bruits à l'esprit qui les dépouille et les analyse, et de l'esprit au cœur à qui il transmet ses résultats, le double trajet est si rapide que nous ne pouvons même pas percevoir sa durée, et qu'il semble que nous écoutions directement avec notre cœur ».

³⁸« du fond du Paris populeux et nocturne approché soudain de moi ».

³⁹« Une partie de moi à laquelle l'autre voulait se rejoindre était en Albertine ».

linha telefônica. Por outro lado, apesar de o telefone trazer apenas uma parte de Albertine, ele arrasta elementos do lugar onde ela se encontra (também em fragmentos, dado que o herói não consegue a partir deles deduzir de onde provém o telefonema):

Às suas palavras misturavam-se outros sons: a buzina de um ciclista, a voz de uma mulher que cantava, uma fanfarra longínqua ressoavam tão distintamente como a voz querida, como para me mostrar que era mesmo *Albertine no seu meio atual* que estava *perto* de mim naquele momento, como um torrão de terra com o qual foram *trazidas* todas as gramíneas que o cercam (SG, p. 108, grifo nosso) ⁴⁰.

No caso da ligação telefônica (tanto da conversa com a avó como da comunicação com Albertine) aparece com particular clareza uma característica sobre a qual voltaremos em breve: as experiências da proximidade e da distância parecem forçosamente amarradas, refletindo-se uma na outra sem cessar. Na página seguinte se lê:

Mas já às últimas palavras ouvidas pelo telefone, comecei a compreender que a vida de Albertine estava situada (não materialmente, sem dúvida) a tal distância de mim que eu sempre teria de fazer as mais fatigantes explorações para tocar-lhe (SG, p. 109)⁴¹.

⁴⁰« À ses paroles se mêlaient d'autres sons : la trompe d'un cycliste, la voix d'une femme qui chantait, une fanfare lointaine retentissaient aussi distinctement que la voix chère, comme pour me montrer que c'était bien Albertine dans son milieu actuel qui était près de moi en ce moment, comme une motte de terre avec laquelle on a emporté toutes les graminées qui l'entourent ».

⁴¹« Mais déjà, aux derniers mots entendus au téléphone, je commençai à comprendre que la vie d'Albertine était située (non pas matériellement sans doute) à une telle distance de moi qu'il m'eût fallu toujours de fatigantes explorations pour mettre la main sur elle ».

Assim, da mesma maneira que a voz da avó ouvida muito próxima e nitidamente, mas ao mesmo tempo afastada do rosto dela, leva o herói a pensar no afastamento definitivo – o dia em que a avó não estará mais viva e ele tentará evocar as suas palavras – a conversa com Albertine aproxima alguns fragmentos enquanto evidencia o afastamento de outros, mostrando a matriz sempre fragmentária da experiência do herói. Apenas uma voz ou um pedacinho de terra trazem consigo sinais de algo que o herói adoraria experimentar como um todo, mas que de fato não chega nunca a se apresentar como tal. O solo de onde essa terra foi arrancada, a pessoa amada e inclusive o próprio eu do herói que se confessa dividido são apenas fragmentos de objetos que se recusam a entrar inteiros na experiência do herói. O telefone vem mostrar somente aquilo que na experiência “nua” não é tão evidente: a fragmentação e a dinâmica de aproximação/afastamento desses fragmentos e dos objetos que eles supõem. Do objeto total o herói nunca chega, afinal, a se aproximar. Portanto, a distância mediada pelo telefone não implica exclusivamente um afastamento, mas remete às formas possíveis de se afastar daquilo que na nossa experiência está mais próximo e presente.

Já a citada passagem de Beckett (1986, p. 21) sobre o herói que “compreende, horrorizado, que sua avó está morta” traça uma analogia entre a distância modificada pelo telefone e o olhar do herói que funciona como uma câmera fotográfica. O texto proustiano está semeado por máquinas ópticas de todo tipo – câmeras fotográficas, lanternas mágicas, caleidoscópio, microscópio, telescópio, cristais de aumento⁴² – e por seus efeitos. Os próprios olhos de Albertine podem ser considerados como um tipo particular dessas máquinas⁴³. As máquinas

⁴²Paul Ricoeur (2008) menciona o livro *Proust's binoculars; a study of memory, time and recognition in 'À la recherche du temps perdu'* de Roger Schattuck; desse livro foi extraída essa enumeração de máquinas ópticas (*apud* RICOEUR, 2008, p. 611).

⁴³“Os olhos de Albertine são um prisma no qual o tempo e os lugares se quebram” (GREFFRATH, 1986, p. 116).

ópticas remetem a modos de explorar a distância visualmente: atravessam-na por um lado, enquanto por outro permitem percebê-la de forma diferenciada, isto é, recriam-na.

As máquinas ópticas se acoplam ao olho, que é um órgão que trabalha à distância. À diferença do gosto ou do tato, que exigem imediatez, o olho não consegue focar o que fica demasiado perto dele: precisa de um distanciamento mínimo. Portanto, quando se trata de máquinas ópticas, trata-se indiretamente da distância e mais especificamente das formas como a distância se comporta em relação ao olho. Semelhante a outras máquinas – veículos e telefone –, as máquinas ópticas também funcionam dentro da *Recherche* como máquinas literárias que tornam visível o invisível. Elas apontam características frequentemente imperceptíveis ou inconscientes que não pertencem às coisas, mas à experiência (possível) das coisas. Elas cumprem também a função de explorar a inquietante ideia de que o espírito se compromete quase sempre com aquilo que *não* está por perto.

Em 1923, Ortega y Gasset publica um breve comentário intitulado “*Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust*” [Tempo, distância e forma na arte de Proust]. O filósofo descreve o romancista como um “gênio deliciosamente míope”, “inventor de uma nova distância” entre o eu e as coisas. O ensaio é controverso por ter sido escrito antes de seu autor conhecer a obra completa, o que implica em apreciações que salientam a falta de estrutura do romance, ponto sobre o qual muitos críticos posteriores (e inclusive o próprio Proust) manifestariam desacordo. Contudo, no que se refere ao papel da distância e à questão visual, as apreciações do filósofo espanhol não perderam interesse⁴⁴. Assim como há quem confirme a metáfora da miopia proustiana dizendo que Proust parece ter “um microscópio em cada

⁴⁴Para uma ideia geral sobre a posição de Ortega y Gasset em relação ao romance proustiano, cf. : CRAIG, 1986.

olho”⁴⁵, haverá quem a conteste, afirmando o contrário. O próprio Proust escreverá perto do final de *O Tempo Redescoberto* o parágrafo no qual declara:

Até os que me aprovavam a percepção das verdades que tencionava gravar depois no templo felicitaram-me por as haver descoberto ao 'microscópio', quando, ao contrário, eu me servira de um telescópio para distinguir coisas efetivamente muito pequenas, mas porque estavam situadas a longas distâncias, cada uma num mundo. Procurara as grandes leis, e tachavam-me de rebuscador de pormenores (TR, p. 246).

Mas tanto a miopia quanto o microscópio e o telescópio remetem à questão da distância entre o olho e o que é observado. Mais ainda, não se conformam à distância dada. Para enxergar, o míope precisa chegar *mais perto* das coisas ou, dito de outro modo, para a sua configuração visual as coisas aparecem *longe demais*. Trata-se definitivamente de um tipo “anormal” de aproximação das coisas, de um olhar extraordinário, e não da possibilidade de uma coleção riquíssima de detalhes. É também Ortega y Gasset (1957) quem aponta que o romance proustiano não se importa com as coisas que são lembradas, mas com a lembrança das coisas. Analogamente, pode-se acrescentar, que nele não se trata de coisas que são enxergadas, mas do olhar sobre as coisas. Deleuze retoma em *Proust e os signos* a metáfora do telescópio (PS, p. 135; 142).

Em síntese, as passagens até aqui comentadas, somadas aos casos analisados por Poulet (1992) pretendem corroborar a hipótese de que o mecanismo da distância que vimos

⁴⁵Quem afirma que Proust tem microscópios nos olhos é o escritor argentino Manuel Galvez (CRAIG, 1986, p. 447).

apontando em Proust excede amplamente a questão espacial. Assim, o beijo de Albertine e a *matinée* no teatro assistindo a Berma, duas experiências inaugurais frustrantes, vêm nos mostrar que também em se tratando do desejo, o objeto se enquadra na lógica da proximidade e da distância sem se resolver pela contiguidade espacial. Travessias e veículos diversos remetem à relatividade que adquirem, para a percepção humana, distâncias que se sabem objetivamente idênticas. Da mesma maneira, ao outorgar poderes anômalos ao olho nu, as máquinas ópticas agudizam a relatividade daquilo que se poderia chamar de distância objetiva, anulando-a ou minimizando-a. Finalmente, além da relativização do espaço objetivo, o telefone ilustra uma espécie de fragmentação intrínseca à nossa percepção dos objetos: o herói só é capaz de perceber um pedaço de objeto se ele vier junto com um pedaço de paisagem. O telefone evidencia também que a distância se conjuga sempre com a proximidade, de tal maneira que questiona a possibilidade da relação entre esses dois conceitos ser apenas espacial e objetiva.

Até aqui tentamos mostrar uma variedade de exemplos em que a distância aparece produzindo algo de novo, isto é, fazendo ver o que anteriormente parecia não existir. Se a distância e algumas de suas metamorfoses não são exclusivamente espaciais ou temporais, tampouco se trata aqui apenas da distância atrelada ao desejo, nem sequer da distância entre os diferentes eus (o eu criança e o eu adulto, o eu que atende o telefone e sente que uma parte dele está do outro lado da linha). Muito menos se reduz à distância entre os diferentes estados de espírito (a vigília e o sono, os momentos de “loucura diurna”, os estados de semissono). Trata-se, sugerimos na continuação, de uma distância que surge de condições vacilantes.

1.2.4 Distância como vacilação

A análise da distância feita por Poulet (1992) também pode ser confrontada – e segundo o nosso modo de entender o problema, enriquecida – com aquilo que Blanchot chama de a verdade da experiência de Proust:

Proust, mesmo a contragosto, permaneceu dócil à verdade de sua experiência, que não apenas o desliga do tempo comum mas o introduz num tempo *outro*, o tempo “puro” em que a duração nunca pode ser linear, nem se reduz aos acontecimentos (2005, p. 32).

Blanchot aponta para uma questão que nos parece fundamental e que, já o dissemos, não aparece na análise de Poulet: o tempo não permanece igual a si mesmo ao longo da *Recherche*. Portanto, não adianta “resolver” a descontinuidade do tempo no espaço. Poulet (1992) parece acreditar que o espaço “salva” a limitação que o tempo impõe, enquanto Proust parece preocupado com o fato de que a diferença entre tempo e espaço não responde sempre aos princípios racionais da lógica científica, e de que, nisso que Blanchot chama aqui a experiência, talvez nem seja possível diferenciar completamente uma dimensão da outra. Ao contrário, parece haver entre o tempo e o espaço, na *Recherche*, uma distância entendida

a partir de condições não estáveis, senão vacilantes. Tempo e espaço são ainda condições de possibilidade, porém eles conformam uma espécie de experiência contaminada.

Tendemos a concordar com Pierre-Louis Rey quando afirma: “é verdade que a relatividade do tempo se apreende melhor no plano da demonstração como naquele do imaginário romanesco, graças à experiência sensível do espaço” (*apud* BARATHIEU, 2002, p. 8, tradução nossa). Isso significa apenas reconhecer que o espaço é importante na experiência proustiana. Mas uma vez reconhecido esse ponto, será necessário concordar com a crítica de Rey à fórmula de Poulet:

Não vemos o tempo passar, constatamos que ele escorre. No melhor dos casos, o reencontramos graças a instantes privilegiados. Em compensação, nos é dado o poder de perceber o espaço, particularmente às custas de deslocamentos nos quais se revelam as relações entre os seres e as coisas. A fórmula segundo a qual “o tempo proustiano toma sempre a forma do espaço” (G. Poulet) é um truísmo (a experiência vivida ou a lembrança nos situam sempre em algum lugar) ou um exagero (as formas musicais, por exemplo, escapam à espacialização) (*apud* BARATHIEU, 2002, p. 8, tradução nossa).

Apenas arrancando-o das coordenadas espaciais podemos compreender aquilo que acontece com a distância nos textos de Proust. Agamben (2005a) diz que na atualidade ninguém confia na simples experiência humana e, por isso, a transferimos “o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números” (p. 26). A *Recherche* parece compilar esses tempos impossíveis de se medir, essa dificuldade para entender, cujo claro exemplo é a estranha vibração temporal da memória involuntária, que reúne o passado e o presente num instante que percebemos sem acabar de compreender, vibração que podemos

tentar compreender depois, quando já não mais a percebemos. Ora, na escrita de Proust, o tempo não é sempre o mesmo, e frequentemente ele aparece implicado no espaço, sem que um se “resolva” no outro.

Quanto ao sujeito, não negamos aqui que ele possua o poder de unificar que Poulet (1992) lhe atribui, isto é, de conceitualizar o objeto como unidade. Porém, o texto de Proust parece espreitar os instantes em que esse poder unificador, por alguma razão, fica suspenso. Com efeito, o leitor de Proust se vê levado a reconhecer que, em determinadas experiências, aquilo que o senso comum unifica ou espera achar unificado, na verdade, se fragmenta. Assim como é levado a admitir uma experiência na qual o eu e todos os atos nele envolvidos (o compreender, o nomear, o usufruir, o imaginar, o rememorar, etc.) parecem corresponder mais à diferenciação e ao desvio do que à identidade e ao reconhecimento.

O livro de Poulet (1992) nos permitiu, num primeiro momento, uma aproximação espacial, mas, em seguida, fomos obrigados a deslocar o conceito para além do mero espaço, em direção ao campo que nos interessa: o da experiência definida – por enquanto – negativamente, junto com Agamben (2005a), como experiência do que não pertence à ciência, ou do que não se pode medir; em outras palavras, do que não permanece igual a si mesmo.

Devemos a Giorgio Agamben (2005a) o conceito de vacilação. Ele mantém que o elemento da *Recherche* é a “vacilação⁴⁶ das condições da experiência” e que foi Proust quem –

⁴⁶O texto em português fala em oscilação das condições da experiência, enquanto no original em italiano aparece a palavra *vacillazione* (vacilação) e a tradução para o espanhol utiliza a palavra *vacilación* (vacilação). Oscilação é um termo associado a movimentos que podem parecer eventualmente mais constantes que a vacilação. Vacilar significa, segundo o *Aurélio*, “balançar-se por não estar firme, fixo ou seguro”. Apesar dos termos em questão aparecerem no dicionário como sinônimos, preferimos vacilação, porque é o termo que melhor denota um movimento que não tem um ponto fixo, nem um percurso pré-definido; além disso, parecemos mais alheio às matemáticas e à física newtoniana, às quais se associam o espaço e o tempo como condições

mergulhando nesse elemento – levantou “a objeção mais peremptória ao conceito de experiência moderna”. Nessa apreciação, o filósofo se refere às condições da experiência entendida basicamente como Kant o faz na *Crítica da Razão Pura*: o espaço e o tempo como formas da sensibilidade⁴⁷. Por isso, Proust aparece “fazendo valer aquilo que, *do ponto de vista da ciência*, não se pode manifestar senão como a mais radical negação da experiência” (AGAMBEN, 2005a, p. 52-53, grifo nosso).

Haveria portanto uma diferença entre a experiência conhecida (e cognoscível) cientificamente e essa outra que, mesmo designada por Agamben como uma “negação da experiência”, insistiremos aqui em considerar apenas como uma outra forma de experiência. Isso quer dizer que consideraremos a vacilação do tempo e do espaço – que se repete inúmeras vezes no texto proustiano – como sendo ainda uma experiência. E mais, afirmaremos que a essa experiência vacilante pertence o mecanismo proustiano da distância, que não se pode propriamente conhecer e só se percebe intempestiva e involuntariamente. Vacilante é tudo aquilo que, envolvendo o tempo e o espaço, não é da ordem do mensurável, do cálculo, da previsão, da regularidade, etc. e que, apesar disso, nos acontece, como Proust não se cansa de mostrar.

Se formos capazes de pensar a distância partindo da proposta de Poulet (1992), porém, afastando-nos dele, ao pensarmos em função do espaço *e* do tempo como condições vacilantes, atingiremos o centro do nosso problema. Dessa maneira, a distância problematiza o objeto, o sujeito e a presença (do objeto para o sujeito) introduzindo na experiência outras impressões que também são temporais e espaciais. Esse conceito de experiência é, em certo

da experiência em Kant.

⁴⁷Note-se que se o espaço e o tempo como condições universais *a priori* vacilam, vacila com eles o sujeito. Isso remete novamente à questão da não identidade do eu no interior do romance.

sentido, uma ampliação do conceito kantiano, porque acolhe estados do sujeito que eram deixados de lado quando se tratava da experiência em função da produção do conhecimento, em particular na Modernidade. Agamben (2005a) mostra o processo histórico que, segundo ele, foi reduzindo o conceito de experiência, que teve antes da Modernidade um sentido mais amplo. O empirismo é, para o italiano, uma figura chave dessa redução:

Em certo sentido, a expropriação da experiência estava implícita no projeto fundamental da ciência moderna [...] contrariamente ao que se repetiu com frequência, a ciência moderna nasce de uma desconfiança sem precedentes em relação à experiência como era tradicionalmente entendida (Bacon define-a uma ‘selva’ e um ‘labirinto’, nos quais se propõe a colocar ordem. Do olhar lançado ao *perspicillum*⁴⁸ de Galileu, não saíram segurança e confiança na experiência, mas a dúvida de Descartes e a sua célebre hipótese de um demônio cuja única função é a de enganar os nossos sentidos (p. 25-26).

Estados como o sonho, ou a passagem do sono para a vigília, ou a memória involuntária, “estados crepusculares” reaparecem no texto de Agamben (2005a, p. 49), agora, como produtores de verdade. Há em Proust uma especial atenção a esses estados em que o tempo e o espaço vacilam e os objetos se distanciam, quando isso acontece, algo impede ou distorce o conhecimento (lógico, racional, científico) e ao mesmo tempo, se oferece um aceso diferente à verdade. Trata-se da verdade de uma experiência impregnada de tempo não cronológico, de espaço não mensurável, vivida por um sujeito que não permanece idêntico a si mesmo e que não funciona mais como garante do conhecer, mas se trata, contudo, de uma verdade. A grande questão que ressoa depois de Benjamin é se ainda nos é possível entrar em relação com essa verdade e de que maneira ela entra em relação com o nosso tempo.

⁴⁸Trata-se do telescópio inventado pelo próprio Galileu.

1.2.5 Sobre a proximidade

Ao analisarmos as cenas que relatam as conversações telefônicas do herói com Albertine e com a avó, observamos que o distanciamento e a proximidade se co-implicam. Isto é, que a cada vez que uma distância se abre, se produz concomitantemente alguma aproximação e vice-versa. Na cena do telefonema, o herói sente que Albertine está longe e num lugar desconhecido, mas porque ele escuta a voz dela quase dentro de seu ouvido. A cena dos campanários, percebidos por um ponto de vista em movimento, não mostra apenas a aparição de uma imagem inesperada a cada curva (imagens das que o herói vai se *aproximando* sucessivamente), mas também a celeridade com que as visões são apagadas, deixadas para trás, se distanciando. Comparando essa cena com uma outra, hipotética, em que um personagem se senta para contemplar uma paisagem, o problema que tentamos colocar resulta mais evidente: interessam-nos, em Proust, as – inúmeras – cenas nas quais a percepção não é a faculdade de um indivíduo que contempla de um mesmo lugar uma mesma paisagem. Interessa-nos a percepção que parece estar dentro de um veículo em movimento, e a “paisagem” acidentada que não se mostra nunca na sua totalidade, mas oferece alguns contornos próximos enquanto afasta ou oculta outros.

Porém, mesmo depois de termos reconhecido que a distância traz atrelada a proximidade, é à primeira que outorgamos relevância, porque acreditamos que ela permite compreender certos mecanismos que o hábito encobre. Ela quebra o suposto da continuidade, que a proximidade oculta. Parece-nos ser habitual, ainda hoje, entender a percepção e o pensamento em termos de proximidade e de presença, reservando apenas para a imaginação ou o desejo o poder de

evocar o que está ausente. Portanto, é importante assinalar que os meios de comunicação não necessariamente *aproximam* as pessoas, assim como considerar que o modelo de um sujeito que está *em presença* do objeto por conhecer é isso, um modelo, que pertence a uma teoria dentre outras. Proust desnaturaliza com particular penetração os pressupostos do senso comum sobre a dinâmica continuidade/proximidade.

É preciso fazer outra ressalva: a distância não é mediação. Isto é, não é o que se entende dialeticamente por um estágio intermediário cujo destino é uma transformação superadora. Na nossa leitura, a distância vale enquanto preserva algo de inapreensível. Por isso é de nosso interesse mostrar que a distância tem um vínculo com a vacilação do tempo e do espaço como condições da experiência. A distância que importa aqui é aquela que se produz enquanto dura essa vacilação. Não se trata, portanto, de uma distância teórica, reflexiva, nem voluntária, características supostas ou explicitadas por certas noções de distância crítica⁴⁹. Se esses episódios vacilantes podem, em algum momento, ser redimidos para assim fazer parte de uma totalidade orgânica, a distância é simplesmente uma mediação cujo rol é definido de antemão num sistema que a supõe e a destina. No último item deste capítulo, assim como em algumas passagens do capítulo II, tentaremos problematizar esse assunto discutindo a

⁴⁹Giorgio Agamben (2005a) analisa a discussão epistolar entre Adorno e Benjamin a propósito do que o primeiro acusa como uma falta de mediação num texto do segundo. A relação da poesia baudelairiana com certos fatores econômicos provenientes do contexto histórico do poeta, tal como é exposta por Benjamin, carece, aos olhos de Adorno, da mediação teórica entre essas duas instâncias. Agamben denuncia um fundo hegeliano – não marxista – na dialética defendida nesse caso por Adorno. O italiano se pergunta se é preciso submeter a práxis a uma mediação através do processo global e se é justo qualificar a ausência dessa mediação de “materialismo vulgar”, questionando assim a interpretação causal da relação base-superestrutura, mas também a interpretação dialética que supostamente viria a remediar a “vulgaridade” de um marxismo sem mediação. Os fatos econômicos como causa prima, sempre segundo Agamben, remetem a uma outra face da metafísica e não a sua superação. Ele propõe considerar uma relação não dicotômica, mas de “identidade imediata” “entre natureza e cultura, entre matéria e forma”, entre estrutura e superestrutura: a práxis. Não pretendemos dar conta aqui de uma discussão que excede amplamente o nosso fôlego, atribuindo razão a Benjamin, a Adorno ou a Agamben, mas apontar o problema da mediação na interpretação deste último, dado que mostra como essa mediação se projeta numa interpretação global final. É nesse sentido que afirmamos que a distância que tentamos descrever nesse trabalho não pode ser entendida como mediação.

maneira como entendemos o final da *Recherche*, isto é, o lugar que outorgamos na nossa leitura ao tempo redescoberto [*retrouvé*].

1.3 O tempo despedaçado, o tempo reconciliado

Muito se escreveu sobre o final de *Em busca do tempo perdido*, mas os comentários que interessam à nossa discussão podem ser organizados a partir de uma confrontação bastante evidente: um romance de três mil páginas marcado pela procura, o acaso, a frustração e o desvio, termina com a narração das circunstâncias em que o herói encontra finalmente a sua vocação (pela literatura). Desde o ponto de vista do tempo, uma confrontação semelhante se produz entre a sensação instantânea da memória involuntária por um lado e, por outro, o tempo reencontrado, redescoberto ou reconciliado, apesar da fragmentação a que parecia submetido. Na equação do que se perde com o tempo e que a arte *talvez* possa resgatar entra também a questão do esquecimento e da morte, isto é, a relação do tempo com a finitude.

O confronto entre o desencontro e o reencontro⁵⁰ é importante na medida em que, enquanto a *Recherche* permanece fragmentária, parece haver um lugar para a distância e o distanciamento, porém, o papel da distância muda essencialmente se ela é subsumida pelo tempo redescoberto, onde faz sentido apenas se atrelada ao todo. O modelo de Poulet que, de alguma forma resolve no espaço a fragmentação que se verifica no tempo, não é o único modelo de interpretação que responde a esse esquema.

⁵⁰Como apontaremos no capítulo II, a tradução do título original do último volume da *Recherche – Le temps retrouvé* – por *O tempo redescoberto* não simplifica o problema: o tempo aparece como reencontrado, redescoberto, recobrado (segundo uma tradução ao espanhol), mas, em qualquer caso, o prefixo re- leva a pensar que se encontra organizado no final o que já estava no começo de maneira desorganizada ou encoberta. É dessa última interpretação que tentamos, apesar de tudo, manter distância.

Desse confronto básico entre tempo fragmentário e tempo reconciliado, descrito aqui de maneira realmente sucinta, nos interessa principalmente o que foi dito por três autores. Nem suas posições são antagônicas, nem suas abordagens coincidem plenamente, mas em conjunto nos permitem apresentar algumas nuances argumentativas relevantes para o resto do trabalho. São eles: Paul Ricoeur, Samuel Beckett e Maurice Blanchot. Seria impossível aqui uma análise profunda da interpretação de cada um desses autores, e não é essa nossa intenção. Recorremos a elas para refletir em torno dessa confrontação que aqui nos ocupa.

Em *Tempo e narrativa*, Ricoeur (2008, p. 584) detecta esses elementos em confronto ao descrever a *Recherche* como um “interminável erro, interrompido mais do que coroado pela iluminação retrospectiva”. Ele defende que, se parássemos de ler o romance no primeiro volume, esse refletiria apenas uma “luta sem esperança contra esse desvio crescente que engendra o esquecimento” (p. 599). Para o autor, o tempo aparece primeiro como suspensão do tempo, encontro com o extratemporal – que ele identifica com a fórmula “eternidade imanente”, a fórmula da memória involuntária – até que “a decisão de escrever restitua ao pensamento o objetivo de uma obra que é preciso fazer”. Assim, essa eternidade imanente – a do instante da memória involuntária – “circula entre o presente e o passado, cuja unidade realiza” (RICOEUR, 2008, p. 605). Haveria portanto o momento contemplativo – contemplação do extratemporal – e o momento de fixação na obra de arte, sendo o primeiro fugidio e, o segundo, duradouro. Ricoeur (2008, p. 605-606) descreve este último como uma “ressurreição” e afirma, citando indiretamente Proust, que recobrar o tempo perdido é enfrentar as dificuldades da obra que se está a fazer, eternizando-o numa metáfora. É possível, assim, estabelecer um paralelo entre a metáfora e o ato de reconhecimento – especificamente o reconhecimento pelo herói dos personagens que encontra na recepção

depois de muitos anos, completamente transformados pela passagem do tempo – tempo que, sugere Proust, busca corpos para evidenciar a sua existência⁵¹. Ao par metáfora-reconhecimento, Ricoeur faz corresponder estilo-visão, escrita-impressão, e, finalmente, literatura e vida. Esse esquema condiz com um desenvolvimento sucessivo que se apresenta como se segue: primeiro, é preciso livrar-se do gozo imediato, porque ele está preso ao objeto exterior; depois, recobrar a impressão transformando-a em ideia; finalmente, inscrever este “equivalente espiritual” na obra de arte. É assim que a impressão é “recobrada”.

A interpretação de Ricoeur (2008) parece inclinar-se pela ideia da “ressurreição” do tempo. Para isso, é preciso que o herói tome a *decisão* de escrever, o que transparece um matiz voluntarista na interpretação dos acontecimentos finais. O paralelo entre arte e vida sugerido por Ricoeur (2008) oferece certa resistência a nossa maneira de ler Proust. Em primeiro lugar, e por mais evidente que isso pareça, é preciso lembrar que a hipótese da luta da arte contra a morte é em si mesma metafórica, isto é, a arte não ressuscita escritores nem leitores; no melhor dos casos, é a própria arte que está destinada a ressuscitar através das infinitas leituras que dela fazem seres finitos⁵². Se é que há uma unidade no final, esta não pertence à vida, que no senso comum associamos à duração de um indivíduo vivo, mas à literatura, ou à vida da literatura. Não fica claro no capítulo que comentamos até que ponto essa diferença é relevante para Ricoeur. Jeanne Marie Gagnebin (2006) interpreta, seguindo Ricoeur, que no romance se trata “de lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita” (GAGNEBIN, 2006, p. 146). Contudo, a *Recherche* é, para nós, um livro que mantém ao longo de cerca de três mil páginas a tensão de uma finitude que não dá indícios de salvação ou ressurreição.

Mesmo que o último dos sete volumes se feche sobre o todo e nele o autor proponha uma

⁵¹No capítulo III apresentaremos a crítica deleuziana ao reconhecimento; lá o termo será utilizado de maneira diferente da que utilizamos aqui.

⁵²E isso apenas se desconhecemos o componente identitário que a ressurreição supõe, como comentaremos a seguir: se as obras voltam a viver através do tempo é como diferentes de si mesmas.

forma de reencontro com aquilo que, segundo o título, estava perdido ou sendo buscado, certa caducidade mantem-se inalterável até o final ⁵³. O que a *Recherche* reconhece sim à arte é o privilégio de ressuscitar a cada momento da história, marcando, desse modo, sua distância irreduzível com a vida – individual. Com isso não pretendemos afirmar que arte e vida não tenham relação, somente desconfiamos da hipótese de que a arte seja capaz de “resolver” esse problema que se apresenta à vida individual, o do passar do tempo e da morte. Ao contrário, acreditamos que o papel da arte seja o de denunciar a complicação, os paradoxos e as limitações da vida. Em síntese, concordamos que há no livro um confronto com a perda, o esquecimento e a morte, como aponta Gagnebin (2006, p. 161), mas mantemos nossas reservas acerca da ressurreição como síntese final e como destino do tempo na obra.

Samuel Beckett (1986) retoma também o longo final da *Recherche* a partir do momento em que, no caminho à mansão de Guermantes, o herói sente que, para ele, tudo está perdido e uma espécie de depressão tira o sentido da sua vida em particular e da arte em geral. Até que, obrigado a esperar o final de um concerto, a sós na biblioteca dos Guermantes, ele recebe o “oráculo” e passa por essa experiência que Beckett (1986, p. 54) chama de mística e religiosa. Essa revelação é involuntária (a disputa entre o hábito e o involuntário é uma chave importante da interpretação de Beckett): “nenhum esforço de manipulação voluntária poderá reconstituir em sua integridade uma impressão que a vontade, por assim dizer, forçou à incoerência” (BECKETT, 1986, p. 58). Logo depois, entre a cena da biblioteca e a do encontro com as pessoas do seu passado, segundo Beckett (1986), passa-se da negação do tempo e da morte à sua redescoberta: “O Tempo é redescoberto e com ele a Morte, quando o

⁵³De fato, essa ideia se torna ainda mais estranha a Proust se lemos o comentário de Beckett (1986, p. 19-20) que chama a atenção sobre “como é absurdo nosso sonho de um Paraíso com retenção de personalidade, já que a vida é uma sucessão de Paraísos sucessivamente negados, que o único Paraíso verdadeiro é o Paraíso que perdemos e que a morte curará muitos de seu desejo de imortalidade”.

narrador deixa a biblioteca e une-se aos convidados, empoleirados em decrepitude precária nos vertiginosos pilares do primeiro e preservados da segunda por um milagre de aterrorizado equilíbrio” (p. 61). Note-se que, para Beckett, a redescoberta do tempo e da morte parecem estar atrelados à impressão direta que causa no narrador a dificuldade de reconhecer quem são os presentes na recepção. É nesse exato momento que ele “compreende a necessidade da arte”, porque só a arte permite decifrar “o êxtase perplexo que ele conheceu” (BECKETT, 1986, p. 61). Assim, mesmo se a questão da literatura e da vida não aparece no texto de Beckett, a tarefa mais próxima a um resgate do tempo que ele parece atribuir à literatura é o poder da decifração, ou, como afirma um pouco mais à frente, o privilégio de um “conhecimento destituído de vontade” (p. 74). “Quando o sujeito é isento de vontade, o objeto é isento de causalidade (o Tempo e o Espaço tomados juntos)” (p. 73). Assim, a êxtase do tempo precede um tipo de conhecimento apenas sob a condição de abalar o sujeito, o objeto, o espaço e o tempo, não de restituí-los. O que se salva aqui, se é que algo se salva, não é salvo porque o tempo, afinal, reconciliou-se, mas porque conseguiu escapar à reconciliação: o raro privilégio de um determinado conhecimento das coisas, inclusive da morte.

Terminaremos com a apresentação de alguns pontos da leitura de Blanchot, quem considera a obra de Proust como muito diferente do *Bildungsroman* [romance de formação], mas reconhece que pode ser confundida com um deles (2005, p. 21). Isso porque efetivamente o aprendizado cumpre nela um papel importante, mas se trata de um tipo específico de aprendizado, que “tem a irregularidade do acaso, a força graciosa de um dom imerecido, que não recompensa em nada um longo e ponderado trabalho de aprofundamento” (BLANCHOT, 2005, p. 22). Blanchot aponta uma descontinuidade entre os esforços do

aprendiz e o momento em que ele recebe esse “dom imerecido”. Essa descontinuidade coloca em questão a ideia de que a obra seja o progressivo desenvolvimento de um aprendiz. Blanchot se pergunta sobre Proust: “Mas o que ele reconstituiu? O que salvou?”. Ele responde: “o passado imaginário de um ser imaginário” (p. 23). Esse ser, despojado de si e liberado do passado fica por fim “à disposição de um imaginário do qual ele pode, então, dispor” (p. 24).

Blanchot (2005, p. 26) julga que a rejeição de Proust por seu anterior romance – que ficou inacabado – *Jean Santeuil*, relaciona-se com o fato de ele tê-lo escrito quando não tinha ainda “penetrado verdadeiramente no tempo novo que o deixou vislumbrar a cintilação de uma sensação vacilante”. Assim,

Jean Santeuil, para nos dar o sentimento de que a vida é feita de horas separadas, contentou-se com uma concepção fragmentada, em que o vazio não é figurado mas, pelo contrário, permanece vazio. A *Busca*, obra maciça, ininterrupta, conseguiu acrescentar, aos pontos estrelados o vazio como plenitude, e fazer então cintilar as estrelas, porque não lhes falta mas a imensidão do espaço vazio (BLANCHOT, 2005, p. 29).

Sempre segundo Blanchot (2005), entre *Jean Santeuil* e a *Recherche*, Proust vai descobrindo a qualidade desses instantes privilegiados que o deslumbram. O que ele descobre é que não se trata apenas de instantes pontuais, mas que o tempo entre os instantes, que estaria aparentemente vazio, assume formas variadas até encontrar o que Blanchot chama o tempo da narrativa, que é, segundo ele mesmo nos diz, “vacância móvel”, “distância agitada” (p. 17). Esse tempo imaginário orbita num espaço imaginário que Blanchot concebe como uma

esfera. Aquilo que aparece entre os instantes, aquilo que os separa, adquire no relato uma realidade imaginária e o faz crescer. Para Blanchot (2005, p. 26-29), Proust descobre assim a verdade da sua escrita: que essas impressões que o enfeitiçam não constituem uma obra, que não se trata apenas de colhê-las para construir o romance; que é preciso um trabalho para dar à obra uma continuidade “mais densa e substancial que [possa] representar o descontínuo de onde lhe advém [a Proust] a possibilidade de escrever” (p. 29). Esse vazio como plenitude permitirá a Proust entender que os instantes privilegiados não são pontos imóveis, mas estão sempre em devir. Por isso, o problema não é a pontualidade, mas a “duração imaginária”, que “nunca pode ser linear” (BLANCHOT, 2005, p. 31-32), a “densidade móvel do espaço esférico” (p. 33)⁵⁴.

O vazio proustiano guarda um vínculo com a distância, ele é pleno, mas em certo sentido intransponível: não pode deixar de ser vazio. Como vimos, Proust pretendia não apenas mostrar dois lugares separados por uma distância, como também mostrar essa distância sem aproximá-la (“tal como estava no pensamento quando nossa imaginação nos levava”). Essa imbricação entre espaço e tempo, que Blanchot (2005) localiza no imaginário, “onde a arte encontra e dispõe seus recursos” (p. 17), é a que introduz no relato as muitas formas de um tempo não cronológico (p. 16).

Ora, na esfera, esses instantes privilegiados não estão isolados, eles “passam e repassam” (BLANCHOT, 2005, p. 28) e mostram assim “a lei de crescimento [da] obra, a exigência de espessamento [...] e, como ele diz, a superalimentação que ela exige e que lhe permite

⁵⁴Blanchot (2005) ilustra aqui a tese que defendemos anteriormente, i.e., que o tempo e o espaço se co-implicam na *Recherche*. Assim, para pensar o tempo em Proust, ele propõe um corpo geométrico, um espaço imaginário.

introduzir os materiais mais “impuros” (BLANCHOT, 2005, p. 30). O segredo do amadurecimento de Proust é, para Blanchot (2005, p. 31), a

experiência para a qual o espaço do imaginário romanesco é uma esfera, engendrada graças a um movimento infinitamente retardado, por instantes essenciais sempre por vir e cuja essência não é serem pontuais, mas a duração imaginária que Proust, no fim de sua obra, descobre ser a própria substância dos misteriosos fenômenos de cintilação.

Reparemos por um instante na curiosa geometria a que corresponde esta esfera, e que propomos chamar de geometria imaginária⁵⁵. Imaginária porque a esfera é ao mesmo tempo temporal e espacial e porque nela os pontos têm necessariamente uma duração (para durar, o ponto deveria ser uma linha, e, assim, não mais pertencer ao simples espaço geométrico imaginário, mas representar o tempo). Segundo Blanchot (2005), é a esfera que permite a Proust introduzir o tempo naqueles instantes que poderiam ter morrido como simples faíscas, porque ela habilita esse espaço imaginário fora do qual o vazio é simplesmente um nada e os pontos podem “morrer” isolados. Mesmo reconhecendo, *en passant*, a inclinação proustiana pelas “cenas clássicas” (p. 32), o que lhe teria ditado, por exemplo, a “grandiosa” cena final, Blanchot (2005) a acolhe à luz do paradoxo, indicando que o seu “relevo excessivo”, “não corresponde à dissolução do tempo de que [Proust] nos quer persuadir” (p. 32). Talvez contra Proust, Blanchot recolhe os paradoxos do romance e os lê de uma maneira para nós

⁵⁵Essa esfera que Blanchot imagina poderia ser inspirada no modelo de universo aristotélico: o movimento perpétuo das esferas que compartilham o mesmo centro. Só que aqui o motor é a imaginação. O trabalho do artista gera, para a percepção irregular do tempo, um espaço (imaginário) onde ele pode acontecer.

inspiradora. Assim, o espaço da obra pôde se transformar numa esfera em devir porque Proust deixa a metamorfose do tempo acontecer, deixa o tempo se tornar imaginário

A metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parece ocorrer atraindo-o para a profundidade indefinida onde o “presente” recomeça o “passado”, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo (BLANCHOT, 2005, p. 23)⁵⁶.

Ao abrir-se para o tempo o campo do imaginário, o presente é atraído para a profundidade da esfera, em cujo centro “imaginário e secreto” a esfera “parece engendrar-se novamente ao acabar” (BLANCHOT, 2005, p. 30). Segundo Blanchot, o centro da esfera é o instante, que é ao mesmo tempo a condensação de toda essa esfera onívora que cresce desmedidamente, que se mostra como espaço imaginário produtivo e em devir, que se mantém em órbita sob a condição de que o que sucede se repita e repetindo-se, se diferencie:

é verdade que a revelação ocorre agora, aqui, pela primeira vez, mas a imagem que se nos apresenta aqui pela primeira vez é presença de um “já numa outra vez”, e ela nos revela o que “agora” é “outrora”, e aqui, ainda outro lugar, um lugar sempre outro onde aquele que acredita poder assistir de fora a essa transformação só pode transformá-la em poder se deixar que ela o tire fora de si, e o arraste no movimento em que uma parte dele mesmo, e primeiramente a mão que escreve, torna-se como que imaginária (BLANCHOT, 2005, p. 23).

⁵⁶De modo semelhante ao que ocorre com Deleuze (PS), parecem ressoar na interpretação de Blanchot (2005) os paradoxos do eterno retorno nietzschiano.

Blanchot (2005, p. 32) destaca “o extraordinário trabalho” que Proust deve empreender para “atenuar as arestas muito vivas de seus quadros e para entregar [as cenas] ao devir” e assim, em lugar de os quadros e as cenas aparecerem estáticos, eles

espicham-se no tempo, enfiam-se e fundem-se no conjunto, arrastadas por um lento e incansável movimento, movimento não de superfície mas profundo, denso, volumoso, em que se superpõem os mais variados tempos, assim como nele se inscrevem os poderes e as formas contraditórias do tempo.

No espaço imaginário da esfera, Blanchot outorga um lugar – e um sentido – para as formas contraditórias do tempo. Por isso a obra “conclusa-inconclusa” de Proust, ante a ameaça da morte, e para evitá-la, se torna lenta, retardatária. Blanchot (2005, p. 32) fecha o capítulo dizendo que o abandono de *Jean Santeuil* “fala verdadeiramente de Proust, dessa paciência íntima, secreta, mediante a qual se deu seu tempo”. Preferimos, portanto, face à ideia da luta da literatura contra a morte – e do triunfo da primeira sobre a segunda –, a figura de modo algum contraditória, mas distinta, de um ser finito que se dá *seu* tempo.

Tentamos, nessa última parte do primeiro capítulo, trazer elementos para contextualizar nossa análise da distância na obra de Proust, de tal maneira que estamos em condições de dizer, uma vez finalizado e de novo nos aproximando do nosso assunto pela negativa, que a distância da qual se trata aqui não é nem exclusivamente espacial nem exclusivamente temporal; que ela não se anula a si mesma no movimento total da obra e, portanto, não é uma mediação – ou pelo menos não é isso exclusivamente –; que ela não é voluntária, consciente

nem puramente racional; e que ela não é, tampouco, o oposto da proximidade. Sugerimos também que ela é produtiva.

CAPÍTULO II: BENJAMIN E PROUST

2.1 A distância

No capítulo anterior demarcamos uma certa função da distância e mostramos algumas das formas como ela se apresenta na obra proustiana. Propomos agora um trabalho análogo em torno de Walter Benjamin, isto é, uma análise de alguns dos seus textos, em particular dos textos que guardam relação com Proust, examinando neles os efeitos da problemática da distância.

É bem sabido que a influência de Proust sobre Benjamin é grande e que ela excede os momentos nos quais o segundo estuda expressamente o primeiro. Não podemos realizar aqui uma discussão exaustiva sobre essa influência. Apontaremos apenas três maneiras em que ela se produz. Em alguns trabalhos, Proust é o assunto central ou pelo menos um dentre eles. O artigo surgido em 1929, “A imagem de Proust”, e “Sobre alguns temas em Baudelaire”, publicado em 1939, são exemplos da aparição explícita da figura do romancista nos trabalhos de Benjamin (veremos que, enquanto o primeiro é um elogio decisivo, o segundo é bem mais crítico de Proust). Em segundo lugar estão os textos que têm um estilo mais próximo da literatura, nos quais os comentadores acusam uma inspiração proustiana, como é o caso de *Infância em Berlim por volta de 1900*. Finalmente é possível ver em muitos textos do filósofo algo como um deslocamento dos dispositivos literários proustianos ao plano teórico, como no caso das Teses “Sobre o conceito de História” (1994a). Essa última forma

de aparição é a que justifica, em grande parte, as repetidas menções à influência do romancista sobre Benjamin⁵⁷.

Correndo o risco de nos repetir desnecessariamente, faremos um esclarecimento antes de abordar os textos: não é o nosso objetivo colocar o conceito de distância como princípio interpretativo da obra benjaminiana, nem sequer dos textos aqui escolhidos. Pretendemos apenas uma exploração sob a seguinte hipótese: a distância, ou melhor, o jogo entre a distância e a proximidade funciona nos textos benjaminianos, assim como em Proust, como uma ferramenta produtiva. Veremos que Benjamin explora várias formas de distância e, com frequência, essa exploração habilita uma leitura fecunda das possibilidades históricas, do pensamento, da arte, etc. Em algumas passagens, a produtividade da distância se manifesta tornando visível ou presente algo que não estava sendo considerado. Assim, a distância não funciona como conceito ou como princípio interpretativo, mas como um instrumento que permite uma determinada abordagem e vai abrindo um caminho ao longo dos escritos.

Não se trata aqui, tampouco, de definir ou redefinir um período histórico – a Modernidade, por exemplo – a partir do conceito de distância. No máximo, a nossa leitura permitirá observar de que maneira o par próximo-distante opera nas apreciações sobre certas circunstâncias históricas.

*

⁵⁷Por exemplo, KAHN, 2010, p. 7; todo o artigo intitulado « Benjamin et Proust » (GREFFRATH, 1986), que comentaremos no final desse capítulo; BARROS COELHO, 2006, p. 29-31 e p. 36; (SZONDI, 1976 *apud* GAGNEBIN, 1994a, p. 15).

O presente capítulo foi escrito a partir de uma ideia simples: a crise da experiência, um assunto que marcou uma parte importante do pensamento de Walter Benjamin, leva a marca do afastamento e essa marca pode-se ligar, por sua vez, à presença de Proust na obra de Benjamin. A constelação de problemas que o declínio da experiência coloca está atravessada pela distância⁵⁸: entre a Modernidade e o passado, entre o indivíduo e a comunidade, entre a produção capitalista e a produção artesanal, entre a narrativa e a informação, etc. Trata-se de um antigo motivo benjaminiano: não o mundo perdido, melhor, o mundo que está se perdendo, o mundo no transe de se perder.

Se a crise da experiência nos coloca face ao perigo da perda do sentido ou da impossibilidade de transmiti-lo, o trabalho que nos propomos fazer neste capítulo visa, pelo contrário, perguntar pela possibilidade de se manter viva a produção de sentido no seio do que se narra, ainda na contemporaneidade e mais, eventualmente, contra os prognósticos benjaminianos. Nossa leitura assume que interpretar o problema eliminando a distância, mesmo se possível, é indesejável. Isso porque, como tentaremos mostrar, a hipótese de uma experiência sem distância leva o conceito de experiência até o limite de sua impossibilidade. Entendemos aqui essa impossibilidade da experiência como a mera repetição identitária, que se alimenta do simples reconhecimento do mesmo. Dito de outro modo, a impossibilidade de fazer experiência na sua feição verdadeiramente perigosa é, para nós, não a mera dificuldade de se achar sentido, por importante que ela seja, mas algo sem dúvida mais grave: a mera reprodução do mesmo – não apenas dos objetos, mas das histórias que nos constituem e do sentido do que nos acontece. Isto é, uma concepção do sentido como o que pode ser objeto de reconhecimento. Nossa leitura tentará, portanto, resistir à mera reprodução e revelar nos

⁵⁸ Apesar de pouco citada, tem sido importante para o desenvolvimento do presente capítulo a leitura da dissertação *Memória e distanciamento na teoria da experiência de Walter Benjamin*, em particular o capítulo 2 (FERREIRA GATTI, 2002).

textos benjaminianos, até onde for possível, isto que identificamos como a aparição produtiva da distância, abrindo assim possibilidades de leitura que nos desviem daquele perigo.

Em “A Imagem de Proust” (1929) trataremos do esquecimento como o problema do que dista no tempo – seja para sempre, seja momentaneamente. A distância aparecerá também na particular posição a partir da qual, segundo a leitura benjaminiana, Proust descreve o funcionamento social do final do século XIX. Tentaremos mostrar que a figura de um observador que se mimetiza demanda um ajuste da distância social. Finalmente trabalharemos em torno da ideia de “uma literatura que mostra” contra “uma literatura que toca”, dado que a primeira opção implica uma distância que a segunda parece eliminar. Faremos, até onde for possível, uma leitura não otimista nem ingênua, mas sim afirmativa. Levaremos em conta que Benjamin destaca em Proust o “desejo de felicidade”, que ele o descreve como “o eterno mais uma vez” (IP, p. 39).

Não analisaremos aqui, por razões de tempo e espaço, aqueles textos benjaminianos que remetem a Proust, ao menos em parte, na maneira de evocar o passado, seja porque se apresentam como memórias de infância, seja porque adotam (em aparência) a forma biográfica⁵⁹, como é o caso de *Infância em Berlim* ou de *Rua de mão única*. Contudo, se o fizéssemos, o foco da abordagem poderia, na nossa opinião, se restringir apenas a uma questão, presente em boa parte da obra de Benjamin e que recebe nela um tratamento original e instigante: a da infância⁶⁰ – seja como uma forma do passado com todas suas especificidades, seja, na esteira de Agamben (2005a, p. 54-68), como a circunstância

⁵⁹Concordamos com Carla Milani Damião (2003) quando afirma que Benjamin não adota propriamente a forma biográfica, senão que a modifica e a explora para ir além. Como já foi apontado, também Ricoeur (2008) afirma que a *Recherche* não pode ser lida nesse registro.

⁶⁰Assunto ao qual nos referimos brevemente no item 1.2.1 dessa tese.

propriamente humana de nunca acabarmos de entrar na linguagem: in-fância como a privação de voz contrária à definição clássica do homem como ser dotado de *logos*. Mesmo não tratando desses textos nesse capítulo, muitos de seus temas (a anamnese, a mimesis, a experiência do choque, o sonho, o despertar, a rua, a circulação pela cidade, os personagens urbanos marginais, tais como mendigos e prostitutas, que Benjamin interpreta a partir do seu interesse por Proust, por Freud e pelo surrealismo⁶¹) serão abordados aqui desde outros textos.

A distância (espacial e temporal) rege também a descrição das duas figuras que se articulam no ensaio “O narrador”, a do camponês e a do marujo, como sendo a fonte da narrativa capaz ainda de transmitir experiência no sentido mais tradicional. Ao ler esse ensaio nos propomos, no lugar de insistir na perda de um mundo que não pode ser mais restaurado, enfatizar outro eixo que, acreditamos, também o atravessa: uma constante valorização do singular em toda sua fragilidade. Pensamos que não é casual, nesse sentido, que Benjamin se refira aos aprendizes medievais. O vínculo entre singularidade e aprendizado se opõe à mera repetição identitária e deixa entrever, ainda, a possibilidade de alguma forma de experiência.

Também a aura remete à “aparição de algo distante, por mais próximo que esteja” (BENJAMIN, 1994a, p. 170). A distância aparece novamente na relação com a coisa, como mostra Benjamin a propósito do elemento cultural. Não se trata aqui de uma distância espacial ou temporal, mas de um outro tipo de distância, que se dá na aproximação às coisas, em especial às obras de arte, e preserva certo mistério que não precisa ser religioso, mas que, como afirma Krista Greffrath, evita a violência conceitual (*apud* FERREIRA GATTI, 2002, p. 148).

⁶¹A relação dos temas foi extraída de MILANI DAMIÃO (2003, p. 182).

A cidade moderna, tema recorrente nos escritos dos últimos anos de Benjamin, aparece como a circunstância em que a proximidade excessiva, o choque – na forma da urgência de interpretação ou de reação característica do tipo de encontro propiciado pelo ritmo da rua –, impede a realização da experiência. Apenas em algumas ocasiões parece possível ajustar a distância a partir da qual se contempla o meio que se habita, sendo isso uma espécie de privilégio dos poucos que podem se dar seu tempo, tempo para focar a imagem, isto é, para medir a distância.

2.2 Nota sobre a destruição

Antes de continuar é preciso estabelecer em que termos se fala aqui de declínio quando se trata da experiência. O declínio pode ser entendido como apocalíptico ou como redentor, como estando a caminho da completa destruição ou como situação permanente. Esta última possibilidade a sugere Márcio Seligmann-Silva em “A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora” (2001).

Sem dúvida, há algo de ameaçador numa situação histórica descrita em termos de declínio, crise, ocaso, etc. De acordo com Seligmann-Silva (2001), a catástrofe ocupa um lugar central na escrita benjaminiana. Na Modernidade, é a forma da cotidianidade, mas “convive” nos escritos do filósofo alemão com uma concepção de catástrofe como limite, isto é, como ruptura absoluta, da qual decorreria um “desmoronamento da história” e uma “redenção integral” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 367).

Ainda segundo Seligmann-Silva (2001), a catástrofe do cotidiano guarda relação com o homem barroco, que era “obcecado” pela ideia de uma catástrofe iminente. No século XIX, Baudelaire reflete o jogo constante, no presente, entre destruição e construção na Paris de Haussmann. “Deve-se fundar o conceito de progresso na ideia da catástrofe. Que tudo ‘continue assim’, isto é a catástrofe. Ela não é o sempre iminente, mas sim o sempre dado” (BENJAMIN, 1989, p. 174). Ademais desse presente catastrófico, o futuro se apresenta também como o cenário de uma catástrofe iminente, capaz de cortar a História em dois, catástrofe que se concretiza, para Seligmann-Silva, na Segunda Guerra. Por fim, as catástrofes do passado assumem a forma da ruína. Vinculam-se desse modo história e catástrofe nas três dimensões do tempo sucessivo: passado, presente e futuro.

De acordo com Seligmann-Silva (2001, p. 373) não é mais possível o tom épico na evocação da história. As ruínas funcionam como hieróglifos – como signos – isto é, imagens que devem ser “lidas”. Mas há uma cesura entre a imagem e a leitura: “o melhor conceito é o que permanece ainda imagem e não sucumbe à ilusão da transparência do *logos*”. Os hieróglifos são imagens, são portanto pré-lógicos. O que nos é dado esperar deles se deduz da forma com que nos é dado contar: traduzir e desenterrar. Como num sítio arqueológico, o “material de trabalho” são fragmentos cuja tradução nunca pode ser acabada. Igual que o passado, o presente não é uma experiência orgânica (*Erfahrung*) nem está prestes a se reconstruir. O presente é, como a Paris de Baudelaire, destruição e construção constante, o presente também é ruína. E o futuro? Sabemos do messianismo de Benjamin – redenção é um termo que aparece frequentemente em seus trabalhos –, mas preferimos pensar, mesmo contra ele, que, da mesma sorte que nos é impossível extirpar da memória o esquecimento, a destruição se envolve na experiência com a construção. Assim, a destruição não é um processo que se

completará em algum momento futuro, dividindo a História em dois – primeiramente, porque não podemos pensar a história como sendo uma – e os eventos que cortam o tempo, as catástrofes e as revoluções são também fragmentários, parciais.

Michel Löwy (1990, p. 166) caracteriza o messianismo em Benjamin como “apocalíptico, catastrófico e destruidor” e julga que sua obra “guarda sempre um componente *irredutivelmente* transcendental, supra-histórico, “teológico”. O componente destrutivo que Benjamin honrava nos seus primeiros escritos, decorrente de sua simpatia pelo anarquismo, não desaparece, mas fica oculto no período marxista (os anos 30), para vir à tona novamente nas Teses, nas quais subjaz segundo Löwy a temporalidade judaica, na qual “cada segundo [é] a porta estreita por onde poderia passar o Messias”. Löwy (1990) adjudica portanto uma certa relevância à interrupção do *continuum*, mas interpreta, a seguir, – citando a Benjamin –, a interrupção no sentido de reconstruir as antigas ruínas e de “despertar os mortos” (p. 172). Reconstituir e ressuscitar como reconciliar, resolver ou reencontrar, são verbos que, sem negar que eles possam fazer jus a Benjamin do ponto de vista exegetico, tentamos evitar. Essa escolha encontra suas razões no presente desde o qual interrogamos os textos e na especificidade do problema que temos colocado.

Ainda que encontremos nos textos de Benjamin razões para pensar em termos de redenção final, escolheremos, porque parece-nos que seus textos também o justificam, pensar a experiência em crise permanente como a ocasião em que pode acontecer o inesperado – deixaremos de lado, por isso, as palavras catástrofe e redenção. Defenderemos que a experiência ainda é possível. Não uma experiência que agora é precária, mas se reencontrará a si mesma, afinal, orgânica ou plena, e sim uma experiência permanentemente em aberto, que repele uma concepção nostálgica do passado e não aguarda a destruição definitiva do

presente. Uma porta aberta por onde entra o inesperado em qualquer momento, mas sempre em fragmentos. Ela é ruína no passado, no presente e no futuro.

Da mesma maneira que tentamos resgatar na construção da nossa argumentação uma leitura da *Recherche* que contorne a interpretação do final do romance como uma “solução” – o encontro com o que estava perdido – e nos demoramos sobre a busca como processo, evitaremos pensar o tempo histórico a partir de uma ruptura absoluta (seja passada ou futura).

De nosso ponto de vista, quem dirime a questão de maneira excelente é Jeanne Marie Gagnebin (1999). Para ela, trata-se, nas teses “Sobre o conceito de História”, de “interromper, com conhecimento de causa, a história que hoje se conta” e não de produzir outro discurso histórico “tão exaustivo e coerente como aquele ao qual se opõe” (p. 104):

O pensamento de Benjamin [...] parece se aproximar [...] da tradição profética judaica, isto é, de uma palavra corrosiva e impetuosa que subverte o ordenamento tranquilo do discurso estabelecido; subversão tanto mais violenta quanto ela é também o lembrar de uma promessa e de uma exigência de transformação radical: ‘Paradoxal lembrar hebraico, paradoxal *zekher*, pois funda a visão do futuro e não a nostalgia do passado’ (GAGNEBIN, 1999, p. 105).

Nessa descrição da concepção benjaminiana do tempo, da memória e da história, Gagnebin (1999) destaca três pontos particularmente interessante para nós. Primeiramente, ela chama a atenção sobre os paradoxos do lembrar, aos quais nos referiremos no item seguinte dessa tese. Note-se que ela utiliza a palavra *paradoxo* várias vezes, quando poderia ter-se referido

a um movimento dialético entre lembrança e esquecimento, como o faz, de fato, em outras ocasiões. Em segundo lugar, ela valoriza a interrupção, a “subversão violenta”. E, finalmente, ela destaca o aspecto que muito nos interessa ao abordar o problema da distância, que é o da produtividade. O paradoxo se compreende melhor se se considera que o objeto desse lembrar é aquilo que, num acontecimento, “é criação específica, promessa do inaudito, emergência do novo” (GAGNEBIN, 1999, p. 105). O “essencial” desse lembrar paradoxal é “o que havia nele de renovação e que só pode repetir-se sendo outro, criação e diferença” (GAGNEBIN, 1999, p. 10).

Em resumo, é a reunião paradoxal da memória e do esquecimento, e a reunião paradoxal da destruição e da produção que permitem pensar ainda numa experiência possível, concebida de um ponto de vista que chamaremos, provisoriamente, desconstrutivo.

2.3. Imagem de Proust

2.3.1. A memória, a distância: Funes, a total proximidade

Vários comentadores destacam o temor, que Benjamin confessava, de ser “contaminado” ou “envenenado” por Proust, tal parece ser a intensidade da sedução que o romancista exercia sobre ele. Robert Kahn (2010) afirma que, de todos os escritores sobre os quais Benjamin trabalhou, Proust foi quem mais o influenciou, a ponto de lhe dedicar seus melhores talentos: o traduziu⁶², desenvolveu uma crítica sobre sua obra e, inclusive, de alguma forma, o

⁶²Benjamin traduz *À sombra das raparigas em flor, O caminho de Guermantes e Sodoma e Gomorra* (KONDER, 1999, p. 31).

reescreveu – dado que, para Kahn (2010, p. 7), *Infância em Berlim por volta de 1900* (BENJAMIN 1994b) seria sua própria versão de *Em busca do tempo perdido*. Ele foi um dos primeiros leitores alemães do escritor e uma exceção entre os críticos de esquerda desse país, que em geral o condenaram⁶³. Ele lhe reservou outro lugar importante também no seio das suas ideias filosóficas. Não queremos determinar aqui se é exato que Proust tenha sido o escritor que mais influência exerceu sobre o filósofo, talvez nem seja possível considerar a relação entre ambos desse ponto de vista e, com certeza, isso não é muito importante para nós; contudo, há de se levar em conta a força do vínculo que Benjamin estabelece com Proust, particularmente na perspectiva de sua produtividade, isto é, daquilo que se transforma na passagem do primeiro para o segundo.

Segundo seu amigo Gershom Scholem (1981, p. 148), Benjamin passa grande parte do ano de 1926 em Paris traduzindo Proust, e é nesse período que a cidade, que continuará sendo o objeto das reflexões benjaminianas até a sua morte, conquista seu coração. O ensaio “A imagem de Proust” (IP), que aparece em 1929 na revista *Literarische Welt*, está dividido em três partes. A primeira delas reflete sobre a memória e o esquecimento, vinculando-os ao tecido e ao sonho. Essa passagem se repete com tanta frequência entre os comentadores, que se corre o risco de ignorar a heterogeneidade dos elementos que Benjamin coloca em relação. Memória, esquecimento e sonho já aparecem entrelaçados por Proust, mas o tecido, o ato de tecer e a figura de Penélope não deveriam deixar de nos surpreender:

⁶³Benjamin reprova a recepção da crítica alemã : “apressaram-se a atribuir ao próprio Proust o esnobismo do meio por ele descrito” (IP, p. 41). Nas notas preliminares para ao ensaio, ele escreve: “Para a reflexão sobre a sociedade é preciso evocar o preconceito alemão contra o meio aristocrático de Proust” (BENJAMIN, 2010, p. 58, tradução nossa). Benjamin parece se sentir responsável por contribuir para uma recepção crítica na Alemanha que faça jus ao valor que ele outorga ao romance proustiano, e que prepare o caminho ou contribua para a publicação da tradução que ele realiza, como bem o mostra uma carta ao crítico suíço Max Rychner, datada em 15 de janeiro de 1929. (BENJAMIN, 2010, nota 65, p. 133).

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido da sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência (IP, p. 37)⁶⁴.

Como ele dirá mais à frente, “a unidade do texto está no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação” (IP, p. 37). Essa afirmação lembra aquela de Ortega y Gasset (1957), a quem Benjamin cita em outra passagem do texto que nos ocupa: no romance proustiano não se trata de coisas que são lembradas, mas da própria lembrança, dito de outro modo, do funcionamento da memória que narra (ou que tece). Um tecido pode se tomar apenas como um objeto acabado, mas será muito mais interessante se o pensamos como um trabalho, como uma ação (a figura de Penélope, nesse sentido, nos autoriza a pensá-lo, aliás, como uma ação jamais acabada). A palavra texto tem em latim a mesma raiz que a palavra tecido, afirma Benjamin, o que lhe permite evocar na figura de Penélope, o fazer e desfazer, seu movimento “de vaivém” que trabalha sempre com os mesmos fios (GAGNEBIN, 1999, p. 4). Lembrar e esquecer, tecer e destecer, jogam com a ideia da morte e do fim, mas os mantêm em suspense. Penélope esquece de dia enquanto à noite, destecendo, mantém vivo o ausente cujos rastros os pretendentes tentam apagar, para assim fazer dela, por fim, uma viúva. A figura de Penélope, do seu trabalho, do seu esforço, introduz já a memória como um “campo de forças” (IP, p. 40), apontando para uma relação da lembrança e do esquecimento com o poder. Mas mostra também o desfazer como parte do narrar e da memória. Para Benjamin (IP, p. 37) o “trabalho de Penélope do esquecimento” estaria aparentado com a memória involuntária. O texto narrativo nega ser apenas uma função solidária à memória, mostrando um vínculo constitutivo com o que corriqueiramente

⁶⁴A partir daqui citaremos “A Imagem de Proust” como IP.

identificamos com o seu oposto, o esquecimento, ambos se entrecruzam para produzir a narração (GAGNEBIN, 1999, p. 5). É importante esse movimento que reúne a produção e a perda (aquilo que não se pode alcançar) como partes constitutivas da memória, negando qualquer tendência a pensá-la sob o modelo da simples agregação:

Movimento de recolhimento e de dispersão que funda a atividade narradora, tantas vezes percebida como sendo de reunião e restauração. Movimento mesmo da linguagem onde as “coisas” só estão presentes porque não estão aí enquanto tais, mas ditas na sua ausência (GAGNEBIN, 1999, p. 5, grifo da autora).

Se o senso comum nos leva a crer que aquilo que se esquece pertence ao passado, o parágrafo de Gagnebin parece dizer o contrário: sempre estamos esquecendo, inclusive do presente, como o atesta a dinâmica presença-ausência da linguagem. Proust insiste na dificuldade de “lembrar” do presente⁶⁵. O amor é, na verdade, um caso paradigmático de esquecimento do presente, como toda experiência que nos leva ao limite e nos afasta do cotidiano, do imediato, do habitual.

Há um conto, “Funes, o memorioso” (BORGES, 1982, p. 89-97), que seu autor descreve como “uma vasta metáfora da insônia” (p. 87). O personagem principal, Irineu Funes, padece de uma estranha condição: pode lembrar-se de literalmente tudo o que alguma vez viveu, percebendo o presente como “quase intolerável de tão rico”. Ao encarnar o humanamente impossível – a percepção e a memória plenas, totais, i.e., uma aproximação

⁶⁵Exemplo disso são as cenas de Albertine dormindo, que comentaremos ainda nesse capítulo, ou a do beijo, que já comentamos no capítulo I.

constante e completa ao mundo –, a figura de Funes remete de muitas formas à abolição da distância. Privado de esquecimento, condenado à vigília, o personagem não pode não lembrar. É verdade e já foi apontado que Borges pode ter escrito esse relato contra Proust: Funes é um ser abandonado a um imperativo extremo – insano – de exploração do detalhe. Mas pouco importa se Borges não sentia simpatia pelo romance em geral nem por Proust em particular; importa que aquilo que ele anula para criar o personagem é precisamente esse movimento de vaivém entre memória e esquecimento e, com ele, a passagem por todo e qualquer estágio intermediário, crepuscular. O personagem desafia essa característica que o senso comum atribui frequentemente à memória e que Gagnebin denuncia quando mostra que não percebemos nem lembramos sem ignorar, negligenciar e esquecer. O narrador do conto chega a dizer que Funes não pensa, porque pensar implica em abstrair, em generalizar, isto é, precisamente, em olvidar os detalhes. Funes aparece assim como a imagem extrapolada de tudo aquilo que Benjamin denuncia como insuficiente para pensar a experiência do tempo: para uma memória como a sua não faz sentido, por exemplo, a diferença entre vivência e experiência, porque ele vive e revive qualquer evento com o máximo de lucidez, como completamente presente, excluindo qualquer distância.

Funes é um solitário que parece incapaz de compartilhar o sentido do que lembra, e o leitor desconfia, na verdade, que ele possa achar qualquer sentido para sua vida. Seu interesse em contar – levando em conta o duplo sentido da palavra em português – é apenas matemático: ele está interessado nos números, mas é difícil pensar que ele se interessaria por contar histórias, por narrar. Borges (1982) escreve que Funes rememorou algumas vezes um dia completo sem duvidar uma vez: a reconstrução demorou um dia completo. A memória de

Funes remete ao mecânico⁶⁶. Leibniz se serve da imagem de dois relógios que funcionam em perfeito acordo para explicar a união da alma e do corpo (LEIBNIZ, 1981, p. 63); pode-se pensar em Funes através de um dispositivo metafórico análogo, que por uma redução ao absurdo nos permite enxergar certos segredos do funcionamento da memória.

Irineu Funes tem poderes dignos de um deus: pode aprender a falar uma língua lendo apenas uma vez um dicionário, inventa um sistema de numeração no qual cada número recebe um nome próprio completamente arbitrário. Sobre o final do encontro entre o narrador do conto e o prodígio, o primeiro diz: “Pensei que cada uma de minhas palavras (que cada um de meus gestos) perduraria em sua implacável memória; paralisou-me o temor de multiplicar ademanes inúteis” e remata em apenas uma linha “Irineu Funes morreu em 1889, de uma congestão pulmonar” (BORGES, 1982, p. 97). Essa última frase não é a única que situa Funes em meio à banalidade do cotidiano. Pouco nos surpreende que as máquinas e os deuses sejam capazes de saber tudo ou de registrar perfeitamente: mas Funes é ao mesmo tempo extraordinário e banal (“demasiado humano”). Funes é filho de uma passadeira, de pai desconhecido, habita o subúrbio, mora num rancho “digno”, fuma e morre de congestão pulmonar; nesses aspectos parece ser um homem comum. Mas, quando ele desaparece da face da terra, perde-se junto com ele uma quantidade absurda de informação. Funes é um receptáculo de informação – no sentido que Benjamin dá a esse termo no ensaio sobre Leskov (ON, p. 197-221)⁶⁷: o de um material com o qual não é possível fazer qualquer experiência. Funes não pode esquecer o importante, mas também não pode esquecer o trivial,

⁶⁶Utilizamos o termo mecânico para tornar explícito que a maneira como a “memória” do personagem acumula e traz à tona a informação é mais parecida com a maneira com que um gravador ou uma filmadora recuperam dados, do que com a forma em que funciona a faculdade humana da memória. Mesmo que o maquinal ou o mecânico sejam valorizados positivamente tanto por Benjamin quanto por Deleuze, nesse ponto do trabalho o termo vale enquanto contrapomos o que podemos chamar de falibilidade da memória humana contra certa infalibilidade dos dispositivos mecânicos que registram acontecimentos. Não estamos, portanto, desvalorizando o mecânico em si, mas a assimilação da memória – uma faculdade – a uma máquina de registrar infalível.

⁶⁷A partir daqui, citaremos “O narrador” (BENJAMIN, 1994a) como ON.

por isso, o narrador não quer multiplicar frente a ele ademanos inúteis. “Minha memória, senhor, é como despejadoro de lixos” (BORGES, 1982, p. 94).

Que interesse teria a ação de narrar para Funes, se o pensado por ele apenas uma vez não se apaga jamais da sua memória? Quem sente a necessidade de contar é, claramente, o narrador do conto, que fala em primeira pessoa e não deixa de apontar para a insuficiência das próprias lembranças. Porém, do ponto de vista de Funes, o interesse da narração fica aniquilado, precisamente porque, como disse Gagnebin (1999, p. 5), a linguagem é sempre um jogo com aquilo que está ausente, e tudo está presente quase imediatamente⁶⁸ para o personagem. O conto apresenta um narrador que possui uma memória descrita como ruim – mas que é, na verdade, normal – e um personagem com uma memória “perfeita”. É apenas aquele que esquece (o narrador), quem pode apreciar o ato de narrar. Mas não só, é apenas ele quem *pode* narrar, quem precisa fazê-lo, e quem consegue dominar a arte, como bem sabia Benjamin ao apontar para a importância do trabalho do esquecimento. Não há vínculo possível entre narrar histórias, ou narrar a História⁶⁹ e uma memória perfeita; narrar e lembrar são trabalhos esforçados⁷⁰ de uma memória insuficiente. Contudo, a memória perfeita, mesmo que gigantesca – “mais recordações tenho eu sozinho que as que tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo” (BORGES, 1982, p. 94) –, é limitada, enquanto Benjamin pode extrair de Proust a conclusão de que o acontecimento lembrado é sem limites. Trata-se aqui da produtividade da memória: já dissemos que Borges (1982) sabe que Funes não é capaz de pensar. Aqui, pensar e esquecer (abstrair é esquecer) mostram seu

⁶⁸“No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, *quase* imediatos” (BORGES, 1982, p. 97, grifo nosso). Acreditamos que esse “quase” aponta para o fato de que, embora Funes pode lembrar-se de tudo, ele não lembra de tudo *ao mesmo tempo*. Entendemos que se se apresentassem na mente do personagem todas as lembranças *simultaneamente*, a questão do conto não seria mais a da memória.

⁶⁹“O termo *Geschichte*, como ‘história’, designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer” (GAGNEBIN, 1994, p. 7).

⁷⁰Com esforçados não queremos aludir aqui a uma apreciação moral nem quantitativa do trabalho, mas ao fato de que o jogo da memória e do esquecimento é um jogo de forças, em definitivo, um jogo de poder.

vínculo profundo. Borges não o diz, mas o pobre Funes não é capaz, sobretudo, de aprender – no sentido simples em que o bom pedagogo diferencia aprender de apenas de memorizar. Funes está condenado a repetir o que aconteceu de maneira idêntica, enquanto a memória involuntária é inevitavelmente criadora, precisamente porque não pode ser infalível. Nada pode se perder na memória de Funes e isso, em vez de fazer dela algo de valioso, a torna uma imensa lata de lixo.

Como, em que ordem, obedecendo a quais forças mentais se apresentam as lembranças a Irineu Funes? E se todas elas são plenas, é possível pensar que são todas igualmente intensas? Como se ativa uma lembrança no seio de um mecanismo perfeito? De que maneira, respondendo a que força, se não a da intensidade, se associa uma lembrança a outra na mente de Funes? Como poderia Funes descobrir algo de novo nesse poço absurdamente imenso que é a sua memória? Talvez seja impossível responder a essas perguntas, porém, elas mostram uma coisa: a impossibilidade de pensar uma correlação entre a intensidade das lembranças de Funes e o fato de elas virem à tona. Na sua mente dilui-se o vínculo entre a vivência e a intensidade. Se ele lembra de tudo com absoluta nitidez, o primeiro beijo e o valor da conta da padaria de uma manhã qualquer estão gravados na sua memória com a mesma força.

Vale a pena fazer aqui uma breve digressão sobre a semelhança. Benjamin vincula semelhança e atitude mimética, faculdade que remonta tanto aos primórdios da humanidade quanto aos da vida individual, isto é, à infância. A faculdade mimética foi se perdendo através do tempo. No ensaio “A doutrina das semelhanças” (BENJAMIN, 1994a), o conceito aparece vinculado também às correspondências baudelairianas. A percepção da semelhança “se dá num relampejar”, “embora possa ser recuperada não pode ser fixada, como outras percepções” (BENJAMIN, 1994a, p. 110). Aparentemente, haveria na linguagem, ainda na

atualidade, como um resto, semelhanças extrassensíveis. Benjamin (1994a) propõe uma dupla possibilidade de leitura: a do abecedário, que podemos chamar leitura a partir do código, e outra que se guia por uma semelhança mais profunda, contida na primeira, como a leitura do futuro e do destino, que está “oculta” na posição dos astros no céu. Assim, Benjamin (1994a) parece dizer que a leitura, antes de ser a decifração de um código elaborado, foi um procedimento mágico de aproximação à natureza (os planetas, as vísceras, etc.). Mas, depois, a linguagem se transformou “no *medium* [...] em que as coisas se encontram e se relacionam [...] em suas essências” (BENJAMIN, 1994a, p. 112). É por isso que parece possível exercer uma espécie de clarividência no seio da linguagem. O que nos interessa é que nada no texto remete a uma relação unívoca entre o que é lido e o que aí se oculta, trata-se, ao contrário, da capacidade de vincular elementos que permanecem heterogêneos (os planetas e a vida do recém nascido, a palavra escrita e a palavra falada, etc.). Rouanet (1998, p. 85) comenta que essa faculdade persiste também na arte, “capaz de perceber semelhanças temporais e naturais”, e aponta que Benjamin descreverá em termos muito próximos a “imagem dialética” (como uma imagem que relampeja) em *Parque Central* e nas teses *Sobre o conceito de história*. Carla Milani Damiano (2003, p. 59) comenta:

Nas imagens dialéticas, o passado volta como repetição, e ao voltar, torna-se novo. Porém, o conceito de renovação ou restauração do passado no presente está necessariamente ligado à perda irremediável do primeiro. *Não há identidade* mas pode-se falar em “semelhança” e “correspondência” (grifo nosso).

Diremos, portanto, que é também a semelhança, e não a identidade, o que ativa a memória involuntária. A memória não é um depósito de vivências lúcidas que vêm à tona se preservando idênticas, ela é um movimento, um trabalho, uma força tateante. Existe uma gama de estados entre lembrar e esquecer que ficam semicobertos, eles podem se perder para sempre ou voltar num lampejo. O herói proustiano conhece bem esses estados intermediários (“crepusculares”). Ao contrário, Irineu Funes diferenciaria tão acabadamente a xícara de chá que está bebendo no presente daquela outra que ele bebeu no passado, que pensaria nelas apenas na sua mais absoluta diferença. Se a memória do narrador da *Recherche* fosse como a de Funes, ele não teria escrito sequer uma linha, nada teria saído da xícara de chá do romance, porque nada teria movido a imaginação que necessita, para se mover, precisamente desse espaço escuro e heterogêneo da semelhança. O salto da evocação seria para Funes impossível. É precisamente porque a memória humana esquece que ela pode “saltar” – ignorando as particularidades, diz Borges (1982), mas também superando as generalizações. O esquecimento e a finitude⁷¹ possibilitam o pensamento e a memória, essa memória que, a cada vez que retoma o passado produz algo no presente.

A hipótese da memória plena está ligada à da percepção plena e ambas, por sua vez, a um estado de vigília e lucidez extremas. Funes diz que antes de adquirir sua memória prodigiosa “havia vivido como quem sonha”. Dissemos anteriormente que Benjamin tece os conceitos de memória e esquecimento junto ao de sonho, um estado crepuscular, regido pela semelhança e a intensidade. Podemos portanto entender melhor a afirmação benjaminiana de que aquilo que Proust buscava incansavelmente enquanto acordado eram as semelhanças que o sonho produz – sem esquecer que aqui semelhança é diferente de identidade. Elas são, diz

⁷¹O acidente em que Funes adquire sua memória prodigiosa o deixa paralítico. Funes não dá importância a isso, porém, como aponta Circe Rodríguez Pliego, essa perda das faculdades do corpo é a perda, dentre outras coisas, daquilo “que se abre à temporalidade e à morte”. A autora define a temporalidade de Funes como a imediatez de um “presente perpétuo” (RODRIGUEZ PLIEGO, p. 28).

o filósofo, deformantes, e nos mostram o rosto surrealista da existência, que é “o verdadeiro” (IP, p. 40). Se o máximo de consciência se dá na vigília, o sonho é o estado que confunde os dados e os objetos daquela. Ora, é nesse estado de inexatidão, de consciência não plena ou de semelhança que se funda, segundo Benjamin, a possibilidade de viver o passado da maneira como ele nunca foi vivido⁷²: lembremos que para ele “um acontecimento vivido é finito, [...] ao passo que o acontecimento lembrado é sem limite” (IP, p. 37). O vivido e o sujeito que vive são finitos, existem e perecem no tempo, mas a memória é infinita, porque não há termo para as conexões que ela pode realizar. Porque o passado não está dado, está sempre, como o presente, sendo tecido. Para Benjamin, parece evidente que a memória não é o oposto do esquecimento, da mesma maneira que a vigília não exclui sempre o tipo de percepção que temos durante os sonhos.

Provavelmente por isso Borges descreve o conto que aqui nos ocupa como uma metáfora da insônia, da impossibilidade de abandonar a mente à divagação crepuscular. Para Benjamin, o trabalho de Proust era desfazer aquilo que a vigília tecia em torno de suas imagens noturnas; isto é, resgatar no seu texto com uma paciência que tem algo de artesanal aquilo que a vigília e suas forças aliadas – a razão, o hábito, o eu, a identidade – desfazem. Proust se mantém em guerra contra as forças da vigília, o despojo dessa guerra são as intermitências da memória involuntária, mais próxima do esquecer que do lembrar, e dos estados crepusculares em geral.

⁷²Jeanne Marie Gagnebin diz : “salvar o passado no presente graças à percepção de uma *semelhança* que os 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 [...]. Daí também a importância [...] do conceito de semelhança na filosofia de Benjamin” (1994a, p. 16, grifo nosso)

É dessa maneira que aparecem os conceitos de memória, esquecimento, vigília e sonho quando problematizados a partir da distância. Já dissemos que eles trazem à tona as questões da semelhança e da produtividade. Por último, e remetendo-nos à imagem do tecido, é preciso apontar que ela alude também a uma trama de relações. Ao acordarmos, diz Benjamin, trazemos conosco um pedacinho de tecido, mas a luz do dia desfaz “o trabalho da noite” (IP, p. 37). Não apenas o esquecimento, mas a memória voluntária também pode desfazer essa trama. Talvez não haja exemplo mais claro do perigo que representa para Proust a memória voluntária que o da vontade de lembrar de um sonho, processo no qual a própria rememoração vai destruindo aquilo que penetra. Porque o elo que liga o sonho, a semelhança, é extremamente vulnerável à vontade. A lembrança de um sonho implica num grande esforço que jamais atinge completamente seu propósito, porque o sonhado não se deixa traduzir em linguagem⁷³ e, na medida em que vamos lembrando, o sonho tal como o sonhamos vai se apagando. Um dos esforços de Proust que Benjamin admira e reconhece é o de tentar por em palavras esse mundo que se esvai à luz do dia. O romancista não mostra apenas que o lembrar se tece com o esquecer, mas também que na rememoração se trava uma luta entre o voluntário e o involuntário.

Benjamin (IP) insiste precisamente nessas distâncias que no personagem de Funes estão anuladas. É no vaivém, no percurso incerto de uma memória errante que se constroem as lembranças e que se torna possível, eventualmente, narrar. A memória se mostra como um campo de forças e não como uma simples compilação exaustiva e automática. É interessante assinalar que, para Nietzsche⁷⁴, memória e esquecimento estão ligados à criação:

⁷³Talvez se deixe traduzir em linguagem poética, mas não na linguagem habitual, que é também uma das formas da vigília.

⁷⁴Cf. também RODRIGUEZ PLIEGO, p. 30.

para o filósofo Nietzsche, memória e esquecimento relacionam-se à vontade criadora [...] Neste sentido, a faculdade do esquecimento é concebida positivamente, como força ativa, regeneradora e curativa, visto que permite àquele que esquece a digestão de suas experiências, permite-lhe liberar-se do fardo dos acontecimentos passados. O ressentido, para Nietzsche do *Ecce Homo*, é aquele que “não consegue desembaraçar-se de nada; não sabe liquidar nenhum assunto pendente, não sabe rechaçar nada. Tudo fere. Os homens e *as coisas aproximam-se indiscretamente demais*; todos os acontecimentos deixam traços; a lembrança é a chaga purulenta” (MEINERZ, 2010, grifo nosso).

Agora basta apontar que, embora não leve o experimento da memória “perfeita” até onde Borges (1982) chegou, Nietzsche parece saber perfeitamente que a memória excessiva (que aparece no parágrafo citado como aproximação excessiva) representa uma ameaça para a criação.

2.3.2. O mimetismo, o estrangeiro

Na segunda parte do ensaio (IP), o assunto parece diferente. Benjamin apresenta Proust como o romancista que soube os segredos do funcionamento social do final do século XIX. Defende assim o valor político da obra, que localiza no modo como Proust expõe “uma sociedade saturada” (IP, p. 41), penetrando diferentes camadas sociais. O seu herói nos apresenta esses grupos sociais com os quais ele se mimetiza, mas sem se integrar completamente neles. Ele permanece num ponto de vista estrangeiro (ainda quando Benjamin não utiliza essa palavra, a sua análise permite inferi-la).

Com ponto de vista estrangeiro nos referimos ao que aparece em “A Imagem de Proust” como mimesis, mas destacando a distância como um dos seus componentes. A posição de estrangeiridade não consiste num simples ponto de vista externo, o olhar de quem está totalmente de fora, mas num fazer parte que mantém ao mesmo tempo uma distância irreduzível. Ela não é, tampouco, uma posição de desvantagem, uma espécie de marginalidade, já que às vezes usufrui de certos privilégios decorrentes, precisamente, de sua excepcionalidade. O que Benjamin chama de “mimetismo da curiosidade”, o “artifício genial que [...] constitui um momento fundamental de sua obra como um todo” (IP, p. 43), se caracteriza pela posição ambígua do estrangeiro. Talvez o narrador esteja bem situado no seu tempo (histórico), mesmo assim, não há, para ele, um “lugar” social definido. Ele se aproxima dos criados, dos nobres, dos burgueses (cada um desses grupos mostra ter sua linguagem e seus códigos ⁷⁵); porém, por diferentes razões, não se identifica com eles. Tampouco se entrega completamente aos indivíduos, como se infere da sua rejeição da amizade e de seus eternos estranhamentos com respeito às mulheres amadas.

Benjamin cita Ortega y Gasset (1957), de quem extrai a ideia da vida vegetativa – e consequentemente do mimetismo – presente no romance proustiano:

Ortega y Gasset foi o primeiro a chamar a atenção para a existência vegetativa dos personagens proustianos, aderindo tenazmente ao seu torrão social, influenciados pelo sol do feudalismo, movidos pelo vento que sopra de Guermantes ou Méséglise e inseparavelmente entrelaçados na floresta de seu destino. É desse círculo social que deriva o mimetismo, como procedimento do romancista (IP, p. 43).

⁷⁵Proust, através do narrador, dedica-se também a descrever certa linguagem, certos sinais e códigos entre homossexuais, que não constituem obviamente uma classe social. Contudo, o mecanismo é o mesmo, como será definido mais adiante: trata-se de introduzir o leitor na linguagem utilizada em determinados círculos mais ou menos fechados.

Na passagem de Ortega y Gasset (1957) à qual Benjamin se refere, a vida vegetativa se associa à “atmosfera”, ao “ambiente”. Mas esse ambiente que, em Ortega y Gasset (1957), alude à natureza, Benjamin o transforma em social, histórico, político. Fala assim do sol, porém do sol do feudalismo, ou do vento, mas do vento que sopra do lado dos Guermantes, membros da aristocracia. Proust seria como aquele inseto mimético que parece pertencer à paisagem (social) até o momento em que, surpreendendo o observador, revela que era uma outra coisa: que não era planta, mas animal: “uma vida própria [se insinua] num mundo estranho” (IP, p. 42). O herói coloca sua própria vida num mundo estranho, ao qual parece pertencer, ou melhor, ao qual pertence só em parte, ou do qual permanece mais distante do que parece.

Não apenas o herói do romance, mas também o romancista, ambos mantêm distância daquilo do qual tanto se aproximam. Quase qualquer biografia de Proust registra que ele era rico, homossexual, e que sua mãe era de origem judia enquanto seu pai não o era – Proust se mostra perfeitamente ciente do antissemitismo do seu tempo⁷⁶. Pode-se pensar que essa posição que detectamos no narrador do romance – não completamente incluído nos grupos dos quais se aproxima, mas não excluído – pertence também à biografia do próprio romancista, a essas circunstâncias tão particulares que serviram, segundo Benjamin, de fundamento da sua obra, e que o filósofo refere dessa maneira: “uma doença insólita, uma riqueza incomum, e uma disposição anormal” (IP, p. 36). Não parece difícil mostrar que essa circunstância biográfica que descrevemos aqui em termos de estranheiridade ecoa no

⁷⁶Na *Recherche* o tratamento do caso Dreyfus e dos personagens homossexuais mostra até que ponto ele é ciente do preconceito e dos cuidados e dissimulação que esses assuntos exigem.

romance⁷⁷, no qual não faltam personagens judeus, ricos, homossexuais, e cujo protagonista é também afetado por uma doença crônica. Essa forma de aproximação que parece ser uma identificação, mas, no entanto, mantém sempre suas reservas, leva Benjamin a descrever Proust como um parodista. A fórmula benjaminiana “curiosidade da imitação” resume também esse movimento: o curioso não conhece, na verdade, aquilo que lhe provoca curiosidade, e é precisamente por isso que ele o imita, para se aproximar. Mas o distanciamento rege também a classificação – benjaminiana – de Proust como o romancista que apenas mostra, mas não toca, não encosta nas coisas: para tornar o mundo visível ele precisa permanecer a uma certa distância.

É subversiva, diz Benjamin (IP), a particular posição de Proust ao descrever a classe alta francesa e seus traços de maior esnobismo. Segundo o filósofo, foi Proust quem penetrou fundo, descrevendo o funcionamento oculto dessa classe dominante.

É importante não esquecer que Benjamin (IP) escreve que o romance de Proust carrega uma verdade sobre o século. Portanto, temos de esclarecer que, ao falarmos da posição de estrangeiridade, não nos referimos ao autor do romance nem ao herói como sujeitos, mas a algo que lhes acontece como poderia acontecer a outros, cujas circunstâncias não são tão particulares como as da vida do primeiro, isto é, o que está em jogo no romance diz respeito

⁷⁷O casamento de Gilberte com Saint Loup é um claro exemplo do peso dos conflitos que se acumulam em torno destas questões: Gilberte, filha de Swann, é primeiro rejeitada por Oriana, duquesa Guermantes, íntima do seu pai. A rejeição se deve a que a pequena é filha de Odette, uma *cocotte*, isto é, uma espécie de prostituta de luxo, sustentada por amantes ricos. Quando Swann morre, Gilberte troca seu sobrenome judeu pelo do seu padrasto, o que é, sem dúvida, muito conveniente para sua aparição em sociedade. Ela é, a partir desse momento, Mademoiselle de Forcheville, dona da fortuna do pai, mas de sobrenome francês. Assim, ela é prometida ao brilhante, inteligente e generoso Saint Loup – um Guermantes! – e passa a se aparentar com a duquesa de Guermantes, que tanto tinha feito para evitar que lhe fosse apresentada. Em *A fugitiva* se revela o interesse sexual de Saint Loup, que já é seu marido, pelos homens. As páginas que descrevem as dificuldades da sedução secreta entre os homossexuais no seio de um mundo em que apenas a heterossexualidade é pública ilustram também a posição de estrangeiridade. Não se trata de olhar de fora, de se opor, mas de se misturar sem se identificar completamente.

à subjetividade da época em geral. Como sugere Jeanne Marie Gagnebin (2006) a condição de estrangeiridade no século XIX já não se nega a ninguém⁷⁸. Mas tampouco na nossa época: há um paralelo entre a noção de estrangeiridade generalizada que atribuímos aqui à leitura benjaminiana de Proust e a condição atual do exilado-refugiado como tal:

Benjamin [...] é [...] por sua biografia, um representante desses exilados-refugiados sem papéis nem teto que encontramos hoje por todas nossas cidades e que, talvez, sejam a figura de nosso próprio exílio (GAGNEBIN, 2006, p. 49).

Na particular posição do herói, que se encontra dentro e ao mesmo tempo face àquilo que descreve, não está em jogo o sentimento de adequação de um indivíduo particular, nem de uma classe, mas é exposto um sentimento de inadequação geral, que denuncia que o verdadeiro reflexo da nossa suposta individualidade pode ser o que julgamos mais distorcido. Imitando e ao mesmo tempo desocultando, Proust nos ensinou, diz Benjamin (IP), a falar a linguagem dos salões. Guiou-nos, assim, para atravessar a passagem que transita todo estrangeiro: a apropriação progressiva da língua dos outros, inseparável da perseverança delatora do sotaque. Essa capacidade de reproduzir estilos que ele tão bem dominava se coloca a serviço de sua curiosidade pelos lugares sociais aos quais não pertence, curiosidade que é também a do herói, e que acaba arrastando o leitor. Encontramos, graças a Benjamin, um valor crítico no interesse mimético (crítica que, contudo, vai além do

⁷⁸Já discutimos, a propósito do conceito de experiência, se alguma vez outra forma que não a da sua crise constante foi possível. Não voltaremos aqui a essa discussão, mas esperamos estar delineando uma posição a respeito da perda dessas totalidades (da experiência, da identidade) no nosso percurso.

mero desvelamento moralizante, da mera denúncia dos privilégios de uma casta que não trabalha):

Havia um elemento detetivesco na curiosidade de Proust. 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 (IP, p. 44).

A análise dessa casta que precisa ocultar a exploração que a sustenta representa, para Benjamin, o ponto mais alto da crítica social: a crítica da “contemplação da vida, coerente, organizada e militante, do ponto de vista, quimicamente puro, do consumidor” (IP, p. 44). Duas coisas precisam ser realçadas nestas apreciações benjaminianas: a primeira é que com as classes altas “nenhuma outra se compara”, a segunda, que o que se analisa aqui é uma forma de contemplar a vida, um ponto de vista. Por que nenhuma classe se compara à classe alta? Porque seu ponto de vista funciona como modelo ou ideal para as outras classes, para todo mundo. Essa classe que Benjamin (IP, p. 44) denomina “a camorra dos consumidores” não é dominante apenas porque possui os meios de produção e porque oculta a exploração, mas, porque, numa sociedade na qual todos somos reduzidos a consumidores, ela cumpre um papel modelar. Ela é a depositária ideal dos desejos (e dos delírios) de uma época, ela é o mais imediato do ponto de vista das aspirações e o mais distante do ponto de vista das possibilidades reais (as econômicas), dado que ela existe somente se consegue conservar seus privilégios.

O segredo do século não pode ser apenas o da exploração de uma classe pela outra, isso é uma verdade até trivial no final do XIX. A contribuição de Proust, de sua “fisiologia da tagarelice” (IP, p. 41), é mais o desvelamento de outras leis, menos evidentes:

A quintessência da experiência não é aprender a ouvir explicações prolixas que à primeira vista poderiam ser resumidas em poucas palavras, e sim aprender que essas palavras fazem parte de um jargão regulamentado por critérios de casta e de classe e não são acessíveis a estranhos (IP, p. 42).

Se o desejo de consumo é generalizado e parece não ter limites, os consumidores por excelência, os que não precisam de trabalhar, porque necessitam apenas possuir, são também um arquétipo. E seu ponto de vista consiste, precisamente, no consumo como critério de apreciação da experiência⁷⁹. Benjamin (IP, p. 42-43) soube ver que Proust se relaciona com essa classe modelar de uma maneira que não é nem subalterna nem soberana, no seu estilo, “curiosidade e lisonja se interpenetram”, e precisamente por causa disso, o *ponto de vista* que o romance oferece adquire características bem particulares. O herói não consegue abraçar o modelo, mas tampouco o rejeita, e muito menos o desconhece.

A questão do consumo remete, no próprio livro de Proust, a uma noção mais ampla que o mero consumo de objetos. Assim, as grandes damas mundanas não consomem apenas vinhos, flores ou vestidos; mas também sobrenomes, pianistas, escritores, professores,

⁷⁹Impor a questão da experiência à análise deste texto em particular pode parecer uma forma de violência, já que o conceito de experiência não tem em “Imagem de Proust” (1929) a mesma força e a centralidade que terá em outros escritos, notadamente em “Experiência e pobreza” e “O narrador”, ou nos textos sobre Baudelaire. Mesmo reconhecendo isso, não se pode desconhecer que existe uma metamorfose de uma categoria econômica em critério para julgar a qualidade da experiência.

médicos, *cocotes*, entre outros “objetos”, são intercambiados. Trata-se de administrar privilégios, de conhecer os mecanismos de oferta e demanda que regem cada pequeno “negócio”. A troca de favores, a promoção e a autopromoção são as habilidades que se requerem para manter o próprio salão sempre frequentado e disputar os frequentadores com a concorrência. Essas damas são grandes administradoras da escassez. A “demonstração” de Proust não é, insistimos, a simples confirmação do ocultamento da exploração necessária à burguesia, senão a desconstrução dos modos simbólicos de funcionamento, das leis de circulação dos discursos e dos privilégios pela exposição do mecanismo da tagarelice.

Uma fisiologia da tagarelice é, segundo Benjamin (IP), um dos verdadeiros problemas de Proust, além de ser um assunto “subversivo”. Basta ler nas descrições proustianas sobre o mundo de Gomorra, a maneira sutil e complicada através da qual se evidencia para uns e se oculta aos outros o desejo, as paixões, as intenções. O herói olha, do seu ponto de vista estrangeiro, para cada círculo no qual ele se mimetiza. Estrangeiro social e sexual ⁸⁰. E pode-se pensar sobre Proust como autor: dobradamente estrangeiro, já que de alguma maneira se distancia de si ao construir um narrador obcecado por mulheres que observa a homossexualidade de fora. Se, como diz Benjamin, no romance proustiano vemos a nobreza assimilar a burguesia, os amores homossexuais não se misturam, no sentido de que permanecem sempre presentes na *Recherche*, mas separados, secretos.

As leis aprendidas nos diálogos do romance apontam uma verdade: que a atração e o desejo não se explicam pela escassez, porque não são consequência dela. Pelo contrário,

⁸⁰Se Jeanne Marie Gagnebin (2006) Estabelece que de alguma maneira atualmente tem-se estendido a condição de estrangeiridade, Deleuze (PS) aponta, como mostraremos no último capítulo, que a verdade sobre o sexo é a homossexualidade.

aprendemos que é preciso criar a escassez a cada novo intercâmbio⁸¹. Essa é a arte de Mme. Verdurin, quem, com “trabalho” constante, produz e administra escassez (ela “descobre” um artista que frequenta, casualmente, só o seu salão), da mesma maneira que vela pela circulação das pessoas (quem pode entrar, quem deve ser punido por se ausentar, etc.)⁸². Assim, os diálogos direcionam os intercâmbios, sem mencioná-los. Por exemplo, Mme. Verdurin consegue interferir no amor de Swann por Odette, primeiramente a favor, depois – precisamente quando compreende que Swann frequenta pessoas superiores a ela do ponto de vista mundano – contra ele. O “dinheiro” de Swann não é suficiente para “comprar” Odette no salão de Mme. Verdurin, não pelas razões que são *ditas*, mas porque a presença de Swann ameaça a supremacia da própria “rainha” do “clã”. É apenas o que se diz, isto é, a tagarelice requerida pelas negociações, o que Proust nos conta. Ele nunca moraliza sobre o que descreve, mas como Benjamin diz, seu humor e seu mimetismo que sobressalta despertam no leitor a inquietude por todo esse mundo que se mostra pelo que ele oculta.

2.3.3. Experiência, tempo, inexperiência

Terceira e última parte do ensaio. Em primeiro lugar, Benjamin (IP) aponta para a existência, em Proust, de um tempo embriagante e eterno, porém, humano. Paralelamente, insiste em um tema recorrente no seu pensamento: as formas possíveis de se perceber o tempo. Da última parte de *O tempo reencontrado*, ele destacará a dificuldade de perceber o tempo que

⁸¹Deleuze e Guattari (2010, p. 45) escrevem em *O Anti-Édipo*: “a produção nunca é organizada em função de uma falta anterior; a falta é que vem alojar-se, vacuolizar-se, propagar-se de acordo com a organização de uma produção prévia.

⁸²No sentido da circulação dos discursos e suas implicações ocultas, os nobres não parecem diferentes dos burgueses, só possuem outros privilégios.

passa e a constatação de que o tempo que passa não se percebe como um *continuum*, mas como salto – ou sobressalto. No final, o protagonista encontra, depois de muitos anos sem ter visto nenhum deles, os personagens que povoaram sua juventude, sua fase mundana. O texto fala do envelhecimento, da deterioração, da degradação, da morte. Do ponto de vista da percepção do tempo, a leitura de Benjamin nos remete à diferença entre o vivenciado e o experienciado, à diferença entre o que nos acontece e aquilo que a nossa forma de entender e de viver o tempo nos permite perceber: só o herói vê as marcas do tempo nos rostos dos outros. Elas parecem passar despercebidas aos seus próprios “donos”. E o herói as vê porque mais do que nunca ele é um *outsider*. Algo manteve o herói de alguma maneira fora do mundo – mesmo quando sua atitude mimética o levava até a quase identificação com aquilo que observava e descrevia. Esse algo que preserva o herói a uma certa distância, Benjamin (IP) o chama aqui sua inexperiência. Inexperiência que também era a de Proust, e que Pierre Rivière descreve nestes termos: “morreu de inexperiência, a mesma que lhe permitiu escrever sua obra. Morreu por ser *estranho ao mundo*” (*apud* AGAMBEN, 2005a, p. 53, grifo nosso). Eis a fraqueza de Proust. Benjamin diz que para entender Proust é preciso entender sua fraqueza, mas sem esquecer que é justamente ela que permite escrever sua obra. É exatamente no momento posterior a um período de enorme fraqueza (ele passa anos numa clínica tentando recuperar sua saúde) que o herói reencontra os antigos conhecidos e vê o que naquele salão ninguém parecia capaz de ver.

Com Proust, sugere Benjamin (IP, p. 45), os seus leitores da *Recherche* atravessam uma soleira “além da qual a eternidade e a embriaguez estão à nossa espera”. O tempo proustiano revela uma nova forma de eternidade, que Benjamin cuida bem de proteger de qualquer interpretação idealista: não se trata do tempo infinito, não humano, senão do tempo

entrecruzado: o tempo “em sua forma mais real” (IP, p. 45), que se manifesta na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Poder-se-ia dizer, algo deleuzianamente, que esse tempo é infinito, mas imanente.

Borges (1982, p. 92) escreve: “uma circunferência num quadro-negro, um triângulo retângulo, um losango são formas que podemos intuir plenamente; o mesmo acontecia a Irineu com [...] os muitos rostos de um morto num longo velório”. A mudança gradual é para nós imperceptível porque as modificações graduais e sucessivas permanecem necessariamente ocultas à nossa percepção; a forma “mais real” do tempo, isto é, o fato de que passa e de que tudo modifica, só se torna evidente como salto, como choque, condensada em um instante. Daí a admiração de Benjamin por Proust ter conseguido “deixar no instante o mundo inteiro envelhecer”. A eternidade embriagante das relações, essa forma diferente do tempo, pode ser percebida numa condensação (que não é uma síntese) que desconhece a sucessão e assombra o hábito (estado que encarna o herói que volta a encontrar os velhos conhecidos depois de ter vivido confinado).

O tempo na forma da embriaguez não é claro, nem distinto, muito menos linear e, por isso, não pode ser percebido nem pensando a partir de expectativas geradas por essas qualidades. Mesmo que Proust se sinta tentado pelo idealismo, observa Benjamin (IP), o mais importante do seu legado não se vincula aos princípios daquele. Não se trata de uma nova Ideia de tempo, nem de um tempo no fundo incompreensível e transcendente (a eternidade como atributo divino, por exemplo). Trata-se de uma eternidade vinculada à experiência humana do tempo, em constante tensão com essa experiência. Proust enxerga “o mundo em estado de semelhança” (IP, p. 45), como o vemos nos sonhos, na embriaguez ou na infância. O tempo mais real é o da reminiscência e o do envelhecimento porque ambos desafiam a cronologia, a

sucessão e a ideia de progresso, instaurando, no seu lugar, isso que Benjamin (IP) chama o universo dos entrecruzamentos. Aí a força rejuvenescedora da memória involuntária enfrenta o poder do envelhecimento. A força rejuvenescedora é “essa concentração na qual se consome com a velocidade do relâmpago o que de outra forma murcharia e se extinguiria gradualmente” (IP, p. 45). É ela que impulsiona a busca e revela toda uma nova perspectiva.

Dissemos que na grande cena de *O tempo redescoberto* sobre o envelhecimento, o herói reencontra, depois de se recluir longamente numa casa de saúde, as pessoas que deixou de frequentar muito tempo atrás. Elas envelheceram, mas, devido às circunstâncias, ele não as viu envelhecer (elas mesmas tampouco se viram envelhecer). Eis aí uma ideia que germinará no pensamento benjaminiano: “não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada” (IP, p. 46), apenas podemos ver, às vezes, as marcas desses dramas nos rostos, sem que nos seja dado perceber quando e como se geraram. Nessa falta de tempo para viver os dramas da própria existência, revela-se algo da impossibilidade de se fazer experiência que Benjamin vincula em textos posteriores ao ritmo que o século XIX impõe aos habitantes das grandes cidades. Só que nesses textos, Benjamin atribui essa impossibilidade, de forma manifesta, a certas causas históricas e políticas que não são tratadas em *A imagem de Proust*.

Em Proust, a intensidade da conversa se combina com “um distanciamento sem precedentes com relação ao interlocutor”: é o distanciamento da solidão. Seu romance “eco” (IP, p. 46) a tagarelice que é da época⁸³. Solidão de uma época e solidão da obra que dela se alimenta.

⁸³Veremos aparecer em “Sobre alguns temas em Baudelaire” o problema de Proust ser um escritor isolado. Benjamin atribui a Proust um enorme esforço individual (dado que não é mais possível o esforço ser sustentado por nada além do indivíduo) para levar a cabo o propósito de narrar. Mesmo assim, a obra não se explica pelo esforço voluntário, mas pelo encontro com os objetos externos que a tornarão possível (ou não), encontro que está, como o próprio Proust reconheceu, determinado pelo acaso. A solidão, tal como aparece em “Imagem de Proust”, apesar de vincular-se à problemática do ensaio sobre Baudelaire, adota também outros aspectos; Benjamin parece dizer que, na verdade, Proust soube extrair a singularidade de sua obra dessa solidão

Preservar a solidão e o silêncio, diz Benjamin (IP). Para produzir a intensidade máxima é preciso um distanciamento sem precedentes – sem precedentes não pelas suas dimensões, mas pela sua qualidade. Por isso a de Proust é uma literatura que “mostra”, e não uma literatura que “toca” (IP, p. 46).

Esse tempo que flui de forma “entrecruzada” (IP, p. 45) não pode ser percebido em qualquer vivência. Também ele está, em Proust, atrelado a uma distância. Há distância na solidão do autor e na do protagonista; há distância na imitação, como já dissemos; há distância na rememoração, etc. E em cada um de esses momentos, é a distância que oferece a ocasião da busca e da experimentação, mesmo que em um primeiro momento ela pareça bloquear essas possibilidades. Benjamin escreve nas suas notas para redigir o ensaio que “a paródia tem um valor catártico” e transcreve na continuação as palavras de Proust:

Quando acabamos de terminar um livro, não só gostaríamos de continuar vivendo com seus personagens [...], mas nossa voz interior que foi disciplinada durante todo o transcurso da leitura para seguir o ritmo de um Balzac, de um Flaubert, quereria continuar falando como eles. É preciso deixar que o faça um momento, deixar o pedal prolongar o som, isto é, fazer um *pastiche* voluntário para poder depois de isso voltar a ser original, não ficar fazendo pastiches involuntários a vida inteira. (BENJAMIN, 2010, 47-48, tradução nossa)⁸⁴.

incontornável que compartilhava com todos os seus contemporâneos, e parece valorizar o fato de o romancista ter criado um espaço para o seu romance no seio da impossibilidade. Contudo, o artigo de 1929 é muito mais otimista com respeito a Proust do que o ensaio sobre Baudelaire – voltaremos sobre esse ponto.

⁸⁴« Quand on vient de finir un livre, non seulement on voudrait continuer à vivre avec ses personnages [...], mais encore notre voix intérieure que a été disciplinée pendant tout la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire tout sa vie du pastiche involontaire. ».

O valor catártico da paródia guarda relação com um herói solitário que não pode sintetizar o passado. Do ponto de vista da escrita, da possibilidade de se achar uma voz, o elemento mimético da paródia, se estiver completamente submetido ao reconhecimento e à identidade, não pode devir criação artística. Mas “é preciso” deixá-lo agir, dar-lhe um tempo. O tempo da repetição já é o tempo da busca. Só repetindo, se afastando de si, deixando as forças miméticas se apoderarem do eu, um dia é possível achar a própria voz, o ponto de vista singular. O poder catártico que Benjamin (2010) atribui à paródia proustiana não é apenas transformador, ele é criador.

Resta ainda uma última observação sobre “A imagem de Proust”. Por um lado, Benjamin reconhece o elemento destrutivo no “método” proustiano, o risco implícito dessa atitude que parece deixar ao acaso a realização da obra. Contudo, para o filósofo, é também importante, ele o aponta em várias oportunidades, a busca da felicidade em Proust. No texto definitivo, mas também nas notas prévias à elaboração do mesmo, a palavra felicidade aparece em várias ocasiões. Em um pequeno discurso sobre Proust, que pronuncia no seu aniversário de 40 anos (1932), Benjamin (2010, p. 106) escreve: “O projeto incondicional de salvar o prazer, de justificá-lo, de encontrá-lo verdadeiramente ali onde comumente ele é só simulado é uma paixão proustiana que vai muito mais longe que suas análises desiludidas” (tradução nossa).

Se a distância e a impossibilidade de “tocar” as coisas do mundo definem a literatura proustiana, Benjamin lê no romancista, ademais do reconhecimento dessa dificuldade, uma espécie de compromisso com algo que o filósofo chama de felicidade. À convicção desse compromisso atribuímos a rejeição que o filósofo expressa pelas interpretações da “apoteose da arte” como resolução de *Em busca do tempo perdido*. O compromisso não é, como já

apontamos e como insistiremos ainda ao longo deste capítulo e do próximo, com uma “resolução final”, mas com a busca, com a pesquisa, com a experiência na medida em que se passa por ela, e não com os resultados alcançados. A verdade proustiana é inadequada. Ou melhor, é a verdade como inadequação, feita de distância, de risco e de destruição. Contudo, não é a decepção e a renúncia o último reduto dessa verdade, ao contrário, Benjamin resgata em Proust um esforço por não cair na desilusão.

2.4. O narrador. Produção, singularidade, distância

“O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” é um texto elaborado entre 1928 e 1935 (GAGNEBIN, 2006, p. 44) e publicado em 1936. Trata-se de uma reflexão sobre as condições da narrativa em geral, no marco de uma análise sobre a obra de Leskov em particular. Lemos aí que as fontes da narração escrita se encontram na tradição oral e anônima, à qual Benjamin vincula duas figuras: o “camponês sedentário” e o “marinheiro comerciante” (ON p. 199). Esses tipos fundamentais, juntos, explicam “a extensão real do reino narrativo”. A experiência alimentada pela distância espacial e temporal está na base da narração. Benjamin menciona mais duas figuras da distância: a do “mestre sedentário” do sistema corporativo medieval e a do seu aprendiz migrante (ON, p. 199). Por sua vez, essas duas figuras incorporam ao ensaio duas questões: a dos “artífices”, isto é, a do trabalho manual, e a do aprendizado. Há uma circulação do saber que não funciona sem uma das duas partes, isto é, se não chega de longe o elemento que a tradição acolhe e se esse elemento não se expõe por sua vez à tradição que, a princípio, lhe é estranha. O aprendizado é o processo

enquanto tal: enquanto o distante não foi completamente assimilado resta ainda algo a aprender.

Contudo, esse texto e outro que lhe é contemporâneo, “Experiência e pobreza” (1933), declaram a impossibilidade de narrar e atribuem-na ao fim da comunidade que dava suporte ao sentido do narrado e ao sentido do ato de narrar. Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2006), a tese benjaminiana que declara essa impossibilidade se explica por causas histórico-políticas: uma é o trauma da Primeira Guerra Mundial (que se manifesta na dificuldade intransponível daqueles que o viveram para contar o acontecido e na dificuldade daqueles que não o viveram de ouvir esses relatos); a outra é a mudança no modo de produção, isto é, o desenvolvimento das forças produtivas do sistema capitalista, as novas formas de trabalho e de estruturação do tempo e o desaparecimento do trabalho manual (GAGNEBIN, 2006, p. 51).

Como foi dito, o fim da narrativa é correlato à perda do horizonte de sentido compartilhado (por uma comunidade, diz Benjamin em ON), que tornava possível a transmissão da experiência (isto é, do sentido do que era dito) através da palavra⁸⁵. Essa transmissão da

⁸⁵Convém esclarecer aqui a diferença entre duas palavras da língua alemã, *Erlebnis* e *Erfahrung*, traduzidas respectivamente por vivência e experiência. A *Erfahrung* é a experiência “no sentido pleno”, “forte”, própria de comunidades nas quais o trabalho e o passado coletivos predominam “sobre a experiência individual” (GAGNEBIN, 1993, p. 58-59), de modo que a experiência no sentido pleno remete à memória comum; já a *Erlebnis* alude ao indivíduo isolado e a uma “história pessoal” (GAGNEBIN, 1993, p. 58-59). Os tradutores de “Sobre alguns temas em Baudelaire”, J. Martins Barbosa e E. Alves Baptista, associam a vivência à consciência seguindo a Leandro Konder: “*Erfahrung* é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem; o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo. *Erlebnis* é a vivência do indivíduo privado, isolado, é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos” (SATB, p. 146). Veremos ao longo do capítulo que os dois conceitos se complexificam ainda mais, excedendo essas determinações. Em nossa análise defenderemos, como sempre, uma interpretação que se afaste ao máximo de uma defesa da tradição e de um lamento pela perda do passado. Questionaremos, ainda, a ideia de que essa experiência plena e comunitária tenha alguma vez existido, pensaremos a crise da *Erfahrung* não como um momento, mas como o seu problema intrínseco, colocando a questão da sua perda entre parênteses. É assim que Giorgio Agamben (2005a), por exemplo, aborda o assunto, quando define a experiência como a diferença irreduzível entre o humano e o linguístico, diferença na qual se origina a história. Voltaremos sobre esses temas, ainda no presente capítulo.

experiência seguia o modelo de “fazer uma sugestão sobre a continuidade de uma história que está sendo narrada” (ON, p. 200), o qual introduz um inacabamento na tradição oral que bloqueia a possibilidade de pensar no sentido compartilhado pela comunidade como um sentido único, essencial. Com efeito, o papel da comunidade não consiste em preservar um sentido unívoco para a narrativa, ela apenas funciona – ou não – como o *medium* propício para o sentido vir à tona quando se narra uma história – que pode ser repetidamente a mesma história⁸⁶. Ao inacabamento como característica da transmissão oral acrescenta-se o tédio, estado de máxima distensão psíquica que propicia a incorporação das histórias escutadas à experiência dos ouvintes. A imagem que Benjamin faz corresponder com esse estado da alma é a dos trabalhadores manuais, que executam automaticamente uma tarefa de forma coletiva enquanto contam e ouvem histórias. Esse estado é propício também à aquisição do dom de narrar. A narrativa, afirma Benjamin (ON, 205), é, “num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação”.

O desaparecimento da figura do narrador é o viés pelo qual o ensaio sobre Leskov é lido frequentemente. Destacaremos aqui um outro eixo temático que nos permite deslocar levemente a interpretação: da preocupação pelo desaparecimento da figura do narrador nos desviaremos em direção ao problema da singularidade. A narrativa, escreve Benjamin, “floresceu num meio de artesão” (ON, p. 205), ela se impregnava da “vida do narrador”, os seus vestígios estavam “presentes de muitas maneiras nas coisas narradas” (ON, p. 205).

Imagem análoga à da marca (única) da “mão do oleiro na argila do vaso” (ON, p. 205).

⁸⁶Gagnebin (1994a) interpreta desse modo a relação entre narrativa e experiência (embora ela se refira a Kafka e não ao texto que estamos analisando). A essência da narrativa, posta em xeque pela modernidade, não é a possibilidade de atribuir um sentido único às histórias, mas, ao contrário, a possibilidade de ainda atribuir sentido depois de esquecido o sentido primordial, circunstância que a autora, seguindo Benjamin, identifica com a tradição *hagádica*. Contudo, ao se referir a Kafka, ela coloca entre aspas as palavras “narrador” e “experiência”, indicando possivelmente a dúvida de que essas palavras possam continuar a se referir a um autor que, como ela mesma diz, “se instala na ausência de memória e na deficiência do sentido” (GAGNEBIN, 1999, p. 16). A nossa aposta é interpretar esse estado duvidoso da situação tanto do sentido quanto da experiência como sendo próprios da experiência mesma, segundo já indicamos neste mesmo trabalho.

Leskov, o narrador a quem Benjamin dedica o ensaio, sentia-se, segundo Benjamin (ON), “ligado ao trabalho manual e estranho à técnica industrial”.

Na experiência, tal como ela é apresentada em ON, se conserva de alguma forma a singularidade, que se deixa atravessar pelo que é coletivo, ao mesmo tempo em que o coletivo é marcado por ela. A tarefa de continuar uma história que estava sendo contada exprime o inacabamento em pelo menos três sentidos diferentes: em primeiro lugar, não há um autor, um sujeito individual, como condição ou fonte do relato; mas também não há uma comunidade no sentido de um grupo fechado, já que o que vêm de longe – de qualquer lugar – é o material que constitui a experiência narrativa; finalmente, não há uma história no sentido em que frequentemente se entende o termo, acabada, sempre igual a si mesma, senão uma história sempre em formação. Destroem-se assim três concepções bastante arraigadas sobre a literatura: a da unidade do autor, a do público e a da obra. Não se trata mais disso, mas do contato com uma porção de sentido que excede o indivíduo, que descrevemos aqui como sendo da ordem da singularidade: algo que aparece como distante, ou como estranho ou incômodo, que quebra o hábito ou a “normalidade” e sem o qual parece difícil que uma história tenha o poder de surpreender – “somos pobres em histórias surpreendentes” (ON, p. 203) – ou de suscitar “espanto” ou “reflexão” (ON, p. 204). É esse poder que faz com que uma história se repita ao longo do tempo.

George Otte (2011) lê juntos “O narrador” e o célebre ensaio sobre a reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1994a). De fato eles foram escritos na mesma época e Benjamin menciona numa carta para Adorno de 4/6/1936 que, em ambos, trata-se da aura (*apud* OTTE, 2011, p. 66). Ele escreve que, no primeiro ensaio, trabalho manual e narrativa se aproximam, enquanto, no segundo, como o título indica, se confronta a situação da obra de arte com o

problema da reprodução de mercadorias. Assim, a diferença entre ambos se apresenta como uma diferença de procedência: a narrativa e o artesanato procedem da comunidade, enquanto a obra de arte, a partir da Renascença, fica vinculada a um autor (OTTE, 2011, p. 65-6). Discordamos de Otte em apenas um ponto: já que temos insistido aqui que a singularidade é uma característica do ato de narrar, isto é, que mesmo a comunidade sendo indispensável para a experiência, é preciso pensar que essa comunidade não é nem uma totalidade fixa, nem o lugar simbólico onde se reúne o comum, senão algo mais complexo, que não pode portanto se pensar como oposto às individualidades, nem como o conjuntos delas. Um terceiro termo é necessário para quebrar a lógica em que se excluem o individual e o comum e sair dela, e é esse elemento que denominamos “singularidade”. Ela carrega a marca das circunstâncias particulares e não é nunca simples parte de um todo.

Na interpretação que aqui apresentamos, a marca, o vestígio (*Spur*) que o artesão deixa no objeto de argila, não é a marca de uma procedência humana em geral, que se oporia ao autor específico da obra de arte. A marca não é tampouco, como Otte bem aponta, uma impressão digital (impressões digitais remetem não apenas ao sujeito identitário, mas à polícia e à biopolítica), a marca é, como já dissemos, o traço do singular produzindo o singular. Assim, para continuar a nossa leitura, é preciso reconhecer uma diferença entre a assinatura e o traço. A assinatura pretende, diz Otte (2011), concentrar no artista o valor de eternidade que a obra herdou do ambiente religioso ao qual se vincula sua história. Embora ele não o diga, a assinatura está associada à autenticidade da obra que consiste, até os nossos dias, na atribuição de um autor, de um indivíduo criador – completamente diferente, portanto, daquilo que aqui chamamos singularidade. À assinatura pode-se atribuir a característica, não simpática para Benjamin, que Otte descreve como “a autoridade da obra”, seu “peso

tradicional” (OTTE, 2011, p. 65-66). Diferentemente, marca, traço ou vestígio são a prova, apenas, da não identidade de dois produtos feitos à mão e, sobretudo, de que não há necessidade alguma de eles serem idênticos. Marca e vestígio atestam uma espécie de direito do que é anônimo a deixar pequenas variações, rastros da passagem pelo mundo, sem que para isso seja preciso apresentar credenciais de sujeito, de indivíduo ou de autor. Por isso, como dissemos aqui, anônimo se refere a uma força que transforma a linguagem (ou a argila), cuja relevância está dada pela sua singularidade, e não vinculada à identidade ou à autoria. Por essas razões, excluimos autor, autoridade, assinatura, autenticidade, propriedade, etc., da constelação da singularidade, à qual atribuímos o anonimato e o vestígio como potências que excedem o individual.

É verdade que Benjamin (ON) considera o romance (a forma literária que nos ocupa, na medida em que tratamos da *Recherche*) como uma forma posterior à narração, ligada precisamente à morte daquela. O romancista é um sujeito isolado, incapaz de falar de maneira exemplar como o fazem os narradores, e que “leva o incomensurável até seus últimos limites” (ON, p. 201). Benjamin gosta de se situar nesse limiar teórico que aproxima e afasta, ao mesmo tempo, a percepção de algo que existia com o momento da sua extinção. Pensaremos, aqui, a partir do pressuposto de que o romance, assim como outras formas artísticas que surgiram com a Modernidade⁸⁷ e que têm se transformado, certamente, desde seu nascimento até a atualidade, oferecem ainda oportunidades para pensar e para narrar. No começo do seu artigo “Memória, História, Testemunho”, Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 49) alude à discussão em torno da morte da narrativa. Ela escolhe tomá-la como um problema que Benjamin teve a audácia de colocar, mesmo sem conseguir resolvê-lo, e que,

⁸⁷Referimo-nos aqui à Modernidade segundo Benjamin a entende, que aparece particularmente nos textos sobre Baudelaire, isto é, àquele período que começa na segunda metade do século XIX e que não corresponde, certamente, ao período Histórico conhecido com essa denominação.

precisamente por isso, nos interpela ainda como algo de urgente. Para ela, o fim da narração tradicional

se coloca com força em toda literatura moderna e contemporânea, nas discussões históricas e historiográficas e na reflexão filosófica atual – chamada ou não de "pós-moderna" – sobre "o fim das grandes narrativas". Esta discussão *também sustenta* as narrativas, simultaneamente impossíveis e necessárias, nas quais a memória traumática, apesar de tudo, tenta se dizer – narrativas e literatura de testemunho que se tornaram um gênero tristemente recorrente do século XX (GAGNEBIN, 2006, p. 49).

O texto coloca o problema e o deixa em aberto: “uma destas questões essenciais e sem resposta” (GAGNEBIN, 2006, p. 49), uma tensão em que a ameaça do fim da narrativa traz a cada vez a possibilidade de repensá-lo e afasta assim a ideia de seu desaparecimento definitivo. Para Gagnebin (2006), a questão alcança a história, a historiografia e a filosofia, além de atravessar um problema político fundamental do nosso tempo. O artigo que contém a passagem acima citada refere-se a relatos traumáticos, especificamente às narrativas vinculadas aos genocídios do século passado. Porém, nossa atenção se voltará, principalmente, para as questões que a autora assinala no começo do parágrafo: a morte da narrativa como problema contemporâneo que diz respeito à política, à história e à filosofia.

Gagnebin (2006) menciona outra questão importante para os leitores de Benjamin que, acreditamos, não aparece discutida com a frequência que mereceria e sobre a qual já argumentamos anteriormente. Referindo-se ao declínio da experiência, ela diz, adiando o tratamento do problema, num parêntesis: “resta saber se essa harmonia perdida [a da experiência plena] realmente existiu, mas esta é uma outra questão” (GAGNEBIN, 2006, p. 52). Com a impressão de que se tornou agora urgente enfrentar a questão, gostaríamos de retirá-la de dentro do parêntesis. Se essa harmonia nomeada pelo conceito de experiência

plena (*Erfahrung*) nunca existiu, então, estamos instalados, não sabemos desde quando, numa tradição cuja transmissão não pode ser senão “quebrada” (GAGNEBIN, 2006, p. 52), isto é, fragmentada, incompleta⁸⁸. Uma possível conclusão sobre essa fragmentariedade é a de que a harmonia e a recomposição são conquistas privadas (GAGNEBIN, 2006, p. 52), mas não é essa a conclusão que preferimos. O que costumamos chamar de “privado” sofre também os efeitos da fragmentação, na medida em que a noção não sobrevive sem o seu vínculo com outras, tais como a de indivíduo, a de eu, a de sujeito. Se a fragmentariedade alcançou a tradição, a narrativa, a história, a memória, então, ela atingiu certamente o sujeito, como Proust insiste várias vezes e Benjamin (IP, p. 41) corrobora: “o mundo efetivamente se parte em estilhaços: a unidade da família e da personalidade, a ética sexual e a honra estamental”⁸⁹.

A própria “figura arcaica” da qual provém a arte de narrar, o narrador anônimo, permite desconstruir o sujeito identitário. Como já demos a entender anteriormente, um narrador anônimo não é um sujeito cuja identidade desconhecemos, mas uma identidade inexistente, um princípio narrativo não identitário (a-subjetivo). De certo ponto de vista, o marinheiro e o camponês são sujeitos que assimilam através da narrativa aquilo que aconteceu à distância, fortalecendo assim sua individualidade, mas, do nosso ponto de vista, ao contrário, o tempo e

o lugar distantes diluem o eu que narra e o eu que ouve o narrado. Quem já morou no

⁸⁸Recentemente, o Professor Idelber Avelar (2012), disse, num curso sobre “Duelo e literatura” que “quicá a expressão crise da experiência seja um pleonasmo”, sugerindo, assim, que a experiência nunca foi transmissível, e perguntando-se se ter experiência não é o mesmo que estar em crise.

⁸⁹Carla Milani Damiano (2003) analisou a significação da forma autobiográfica – a qual, em princípio, pressuporia e, ao mesmo tempo, justificaria a unidade do sujeito – nos escritos de Benjamin, entre outros. A estratégia de Benjamin ao escrever *Infância em Berlim* é, como Milani escreve na sua tese “a de ter como meta Berlim e o século XIX e não a meta de constituir a identidade de um outro como criança. Seria, no entender de Manuela Günter, a construção de um anti-sujeito, no sentido individual, em função de um sujeito histórico impessoal. A estratégia consiste em fazer sumir o sujeito-histórico-personagem e mesmo o sujeito-narrador” (MILANI DAMIÃO, 2003, p. 186). Ao dizermos que a fragmentariedade alcançou também o sujeito, nos referíamos ao efeito que produzem na noção de sujeito essas formas de narrar. Temos, contudo, de expressar nossas reservas a respeito da ideia de um “sujeito histórico impessoal”, perguntando: como algo histórico e impessoal poderia ser considerado um sujeito? Essa maneira de falar não estaria criando o mesmo problema, agora na forma de uma espécie de mega-sujeito histórico? Preferimos pensar a possibilidade de alguma coisa impessoal e histórica sem dar-lhe novamente o nome de sujeito, isto é, sem precisar de submetê-la novamente a unidade.

estrangeiro sabe que essa experiência da distância dissolve os contornos do eu, mudança que, às vezes, apenas a volta à própria terra vai revelar, mas já não pode reverter. De fato, Benjamin (ON) diz que o ideal para ouvir narrações e aprender a narrar é a atitude entediada de quem realiza um trabalho manual, ora, se entendida como um espécie de transe ou como atitude que propicia certa ausência do sujeito vigilante ou desperto, ela dilui os contornos do eu.

Mas é forte ainda a tendência a interpretar a morte da experiência como atrelada a uma espécie de condenação às vivências de índole privada. Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 52) menciona que “a ruptura essencial que a arte contemporânea não pode eludir” é o reconhecimento de “que a experiência — *Erfahrung* — não é mais possível, que a transmissão da tradição se quebra e que, por conseguinte, os ensaios de recomposição da harmonia perdida são logros individualistas e privados”, deixando assim a porta aberta para perguntarmos se as únicas tentativas possíveis são as de recomposição da harmonia – supostamente – perdida. A nossa hipótese de trabalho é a de que há tentativas contrárias a esse resgate, que não precisam da unidade do eu e que renunciam de antemão a reestabelecer a harmonia. O próprio romance proustiano, no qual o sentido e os objetos aparecem sempre desviando-se e, nesse desvio, produzindo ainda sentido, pode ser pensado como uma recusa da recomposição da harmonia. Acreditamos que essa possibilidade não é negada por Gagnebin (2006, p. 53), uma vez que ela aparece, pelo menos aludida, na seguinte apreciação: “‘O narrador’ [...] constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas”.

Uma tradição em migalhas e, acrescentamos, uma circulação a-subjetiva da narração. Essa “outra narração” colhe fragmentos e testemunha a existência de outras formas de acontecer o sentido.

Diremos por último que essas formas narrativas possíveis, difíceis, sempre suspeitas, “impossíveis e necessárias”, como as caracteriza acima Gagnebin (2006), se opõem ainda àquilo que Benjamin (ON) chama a informação, isto é, às narrações oferecidas pelos meios de comunicação. Do nosso ponto de vista, essa oposição se sustenta também no fato de a informação desconhecer o componente de singularidade. Com efeito, mesmo quando trata de eventos aparentemente únicos, a informação dispensa quaisquer traços singulares. “Para meus leitores [...] o incêndio num sótão no Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri”, Benjamin cita a fórmula do fundador de *Le Figaro* (apud ON, p. 202) e comenta que ela “mostra claramente que o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos mais próximos” (ON, p. 203). Logo após, ele compara a autoridade do saber que vinha de longe, que não precisava de ser verificado através da experiência, com a informação, que requer uma verificação imediata (e novamente parece preferir a distância). “Somos pobres em histórias surpreendentes” (ON, p. 203), porque os fatos nos chegam já explicados, enquanto “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (ON, p. 203). O excesso de explicações exigido pela informação é uma forma de eliminar o que pode ser transmitido de inquietante e diferente. O ritmo e o estilo informativo conseguem apaziguar, ao transmiti-la, uma revolução em Madri. Benjamin acredita que a narrativa trazia o distante sem explicá-lo, o que outorga ao episódio narrado uma “amplidão” que a notícia lhe nega, precisamente porque ela é a tradução do que

acontece – pouco importa o quão distante – na linguagem da mesmidade, que consiste na domesticação da distância e na anulação da singularidade.

A singularidade do narrador e a singularidade do ouvinte não se explicam pela individualidade e sim pela multiplicidade. Uma passagem de um texto de Jean-Luc Nancy (1996) ajuda a pensar uma comunidade na qual a distância seria inerente, isto é, a paradoxal existência de uma comunidade múltipla que se expressa na preposição “com”:

e assim como na união do corpo e a linguagem, o “ser com” – o *Mitsein* ou o *Mitdasein* de Heidegger – designaria essa relação com os outros que não é nem a interioridade e a propriedade de algo “comum” (comunidade, comunhão), nem a exterioridade da multidão ou da massa, e do ossário, mas o “junto a”, (com, *apud hoc*), a *proximidade que é afastamento* porque está “no mais próximo de” e, portanto, em um lugar aparte ou num afastamento, o mesmo do tato: não confundir “ser com” e o tocar os outros; tocar, mas, através de uma distância. Nem todos “juntos”, nem todos dispersos, mas os uns “com” os outros, encontrando ao mesmo tempo nesse “com” o exílio e o asilo do seu “ser em comum” (NANCY, 1996, p. 39, grifo nosso, tradução nossa).

Como dissemos ao começar o comentário sobre “O narrador”, a distância temporal e espacial encarnada pelo marujo e pelo camponês estão fortemente vinculadas à arte narrativa. Ao colocarmos a singularidade irreduzível como contraponto necessário da comunidade é possível pensar, com Nancy (1996), nessa “proximidade que é afastamento”. O coletivo aparece então como um conjunto de singularidades, isto é, uma multiplicidade, em que o traço do singular não se dilui, como não se dilui nas peças que não foram fabricadas por uma máquina. O saber que vem de longe não pode ser verificado, porque não há parâmetros próximos suficientes para estabelecer sua verdade, e, talvez, ele seja válido precisamente por

isso – quer dizer, por essa impossibilidade que o coloca a salvo da redutora verificação objetiva –, e não apesar disso. A nosso ver, a reflexão benjaminiana não é ou não pode ser entendida como um simples lamento pela perda da comunidade, exatamente porque sugere a existência disso que chamamos de “papel produtivo da distância”, que consiste, como temos tentado mostrar, em trazer o diferente para o seio da experiência.

Assim, a singularidade tanto do narrador quanto do narrado impede a identificação completa com o todo, da mesma maneira que o trabalho artesanal requer os conhecimentos tradicionais comuns, mas produz em cada um dos seus objetos uma diferença, uma assimetria, uma arbitrariedade que impede que seja equivalente ou que possa ser substituído por qualquer um dos outros. É preciso sair da lógica que opõe o individual e o coletivo para poder aceitar que é possível o singular e seu conjunto, isto é, o múltiplo.

2.5. Experiência

Martin Jay (2004) dedicou o livro *Songs of experience* a analisar o conceito de experiência através da história do pensamento, desde os gregos até Foucault. Para o capítulo sobre Benjamin e Adorno, ele escolheu o título “Lamenting the Crisis of Experience” (Lamentando a crise da experiência, p. 312). Aí, ele identifica a crise da experiência com uma queda no barbarismo (p. 312), apesar de concluir com uma ressalva a respeito dessa crise, ao afirmar que Benjamin alterna “desespero elegíaco” com “esperança utópica” (p. 314). Nos afastamos das tendências nostálgicas que esta leitura carrega e assentamos nossa posição no começo do presente capítulo, particularmente, ao fazermos nossos comentários

sobre a catástrofe em Benjamin (SELIGMANN-SILVA, 2001) e em relação à questão da morte das narrativas na contemporaneidade, tal como a trata Gagnebin (2006).

Desde antes da *Crítica da Razão Pura* (KANT, 1987-88) articula-se em torno da experiência a tentativa de fundar o conhecimento a partir da delimitação da sua possibilidade – e, portanto, da sua impossibilidade. Sabemos que Benjamin, por um lado, absorveu essa referência, como o evidencia um dos seus primeiros ensaios, “Sobre o programa de uma filosofia por vir” (BENJAMIN, 1970); por outro lado, ele foi muito além da maneira como Kant colocara o problema e modificou suas ideias sobre a experiência na medida em que sua obra foi crescendo. Na sua obra o conceito adota nuances muito diversas e, até mesmo, em alguns casos, significados que, a princípio, parecem contraditórios entre si. O próprio Benjamin, dezesseis anos depois de escrevê-lo, refere-se a um texto de 1913, intitulado precisamente “Experiência”, mostrando plena consciência dessas variações:

Num de meus primeiros ensaios mobilizei todas as forças rebeldes da juventude contra a palavra ‘experiência’. E eis que agora essa palavra tornou-se um elemento de sustentação em muitas de minhas coisas. Apesar disso, permaneci fiel a mim mesmo. Pois o meu ataque cindiu a palavra sem a aniquilar. O ataque penetrou até o âmago da coisa⁹⁰.

Nesta citação o próprio Benjamin reconhece que a experiência atravessa sua obra. Jeanne Marie Gagnebin (1994) confirma que desde a escrita daquele pequeno texto entusiasta e rebelde da juventude até o último, as teses “Sobre o conceito de História”, Benjamin se

⁹⁰A citação aparece como uma nota do tradutor para o português, Marcus Vinicius Mazzari, no texto “Experiência” (BENJAMIN, 2005, p. 21).

ocupa da experiência. Martin Jay (2004) remonta a um passado ainda anterior: cita uma carta na qual o filósofo conta a seu amigo Adorno que a raiz dessa preocupação se encontra numa memória de infância. Ainda criança, durante às férias, Benjamin fazia longas caminhadas com seus pais e irmãos, que ele descreve assim: “depois de termos visitado um ou outro dos lugares obrigatórios em torno a Freudenstad, Wengen ou Schreiberhau, meu irmão costumava dizer ‘agora podemos dizer que estivemos aí’”. Benjamin afirma que essa frase ficou gravada na sua memória (*apud* JAY, 2004, p. 313, tradução nossa). Nessa carta para Adorno já se evidenciaria certo incômodo com a atitude do irmão que parece limitar a experiência do passeio a um mero “agora podemos dizer”, como se se tratasse da simples satisfação de um dever cumprido, ou o encerramento de uma pendência, ou mesmo do acabamento de um trabalho qualquer. Observe-se que essa atitude parece determinar também a forma como o vivido será evocado.

Jay (2004) observará que muitos elementos da teoria da experiência benjaminiana já estão contidos nesse pequeno relato. Dentre eles, uma relação com o ato de colecionar (coleccionar lugares visitados) e um certo desgosto pela maneira como o comentário do irmão desvalorizava a experiência vivida. Jay (2004) não diz muito mais do que isso, mas é possível pensar a relação dessa anedota com o ato de colecionar a partir do texto “Desempacotando minha biblioteca” (BENJAMIN, 1994b), que exalta o caráter pueril do colecionador. Parece-nos evidente que colecionar pode muito bem estar ligado ao culto da posse e ao arquivo naquilo que este último tem de depósito morto. Contudo, Benjamin (1994b) escolhe atribuir ao colecionador um espírito infantil. Já apontamos que, com frequência, o nosso filósofo desenvolve ideias bem particulares sobre a infância. Nesse caso, a puerilidade do colecionador se vincula a um privilégio das crianças: elas “decretam a

renovação da existência” (BENJAMIN, 1994b, p. 229). Associa-se desse modo ao ato de colecionar um caráter renovador: “todos os modos de apropriação infantil, desde o tocar até o dar nome às coisas” são processos através dos quais a criança consegue “renovar o mundo velho” (BENJAMIN, 1994b, p. 229). O impulso do colecionador se afasta, portanto, das motivações do adulto burguês e se equipara ao “desinteressado” tocar ou pintar objetos, que “decreta” o nascimento de um mundo novo. Não se trata de o velho digerir o novo, mas do instante frágil no qual um movimento imprevisto transforma o velho. “As crianças são insolentes e alheias ao mundo”, lemos no ensaio “Velhos brinquedos” (BENJAMIN, 2005, p. 81), que sentencia no final: “uma vez quebrada e consertada, mesmo a boneca mais principesca transforma-se numa eficiente camarada proletária na comuna lúdica das crianças” (BENJAMIN, 2005, p. 87). Para que a boneca faça parte da coleção da criança é preciso que sofra uma renovação que apenas a criança é capaz de realizar. Ela está “alheia ao mundo” e pode, portanto, extrair a boneca do mundo (velho) para lhe outorgar um lugar novo no seu mundo singular.

Associar a imagem do colecionador à da criança afasta da primeira a interpretação que encontra seu sentido na mera acumulação, atrelando-a a um trânsito, uma transformação dos objetos pelo gesto do colecionador. O trânsito está presente também na tese de que a experiência não é a simples acumulação das vivências, como veremos ao tratarmos dos conceitos de *passagem* e *profanação* no item a seguir.

O ensaio “Experiência” (BENJAMIN, 2005), que, como dissemos, Benjamin escreve pouco depois dos 20 anos, critica a atitude dos adultos que utilizam a experiência como princípio de autoridade para desencorajar os jovens a experimentarem a própria vida. Vale a pena citar seu começo:

Travamos nossa luta por responsabilidade contra um ser mascarado. A máscara do adulto chama-se “experiência”. Ela é inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma. Esse adulto já vivenciou tudo: juventude, ideais, esperanças, mulheres. Foi tudo ilusão (BENJAMIN, 2005, p. 21).

A rejeição de Benjamin (2005) dirige-se a essa máscara “inexpressiva e sempre igual”, homogeneizante. No final do mesmo ensaio ele afirma que o burguês (o adulto) é intolerante, porque já esmagou os sonhos da juventude e estende sua decepção sobre o futuro e sobre os jovens: nada mudou, nada vai mudar, ele o sabe porque um dia ele foi jovem, e anuncia – decreta – que um dia os jovens serão como ele. O adulto não consegue pensar outro princípio senão o da homogeneização, amputando qualquer possibilidade de diferenciação. Esse princípio tenta bloquear a experiência salutar que consiste em os mais novos se afastarem dos mais velhos. Nesse texto, apesar de a palavra experiência descrever tudo o que Benjamin condenará depois, já aparecem duas características dos textos benjaminianos da maturidade: o olhar está posto no futuro e a esperança está posta em não repetir identicamente o passado, em criticar o que Katia Muricy (2009, p. 44) chama seu “caráter imobilizante”.

“Sobre o programa da filosofia futura” (BENJAMIN, 1970), escrito de 1917, já mencionado aqui, está escrito em um tom acadêmico e muito menos apelativo. Benjamin, ainda muito próximo de Kant e confiante na possibilidade de fazer uma filosofia sistemática, propõe uma ampliação do conceito kantiano de experiência que permitiria o acesso àquilo que o Esclarecimento tinha excluído dessa esfera. Segundo Scholem (1981, p. 75), esse conceito ampliado de experiência levava em consideração “as relações espirituais e psicológicas que se criam entre o homem e o universo em um domínio onde o conhecimento não tenha ainda penetrado”. Benjamin (1970, p. 9) fala da “cegueira histórica e religiosa do Esclarecimento”,

e afirma que um novo conceito de experiência modificaria também o conceito de liberdade (p. 15). Katia Muricy (2009, p. 196) interpreta que o texto aponta para a insuficiência contida na “visão de mundo do Esclarecimento”, que reduz a significação do conceito de experiência, visando conformá-lo ao modelo das ciências naturais. Critica-se nele também a dicotomia sujeito-objeto, que estaria aprisionada pela relação entre o conhecimento e a linguagem.

Embora o projeto de uma filosofia sistemática fosse deixado de lado por Benjamin, o intuito de ampliar o conceito de experiência, no sentido de violentar os limites que o Esclarecimento lhe impusera para abri-lo a outras possibilidades, volta a ser objeto das meditações do filósofo, nas quais novas maneiras de pensar o tempo irão tomando forma e constituindo o vínculo entre experiência e história, até a formulação das famosas Teses.

Os textos que retomam de maneira decisiva o problema da experiência foram escritos depois de 1930 até a morte de Benjamin em 1940. Dessa época datam “O narrador” e “Experiência e pobreza”, assim como a série de escritos sobre a Modernidade e Baudelaire.

Deter-nos-emos em “Sobre alguns temas em Baudelaire”⁹¹, publicado em 1940. Há vários assuntos contrapostos nesse texto: a experiência e a vivência (cuja distinção apresentamos já a propósito de “O narrador”), o consciente e o inconsciente, o indivíduo e a multidão. A respeito deles, percebe-se certa continuidade com relação a outro texto de Benjamin sobre Proust que já analisamos, “A Imagem de Proust”: a valorização dos processos inconscientes e a particular atenção àquilo que se passa e que não é percebido ou processado voluntária e conscientemente. Contudo, a questão da perda da comunidade não aparecia naquele primeiro

⁹¹A partir daqui citaremos “Sobre alguns temas em Baudelaire” (BENJAMIN, 1994a) como SATB.

texto como um assunto central e é nesse ponto que Benjamin, contrapondo até certo ponto Proust a Baudelaire, se inclina por este último⁹².

Segundo Benjamin (SATB), as tentativas da chamada “filosofia da vida” apontam precisamente para a distinção entre a experiência “desnaturada das massas civilizadas” e a “verdadeira experiência”, mas não o conseguem porque ignoram a “tradição”. Particularmente Bergson é acusado de desconhecer a “especificidade histórica” da experiência, a “inóspita, ofuscante” verdade da “época da industrialização em grande escala” (SATB, p. 104-105). Imediatamente depois dessa crítica, Benjamin (SATB, p. 105) escreve: “Pode-se considerar a obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*, como a tentativa de reproduzir artificialmente, sob as condições sociais atuais, a experiência tal como Bergson a imagina”. Mas acrescenta que o invento proustiano de uma *memória involuntária*, ao deixar livre ao acaso a “presentificação intuitiva do fluxo da vida”, contém já uma crítica a Bergson. Proust haveria compreendido que o declínio da experiência moderna tirou as garantias da rememoração coletiva – e portanto da possibilidade de narrar – ao deixar claro que a possibilidade de relação com o passado estava para seu herói entregue à sorte: podemos morrer sem jamais ter encontrado o objeto em que está encerrado nosso passado. E mais, para Proust a “redenção” é a “sua causa *particular*” (SATB, p. 137), na medida em que a experiência é, para ele, a do indivíduo isolado da história e da tradição, isto é, não é propriamente experiência, senão “uma vivência que se pavoneia nas vestes que toma emprestadas da experiência” SATB, p. 137). Enquanto Proust parece assumir a impossível tarefa de resgatar as possibilidades da experiência desde o isolamento individual, Baudelaire não se engana, ele se instala na total impossibilidade daquela. Somente não devemos

⁹²Acreditamos que um verdadeiro contraponto entre os dois textos sobre Proust seria possível a partir de uma abordagem crítica do conceito de comunidade, que, infelizmente, para conservar o fio do nosso trabalho, não faremos aqui.

esquecer aqui, apesar de tudo, a penetração política que Benjamin atribui ao romancista no texto de 1929, “A Imagem de Proust”.

A destruição da experiência é a dificuldade – ou talvez a impossibilidade – de conectar o passado individual com o passado comum e, portanto, implica a perda da rememoração coletiva. A comunidade foi substituída pela multidão, que aparece como tema literário pela primeira vez no século XIX. Ela é o elemento de Baudelaire, de tal maneira intrínseca à sua poesia que “em vão buscamos nele a sua descrição” (SATB, p. 115). O laço entre o indivíduo e a comunidade, que possibilitava a experiência, transformou-se em distância.

Na época que Benjamin escreve “Sobre alguns temas...” ele está sem dinheiro; exilado na França; Hitler está no poder; grande parte dos colegas do Instituto fugiram para os Estados Unidos e há ainda o fantasma da guerra. Não surpreende que o texto trate do choque, da luta, da destruição das cidades, dos traumas, da impotência para lembrar, da massa e dos que vivem nas margens. Esses temas urgentes, ele não os encontra em Proust, mas em Baudelaire. O poeta da crueza das ruas contra o romancista da memória individual e dos espaços privados.

Em “A imagem de Proust” não há qualquer menção a duas preocupações que são centrais em *Sobre alguns temas em Baudelaire*: a rua e o anonimato. Parece que o interesse político de Benjamin se deslocou em direção a esses assuntos ao longo da década que separa esse texto de “Sobre alguns temas...”. Devemos dar razão a Benjamin em mais um ponto: Proust não parece ter muito a dizer sobre o anonimato e a rua. Na *Recherche*, as cenas que transcorrem no exterior, parecem frequentemente projetar as preocupações privadas para os lugares públicos. Essa diferença aparece, por exemplo, na forma em que Baudelaire por um lado e

Proust por outro, tratam da fascinação que provoca uma mulher que se encontra casualmente na rua. No fugaz encontro com a passante descrito por Baudelaire em seu poema, o admirador e a mulher desconhecida se cruzam, se olham e continuam caminhando, permanecendo anônimos um para o outro. Ora, em Proust, os parques e as ruas são os lugares nos quais o herói encontra algo que precisa perder seu anonimato. Assim, ele “extraí” Albertine de Balbec, ele esprieta Oriana Guermantes pelas ruas da sua vizinhança, encontra a Gilberte também num parque, e não descansa até se tornar próximo delas, tentando eliminar essa situação inicial de mútuo desconhecimento e transformá-la em intimidade. Pareceria, indo além já dos textos de Benjamin, mas na mesma direção que eles apontam, que o movimento de Proust é em direção ao interior, ao privado (Albertine termina sua “prisoneira”, ele consegue finalmente frequentar o salão de Oriana, etc.); enquanto Baudelaire está obcecado por sair e por se arriscar na rua. Sendo assim, é possível achar em Baudelaire a força política de um movimento que se dirige a ocupar o público, enquanto em Proust é possível encontrar o poder mimético de um espião, um infiltrado da vida privada. Contudo, é evidente, o interesse de Benjamin pelas forças sociais presentes em ambos os movimentos.

Resgatamos o elogio benjaminiano ao faro histórico proustiano e a sua aptidão para a crítica social. Já apontamos a importância das reflexões sobre o trabalho mimético e pedagógico implícito no deciframento da gramática social da burguesia em ascensão, trabalho que desnuda os mecanismos do consumo e o ocultamento da produção.

Porém, há ainda outro resgate do Proust político em Benjamin. Como defenderemos no final deste capítulo seguindo a interpretação de Krista Greffrath (1986), elementos centrais da obra de Proust são resgatados por Benjamin na sua concepção da História, em textos tão

tardios como as Teses. Portanto, não cabe pensar que o nosso filósofo tenha abandonado completamente o romancista nas obras dos anos 30 nem cabe aderir rapidamente à hipótese que “Sobre alguns temas em Baudelaire” de algum modo nos sugere: a de um Proust encerrado nas misérias da individualidade quase que ilusionado com uma experiência impossível. Se as Teses “Sobre o Conceito de História” mostram seu fundo proustiano junto a seu conteúdo inegavelmente histórico e político, os anos 30 não foram uma renúncia a Proust, como pode-se supor numa primeira aproximação ao ensaio sobre Baudelaire⁹³. Foi nesse ponto que nos ancoramos para interrogar o texto, ponderar sua relação com “A Imagem de Proust” e relativizar algumas de suas afirmações. Não cabe esquecer, finalmente, que na valiosa reflexão benjaminiana sobre o papel da memória numa narrativa histórica que gira em torno da produtividade da ruptura (os cacos, os fragmentos, as ruínas, etc.) o papel de Proust é inegável.

Faremos um último comentário que resgata a importância de Proust inclusive no que se refere à teoria da experiência. Em um texto que retoma esta problemática tipicamente benjaminiana, Giorgio Agamben (2005a, p. 52) escreve: “a objeção mais peremptória ao conceito de experiência moderna foi levantada por Proust”, ao constituir como elemento da *Recherche* a “vacilação das condições da experiência”, pelo menos do que Kant entendia como suas condições *a priori*: o espaço e o tempo. O Inexperimentável se transforma em “norma”. O acaso e a arbitrariedade entram no âmbito das condições de possibilidade da experiência, onde a vacilação se torna condição e ao mesmo tempo alvo da busca literária. A experiência parece adquirir sentido nesse movimento de quebra entre o que ela era e o que

⁹³Peter Szondi (2009) aponta a relação existente entre Benjamin e Proust a respeito da ideia de tempo, mas ele marca uma diferença entre ambos ao interpretar a busca proustiana como ficando literalmente “fora do tempo”, enquanto Benjamin “busca, no passado, o futuro mesmo” (Szondi, 2009, p. 20). Não nos aprofundaremos no texto de Szondi dado que a nossa hipótese, seguindo Deleuze, é a de que o tempo proustiano é filosoficamente mais complexo e está, sim, endereçado ao futuro.

ela está se tornando, movimento no qual estaria se arriscando⁹⁴ à beira de sua própria impossibilidade.

2.6 Passagens, profanações

Krista Greffrath (1986) propõe uma interpretação da filosofia benjaminiana da história articulada ao conceito de passagem, realiza nela um duplo movimento: explora a relação entre a obra de Proust e a de Benjamin e mostra a continuidade entre a leitura benjaminiana de Proust e a sua teoria da experiência.

Começando por Proust, a autora discute o que ela chama de “modelo mítico” (GREFFRATH, 1986, p. 113) do tempo perdido (modelo tripartite que supõe uma unidade originária, uma separação ou perda num segundo momento e uma nova unidade fechando o ciclo). Contra essa interpretação, Greffrath distingue, na sua leitura, aquilo que ela identifica como o romance propriamente dito, daquilo que ela chama de “filosofia da memória involuntária”. Segundo Greffrath (1986), a “filosofia da memória involuntária”, que o protagonista parece descobrir no último volume da *Recherche*, se sustenta na identidade da sensação produzida pelo objeto presente com aquela sensação produzida no passado pelo objeto lembrado. Assim, na citadíssima passagem da *madeleine*, o protagonista reviveria Combray, a cidade das férias da sua infância, porque uma sensação presente (a mistura do sabor da *madeleine* e do chá) evocaria a sensação passada, fazendo com que ele superasse

⁹⁴Citando Roger Munier, Philippe Lacoue-Labarthe associa a etimologia da palavra experiência a limite, travessia, passagem e, finalmente, a perigo. Ele acrescenta que os limites entre um sentido etimológico e os outros são imprecisos (LACOUÉ-LABARTHE, 1986, p. 30). Voltaremos a alguns desses significados.

involuntariamente o esquecimento, escrevendo centenas de páginas sobre a época que o sabor evocara. O esquema que Greffrath (1986) chama de mítico ou tripartite está construído a partir da identidade – a identidade das sensações. Contra essa “filosofia da memória involuntária”, que pode ser atribuída ao protagonista do romance, a autora valoriza o que ela chama de “lei estética de produção da ‘Recherche’” («loi esthétique de production de la ‘recherche’») (p. 121) (e aqui a palavra chave é, para nós, “produção”): “o romance mesmo, essas três mil páginas que descrevem a busca do tempo perdido (e indicam o tempo encontrado) resiste a essa interpretação” (p. 120)⁹⁵.

É possível, então, que os célebres momentos finais do romance justifiquem uma teoria do tempo reconciliado. Porém, em toda sua extensão e vacilação, nos inúmeros momentos em que a busca fracassa ou, pior, fica simplesmente esquecida ou repentinamente desinvestida, o livro em si faz o protagonista atravessar efetivamente o terreno acidentado dessa experiência vacilante, testemunhando a necessidade do escritor moderno, Proust, que insiste em narrá-la, ou, pelo menos, em persegui-la.

Na sua maneira de se desenvolver, o livro remete a uma trama infinita de relações, assinala Greffrath (1986, p. 121): a memória “se desdobra e tece, a partir dos inúmeros fragmentos que se dissociam no imediato vivido, um tecido que não mostra nem uma trama regular, nem contornos limpos”. Também sabemos que, se o acontecimento vivido é limitado, “o

⁹⁵« Le roman lui-même, ces trois mille pages qui décrivent la recherche du temps perdu (et signifient le temps trouvé), résiste a cette interprétation ». Referindo-se à perda da experiência, George Otte (2011, p. 67) escreve: “na verdade, trata-se da exposição de uma ruptura intrínseca à modernidade que não se [deixa] costurar por meio da dialética dinâmica de Hegel, cujos polos se uniriam na reconciliação da síntese”. O título em português do último volume, na tradução de Lúcia Miguel Pereira, é “O tempo redescoberto” (que traduz o título francês *Le temps retrouvé*). Não vamos discutir aqui a escolha do tradutor, apontaremos somente que o próprio título em francês (*retrouvé* e não *trouvé*) parece apresentar boas razões a favor do esquema do tempo que Greffrath pretende discutir (que ela chama de “mítico”). Contudo, consideramos aqui que a expressão “tempo reencontrado” ou “redescoberto” pode ser pensada do ponto de vista do protagonista, ou seja, como fazendo parte daquilo que o romance narra, não expressando, portanto, de modo cabal, aquilo que o romance também é: um questionamento das formas em que o tempo se percebe, “se perde” ou se “encontra”.

acontecimento lembrado é sem limites” (IP, p. 37). Não que o livro seja infinito, mas ele remete a algo de infinito na experiência do tempo. A vida do escritor também é finita – a do escritor fictício, protagonista do romance, que parece condenada a acabar antes de ele ter produzido a sua obra – e a do próprio autor, Marcel Proust, que efetivamente terminou antes que ele pudesse dar fim ao seu romance. Porém, o tecido de relações que a memória realiza no relato, coloca essa finitude em tensão com o infinito. Porque, como diz Jeanne Marie Gagnebin (1994a, p. 15) cada acontecimento lembrado é a chave para tudo o que veio antes dele e tudo o que veio depois, mas também e sobretudo, porque o que importa “para o autor que rememora não é o que ele viveu, mas o tecido da sua rememoração” (IP, p. 37). Dito de outro modo: “através da solicitação da *madeleine*, Combray não se contenta de ressurgir tal como esteve presente (simples associação de ideias), mas aparece sob uma forma jamais vivida” (DELEUZE, 2003, p. 11). Assim, o peso do exercício proustiano de rememoração se coloca nesse elemento a mais, naquilo que retorna na sua diferença, ou seja, nesse traço produtivo da memória.

Greffrath (1986) resgata esse elemento produtivo na compreensão do tempo. Se o que motiva a busca é apenas um objeto limitado, ele traz sempre consigo um “universo de relações” (GREFFRATH, 1986, p. 120). Esse tecido sem padrão e potencialmente sem fim cresce, segundo a autora, impulsionado pela necessidade da tradução, mesmo depois da renúncia a um sentido primordial⁹⁶.

Krista Greffrath (1986) precisa que não é a “filosofia da memória involuntária”, mas isso que ela denomina a “lei estética de produção da *Recherche*” o dispositivo proustiano que interessa a Benjamin. E isso vale também para o nosso trabalho: interessa-nos aqui,

⁹⁶Jeanne Marie Gagnebin (1994, p. 18) fala em “desaparecimento do sentido primordial” a propósito da experiência, mas referindo-se especificamente a Kafka.

precisamente, a lei estética de produção da *busca*. A passagem do sonho para a vigília representa, segundo Greffrath uma espécie de modelo de acontecimento “produtivo”. Explicamos: despertar de um sonho é atravessar uma passagem num movimento que reúne em si ruptura e continuidade. O despertar é “estrangeiro à consciência do dia”, porque ainda ligado ao sonho, o qual pertence à “esfera de um saber afastado da consciência [...] um modo do saber que contém traços da imagem verdadeira da realidade – nada mais do que traços, e numa forma que exige tradução” (GREFFRATH, 1986, p. 124). A autora descreve o sonho como uma forma, entre outras – o esquecimento, a mentira, etc. –, de “semi-saber”. Essa forma contém em si um saber, ou, talvez seja melhor dizer, o começo de um saber, mas não pode exprimi-lo e exige, portanto, interpretação. Porém, essa interpretação exclui “qualquer tendência restaurativa”, transformando radicalmente a lembrança, que deixa de ser “uma categoria de repetição” para se tornar “uma categoria do novo” (GREFFRATH, 1986, p. 125)⁹⁷. A passagem constitui um conceito exemplar porque permite pensar “a ideia aparentemente absurda da lembrança de algo novo” (GREFFRATH, 1986, p. 125).

A passagem funciona como um “complexo metafórico”, um motivo, um “objeto estimulante”, um “tema musical sujeito a variações” (GREFFRATH, 1986, p. 127) na obra de Benjamin. A esse complexo metafórico pertence também o limiar, pensado não como uma linha, mas antes como uma área ou região, que une e separa ao mesmo tempo. Segundo a autora, sob o conceito de limiar “cede o império cortado em dois” e, em seu lugar, encontramos “uma infinita variedade de fragmentos e de fissuras” (BENJAMIN, 2002, p. 389):

⁹⁷Aqui Greffrath parece considerar a repetição como completamente oposta ao novo. Não é o caso de Deleuze, como veremos, para quem a relação diferença/repetição é algo completamente distinto. O importante no caso de Greffrath, para além do fato de ela colocar o novo e a repetição como contraditórios, é o fato dela localizar e salientar o elemento produtivo vinculado aos conceitos de passagem e limiar, que, como ela mesma diz, não dividem duas regiões opostas ou contraditórias, mas relativizam o papel da contradição no transcorrer do tempo.

O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona, a saber, uma zona de passagem. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumecer) e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado. Nos tornamos muito pobres em experiências de limiar. O “adormecimento” é, possivelmente, a única que tenha restado (BENJAMIN, 2002 *apud GREFFRATH, 1986*).

A passagem e o limiar se diferenciam do limite, entendido este último como apenas uma linha que divide e opõe duas regiões definidas. O interessante deste dispositivo benjaminiano é que ele “nega a oposição contrária [*opposition contraire*] do sono e da vigília” (GREFFRATH, 1986, p. 127) e, portanto, a lógica obediente ao princípio da não contradição, na qual o sono precisa ser a não vigília e a vigília o não sono. Pelo contrário, o que parece importante aqui é que entre ambos há tráfego, há algo que passa e que se passa.

Na concepção benjaminiana da história, sempre seguindo a autora, não só a passagem do sono para a vigília, mas todas as figuras de ruptura das referências (o colecionador, o alegorista, o *flâneur*, o estado de embriaguez, o estado provocado pelo haxixe, etc.) são imagens do limiar e da destruição da continuidade histórica.

A lógica do limiar permite pensar na fórmula da lembrança de algo de novo, que temos denominado também a produtividade do tempo e que é, ademais, segundo Greffrath (1986, p. 125), a “fórmula da experiência”. A autora vincula o trabalho de Benjamin sobre Proust e o conceito de experiência. A passagem do universo inconsciente ao consciente, que poderíamos também chamar um “estado crepuscular” (AGAMBEN, 2005a), expõe a

existência efetiva de regiões que, de outro modo, ficam excluídas do pensamento. Greffrath (1986, p. 125) apresenta assim a “estrita recusa [benjaminiana] a se remeter ao passado segundo uma figura de repetição”⁹⁸. A questão de como aconteceram, exatamente, as coisas “não o preocupa [a Benjamin] absolutamente” (GREFFRATH, 1986, p. 125). O que importa tampouco é apenas da ordem do estético; Benjamin busca essa experiência enquanto “experiência histórica” (GREFFRATH, 1986, p. 125). Há igualmente no “despertar histórico” um estado de “desordem produtiva” (GREFFRATH, 1986, p. 126). Todas as metáforas da destruição e da desordem servem a Benjamin, segundo Greffrath (1986, p. 127), para pensar a quebra da continuidade temporal que responde a “uma ordem tanto cronológica como política”. Assim, o limiar “é o lugar onde nasce a imagem dialética: a construção histórica é *feita* e, ao mesmo tempo, a constelação é *conhecida*. Essa ambiguidade é constitutiva, é a experiência fundamental que Benjamin busca” (GREFFRATH, 1986, p. 129, grifo do autor). Benjamin abre assim uma passagem entre a literatura e o pensamento filosófico, transpondo um dispositivo estético à posição de método filosófico, válido para uma filosofia da história e para uma filosofia política.

*

⁹⁸Novamente devemos tomar precauções com a palavra repetição. Acreditamos que, nesse caso, trata-se da impossibilidade de representar o passado no presente, precisamente porque ao “voltar” o passado se desvia e, portanto, a repetição não pode ser nunca a presentificação do mesmo. Referindo-se também ao inconsciente – é precisamente o conceito de inconsciente que Greffrath discute para chegar a esta “fórmula” –, Jacques Derrida fala de “um passado que nunca foi presente e não o será jamais”. Acreditamos que essa vizinhança aponta para o trabalho da *différance* no seio do problema da experiência. (DERRIDA, 1972, p.54-55). Deleuze (2003), por sua parte, dirá que o passado e o presente coexistem sempre, e que a memória é um devir, isto é, um movimento que carrega em si a diferença. Voltaremos sobre esse último ponto.

Em “Elogio da profanação” (2007) Giorgio Agamben revisita temas caros a Benjamin e, como é de seu costume, expande-os e desloca-os. Já apontamos que para Greffrath (1986) a passagem do sono para a vigília é apenas um caso de passagem, e essa figura pode se estender a outras figuras de ruptura das referências e da continuidade histórica. No texto de Agamben (2007), trata-se também de passagens, mas seu interesse focaliza sobretudo o par consagração/profanação. Partindo da ideia de uma distância essencial entre o mundo sagrado e mundo profano, o italiano se propõe a pensar os processos pelos quais as coisas passam de um para o outro: profanação e consagração. Mas, como sua reflexão está a serviço do presente, ele se pergunta também pelos resíduos desses rituais no mundo capitalista. O texto de Agamben (2007) se inspira no fragmento póstumo de Benjamin, “O capitalismo como religião”, escrito em 1921 (BENJAMIN, 2011).

Para Agamben, a transposição de uma coisa qualquer da esfera do sagrado para a esfera do profano estava vinculada ao uso: os objetos consagrados eram, precisamente, afastados do uso cotidiano. Assim, o sagrado não podia ser livremente utilizado no mundo dos homens, a consagração funcionando como uma separação, realizada por meio de um ritual: “é essencial o corte que separa as duas esferas, o limiar que a vítima (ou qualquer objeto profanado ou consagrado) deve atravessar, não importando se num sentido ou noutro. Profanação e consagração podem ser revertidas: o que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana” (AGAMBEN, 2007, p. 58).

Outro caso de passagem é, segundo Agamben (2007), o jogo, que implica um uso desviado das normas religiosas, retirando elementos do âmbito do sagrado e colocando-os no mundo dos homens. Por exemplo, os jogos de pelota (Agamben cita Benveniste como fonte dessa hipótese) reproduzem a luta dos deuses pelo sol, conservam assim o ritual, mas o

desvinculam da sacralidade. Também o jogo infantil, a brincadeira, como já apontamos aqui, realiza a passagem de uma esfera determinada – a do mundo adulto, a do uso, bem como a das normas que regem esse uso – para outra, que desativa as normas que submetiam o objeto, liberando-o para circular de acordo com outra lógica. Uma criança pode de fato transformar qualquer objeto sagrado em brinquedo. Oposta à religião, que se dá a de vigiar a estrita separação entre o sagrado e o profano, a negligência é o uso que se faz das coisas ao ignorar sua sacralidade. As referências habituais, ligadas ao mundo “sério”, se quebram, diz Agamben (2007, p. 60), graças à descoberta e à prática de “uma nova dimensão do uso”.

Porém, nossa época parece mais propensa à simples secularização do que à profanação, e, para Agamben (2007, p. 61), trata-se de duas coisas bem distintas:

Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado.

Para entender melhor a diferença entre secularização e profanação, nada melhor que o próprio exemplo de Agamben (2007, p. 61-62): “a secularização política de conceitos teológicos (a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano) limita-se a transmutar a monarquia celeste em monarquia terrena, deixando, porém, intacto o seu poder”. No processo de secularização, o poder apenas passa de um lugar a outro, enquanto a

profanação “implica uma neutralização daquilo que profana” ao restituir ao uso comum o que o poder tinha antes confiscado.

Aconteceu que o cristianismo, observa Agamben, levou até o limite o esquema da consagração/profanação ao colocar no lugar da vítima sacrificial ninguém menos que o próprio Deus. Assim “a máquina religiosa parece alcançar um ponto limítrofe ou uma zona de indecidibilidade, em que a esfera divina está sempre prestes a colapsar na esfera humana, e o homem já transpassa sempre para o divino” (AGAMBEN, 2007, p. 61).

Agamben adere à tese benjaminiana de que o capitalismo funciona associado, desde sempre, à religião cristã. Como o cristianismo, o capitalismo é uma “religião” cultural (aqui Agamben apela a Benjamin). Não há significado para além do culto e o culto – do dinheiro, da acumulação, do trabalho – não se interrompe jamais. Não existe diferença entre dias de festa e dias comuns: não há redenção. O culto do capitalismo é interminável porque, como o culto cristão, não é expiatório, porém culpabilizador. O capitalismo universaliza a culpa na forma da dívida. Quando o sacrificado é o deus, o sacrifício não abole, mas estende e aumenta a dívida.

O capitalismo compromete também a possibilidade de uso – de usar de outro modo – que a profanação restituía. Agamben traz uma antiga discussão que o papa João XXII ⁹⁹ travara contra a ordem dos franciscanos para pensar a relação do problema do consumo, do uso e da propriedade. Enquanto os primeiros defendiam um *uso* que não requeria a propriedade, que eles identificavam apenas ao uso de fato; o papa, adversário da ordem, mantinha que, em se tratando de objetos de consumo, não podia haver uso se não havia propriedade. O consumo,

⁹⁹De fato, trata-se da discussão que Umberto Eco escolheu como pano de fundo para seu romance *O nome da rosa*.

o terceiro termo que vem dirimir o problema do uso e da propriedade, destrói a coisa usada (comer, por exemplo), o que significava, para João XXII, a negação do uso, que deveria deixá-la intacta: “O consumo, mesmo no ato do seu exercício, sempre é já passado ou futuro e, como tal, não se pode dizer que exista naturalmente, mas apenas na memória ou na expectativa. Portanto, ele não pode ter sido a não ser no instante do seu desaparecimento” (AGAMBEN, 2007, p. 64).

Agamben (2007, p. 65) comenta que João XXII “apresenta o paradigma de uma impossibilidade de usar que iria alcançar seu cumprimento muitos séculos depois na sociedade dos consumos”. Na verdade, é essa premonição que interessa a Agamben, mais do que o conteúdo da discussão com os franciscanos. A equação do filósofo italiano supõe uma ideia de uso que não precisa estar vinculado à posse; enquanto o consumo supõe precisamente a sacralização dos objetos pelas leis da propriedade. Ora, os objetos de consumo ou de posse não podem ser usados. O livre uso é uma “relação com o inapropriável”. Se no capitalismo como religião tudo pode ser separado, isto é, apropriado, vendido, comprado, nada pode, no entanto, ser realmente usado. Consumir e possuir se apresentam como o oposto de usar, que distinguia não apenas a esfera do profano, senão, o que é mais importante, a possibilidade sempre aberta de profanar, de usar livremente, de quebrar ou negligenciar a separação entre profano e sagrado.

O consumo desnuda a verdadeira natureza da propriedade como dispositivo que desloca o uso para a esfera separada do direito, diz Agamben (2007, p. 65). Como o capitalismo funciona *sans trêve et sans merci* [sem trégua e sem piedade] (BENJAMIN *apud* AGAMBEN, 2007, p. 65), ele exclui qualquer oportunidade de profanar. Sacralizam-se os

objetos ao mantê-los intactos – separados por direito – como objetos de propriedade, isto é, de consumo.

Dois “sintomas” dessa impossibilidade de uso na contemporaneidade comenta Agamben (2007): a proliferação dos museus e o hábito do turismo. No museu dispõem-se objetos considerados valiosos por estarem vinculados às “potências espirituais que definiam a vida dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65), mas cujo uso tornou-se, atualmente, impossível. Da mesma maneira que a peregrinação turística testemunha uma impossibilidade de habitar a casa e a cidade: “tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência” (AGAMBEN, 2007, p. 65)¹⁰⁰.

Assim, face à impossibilidade de usar que se verifica, segundo Agamben (2007), na proliferação de turistas e de museus (Agamben uso o termo para se referir não apenas às cidades declaradas patrimônio, mas também às reservas naturais e aos grupos de pessoas que estão se extinguindo), é preciso que apareça uma oportunidade para o uso. Essa seria também uma oportunidade de “fazer experiência”, definida por Agamben (2007, p. 67) como a “criação de um novo uso [que] só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante”. É a ideia aparentemente simples e socialmente quase impraticável de usar sem consumir (a velha ideia que Agamben atribui à ordem dos franciscanos).

O ensaio de Agamben é complexo e por momentos demasiado pessimista, no sentido de estender a toda uma época um diagnóstico que a maior parte do tempo parece negar a possibilidade de qualquer linha de fuga. Não é por esse pessimismo alarmante que nos

¹⁰⁰O filme argentino *El hombre de al lado* (2011) trata dos conflitos do habitante de uma casa-museu (a casa Curutcher, projetada por Le Corbusier).

interessamos, senão por ele outorgar, no centro da questão política contemporânea, um lugar para se pensar a distância e a passagem possível das coisas entre ordens diferentes. Assumimos que o que se apresenta como a separação entre o sagrado e o profano no texto de Agamben é uma distância. Desta vez, não se trata de uma distância espacial nem temporal, mas da distância que implica uma diferença essencial, ontológica, que separa claramente a realidade em dois (no caso do Cristianismo), e que Agamben desloca, com a ajuda de Benjamin, para o mundo do uso e do consumo. O italiano reconhece tanto a existência dessa distância como a necessidade de franqueá-la, que ele atribui aos rituais, ao jogo e, em geral, a um fazer uso dos objetos, ou à libertação da possibilidade de uso que os dispositivos de poder capturam. Não pode haver, acreditamos, regras para franquear essa distância. A cada vez, trata-se de buscar as formas de desativar o uso e colocar as coisas para circular segundo outra lógica, distante ou alheia à lógica que as possuía anteriormente. Achamos, ainda nesse texto com sabor benjaminiano, junto à confirmação lúcida das dificuldades da experiência (do uso) na contemporaneidade, uma possibilidade que se abre apenas se ainda é possível criar novas distâncias. Não há passagem se não há distância, isto é, uma região que se pode atravessar. Mas atravessar requer olhar para cada dispositivo em particular. Não se trata de resolver o problema de uma vez para sempre, mas do contrário: “por isso é importante a cada vez arrancar dos dispositivos – de cada dispositivo – a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem”¹⁰¹. Nisso consiste a tarefa política da profanação: não é a arte em geral e todos os seus museus, nem o turismo e seus pacotes de aventura, o que há de se transformar em experiência. Trata-se de uma tarefa que não se faz “em geral”, mas a cada vez, em cada ocasião: trata-se de liberar a

¹⁰¹O texto original diz “Per questo occorre strappare ogni volta ai dispositivi – a ogni dispositivo – la possibilità di uso che essi hanno catturato. La profanazione dell’improfanabile è il compito politico della generazione che viene.” (AGAMBEN, 2005b, p. 71, tradução modificada).

cada vez as forças que o dispositivo captura, de impedir que a potência profanatória seja capturada.

Dissemos que Proust descobre ou inventa (neste caso são a mesma coisa), a cada vez, uma distância, aí onde o senso comum supõe que há uma continuidade. Tentamos mostrar de que maneira a leitura benjaminiana de Proust libera o dispositivo da memória, separando-o do mito da continuidade da história e, ao restituí-lo a um outro uso, o transforma num campo de forças em que se disputa o lugar do que, mesmo tendo acontecido, não tinha espaço para ser lembrado – ou do que é lembrado mesmo sem ter acontecido. Tentamos também mostrar como a distância funciona como um dispositivo profanador ao tornar produtiva a relação mimética (vizinhança que não devém identificação) como forma de aproximação, que conjura o perigo de se identificar com o dispositivo dos consumidores. Se na *Recherche* os burgueses representam o consumo, o herói se aproxima deles ao máximo, mas não “os consome”¹⁰², e isso permite a Proust fazer deles um outro uso, uma vez transpostos para o mundo da ficção. A felicidade, o tempo, a inexperiência, o amor, o eu são, assim, extraídos dos circuitos habituais e postos na máquina proustiana para produzir outras verdades.

¹⁰²Nessa afirmação está contida a ideia da burguesia como a classe paradigmática dos consumidores, junto à evidência de que o consumo como modo de vida estendeu-se além da burguesia e além do momento histórico em que escreveram tanto Proust quanto Benjamin.

CAPÍTULO III: PROUST, DELEUZE

3.1 Introdução. Distância, memória, experiência, aprendizado

Não abundam trabalhos que estabeleçam qualquer relação entre Gilles Deleuze e Walter Benjamin, considerados frequentemente como pensadores muito diferentes. Acreditamos que a tentativa de reuni-los aqui representa portanto um risco, mas também outorga um certo interesse ao nosso trabalho. Não é casual, nesse sentido, que os escolhidos sejam precisamente dois pensadores que reúnem uma grande força criativa que os leva sempre para além dos limites e das fronteiras numa busca que se aventura constantemente nas obras de outros e cuja relação com essas obras parece sempre mais preocupada por estabelecer uma nova perspectiva do que por lhes aplicar um método hermenêutico estabelecido *a priori*. Pretendemos aqui estabelecer apenas uma perspectiva, trabalhando nos limites entre duas tradições que podemos identificar – de maneira problemática pela generalização que isso implica e que o nosso próprio esforço pretende colocar em questão – com a Teoria Crítica por um lado e com a chamada filosofia Pós-estruturalista por outro. Não nos anima o intuito de contestar uma através da outra, nem o de estabelecer semelhanças por um lado e diferenças por outro, senão o de mostrar, a partir dos problemas, os pontos em que as duas fazem ressonância.

Deleuze, como Benjamin, dedicou-se a pensar sobre Proust, ou melhor, motivado por ele e através dele. *Proust e os signos (PS)*, o livro que reúne suas reflexões sobre o romancista, foi escrito em duas etapas. A primeira versão¹⁰³ data de 1964 e é, portanto, um dos primeiros

¹⁰³É essa primeira versão que trata do aprendizado, portanto esse capítulo estará dedicado em grande parte a ela.

escritos de Deleuze e quase o primeiro título dedicado à literatura¹⁰⁴. A segunda edição aumentada é de 1970, quando já tinha escrito textos-chave da sua trajetória, como *Diferença e repetição* (1968) e *A lógica do sentido* (1969). Vale lembrar que em 1969 ele conhece Félix Guattari e esse encontro marca uma inflexão na trajetória de ambos. Em 1972, dois anos depois da edição ampliada do livro sobre Proust, aparece *O Anti-Édipo*, o primeiro livro assinado Deleuze e Guattari.

Como já foi dito no começo dessa tese, no que se refere à relação com a literatura, tanto Benjamin quanto Deleuze se esquivam do modelo da filosofia como meta-discurso. É possível dizer sobre a escrita de Benjamin, como Machado (2009) afirma sobre a de Deleuze, que ela não para de “estabelecer ressonâncias” com elementos de outros campos do saber que integra ao discurso filosófico. Claro exemplo, entre outros, desse vínculo com o que não pertence, a princípio, à filosofia é o fato de Benjamin abordar o problema da Modernidade recorrendo a Baudelaire e outorgar maior valor, nesse sentido, a seus poemas do que a seu ensaio sobre o assunto. Repare-se que, enquanto em “Sobre alguns temas...” Benjamin menciona certas tentativas filosóficas de “se apropriar da ‘verdadeira’ experiência” (SATB, p. 104), como as de Dilthey ou Bergson; na hora de colocar o *seu* problema, é em Baudelaire, Valéry, Proust, Poe, etc. que Benjamin acha as fontes que mais parecem instigá-lo. São a estratégia do esgrimista, a fugacidade da passante, a memória involuntária, etc., as questões lhe permitem pensar as condições da experiência. Como mostrara Krista Greffrath (1986), Benjamin consegue, a propósito de Proust, deslocar dispositivos literários para o seio dos problemas históricos e políticos. Será igualmente nos signos proustianos e na particular problemática do aprendizado da sua decifração que Deleuze encontrará uma proposta crítica

¹⁰⁴Em 1960 seu amigo Kostas Axelos lhe propõe escrever sobre Sacher-Masoch para o n.º 21 da revista *Arguments*. Deleuze produz então um artigo, o seu primeiro texto dedicado à literatura, que publica em 1961. O livro *Présentation de Sacher-Masoch* (1967) é uma versão ampliada desse artigo (DOSSE, 2007, p. 149).

sobre o que significa pensar e libertar o pensamento, o que é também, com certeza, um assunto político.

Apesar da disposição cronológica do trabalho (Proust, Benjamin, Deleuze), não se trata, de projetar a ideia de uma evolução do problema ao longo do tempo, tampouco de tratar os autores escolhidos como se pertencessem a um mesmo contexto. O exercício de detectar questões comuns responde apenas ao problema que é colocado *por nós*. Não pensamos que exista uma afinidade objetiva oculta até agora entre os três autores, tampouco um avanço progressivo de um problema em direção a sua resolução, nem uma espécie de fio oculto que conecta os três autores ao longo do tempo. O fio está dado apenas por uma questão, a nossa, colocada *a posteriori*. Imagens mais apropriadas para pensar a forma em que pretendemos reunir autores e problemas, parecem-nos a de constelação ou a de rizoma.

O problema¹⁰⁵ da distância respondeu, nos dois primeiros capítulos, ao intuito de demarcar a nossa leitura de tal forma que nos permitisse uma articulação com o terceiro. Nossa hipótese de trabalho é que tanto a memória proustiana, quanto a experiência benjaminiana e, como veremos neste capítulo, o aprendizado deleuziano são como constelações que concentram bloqueios e linhas de fuga, obstruções e fendas, nas quais é possível detectar o papel da distância.

Se nos distanciamos de uma interpretação da experiência moderna como destinada à impossibilidade, foi precisamente para tentar resgatar esse elemento produtivo. No capítulo

¹⁰⁵Como já foi dito, no que se refere ao capítulo sobre Benjamin, apesar de não aparecer citada, devemos muito à tese de Luciano Ferreira Gatti (2002), sobre o conceito de *distanciamento* na obra benjaminiana, se bem não coincidimos com todas as suas considerações sobre o assunto. Assim como devemos a Georges Poulet (1992) a reflexão sobre a distância no espaço proustiano. Não pretendemos apresentar a distância como um conceito original, mas mostrar um transfundo problemático através das diferenças e ambiguidades que ela deixa ver (às vezes a distância é um conceito, outras poderia ser uma metáfora, outras é um problema, etc.). Isso permite reunir em torno dela uma multiplicidade de momentos nas obras que temos escolhido.

sobre Benjamin mostramos que a passagem ou o trânsito fazem parte da constelação da experiência, baste dizer agora, para começar, que o processo que Deleuze nomeia com a palavra aprendizado, é também uma passagem.

A questão do aprendizado acompanha o desenvolvimento desta tese do começo ao fim. Embora não se trate disso explícita e separadamente, é preciso considerar que *Em busca do tempo perdido* é para Blanchot (2005) um romance de formação, se bem que com características próprias, interpretação que Deleuze explorará através do conceito de aprendizado. Deleuze dirá que no romance proustiano não se trata da memória nem do passado, mas do aprendizado de um homem de letras – que, veremos, longe de se limitar a questões literárias questiona profundamente as ideias *filosóficas* sobre o que seja o pensamento. Benjamin, por sua parte, menciona também que Proust nos *ensina* uma linguagem de iniciados e as regras que a governam.

Tentamos mostrar no primeiro capítulo que a obra de Proust está atravessada pelo distanciamento perturbador daquilo que o senso comum e às vezes a filosofia consideram, frequentemente, como próximo ou evidente. Acreditamos ter mostrado igualmente que essa distância se apresenta como um bloqueio ao mesmo tempo em que, imperceptivelmente, começa a funcionar como um motor da busca do protagonista, da produção literária, do pensamento. De forma análoga, Deleuze insiste em restar importância aos instantes de memória involuntária na obra de Proust e salientar, no entanto, que originalidade proustiana que consiste no

fato de que ele os produz, e de que esses instantes se tornam o efeito de uma máquina literária. Daí a multiplicação de ressonâncias no final da *Recherche*, em casa da Sra. de Guermantes, como se a máquina se revelasse a todo o vapor. Não mais se trata de uma experiência extraliterária que o homem de letras relata ou de

que se aproveita, mas de uma experimentação artística produzida pela literatura, de um efeito literário, no sentido em que se fala de efeito elétrico, eletromagnético etc. É o caso de se dizer: isto funciona. Que a arte seja uma máquina de produzir, e notadamente de produzir efeitos, disso Proust teve plena consciência (PS, p. 145).

Defendemos finalmente que essa produção não se resume a superar no fim aquilo que no transcurso da busca aparecia como frustração: trata-se, antes, de permanecer na distância e deixá-la agir rarefazendo o habitual até o ponto em que arrasta trás de si os supostos mais arraigados sobre o que significa o tempo, o espaço, o conhecer, etc. A distância parece socavar a percepção, o mundo vacila e cria-se desse modo um corte temporal, ruptura que impede ao pensamento continuar a pensar como pensava.

O segundo capítulo se desenvolveu sobre o pressuposto que a sensibilidade benjaminiana não é imune aos problemas do distanciamento nem aos desvios que esse produz no percurso da obra proustiana. Ao introduzir-se – involuntariamente – a distância no cotidiano, o hábito, como o mais próximo e o mais invisível, parece contaminar-se ao mesmo tempo em que o sentido se torna esquivo¹⁰⁶. Acreditamos que Benjamin mergulha nesse ar contaminado e persegue ainda algum sentido. E o persegue inspirado em Proust, mas, naturalmente, para além dele, em novas direções. Os traços proustianos no pensamento benjaminiano sobre a história, assim como a atribuição de certas descobertas políticas a Proust exemplificam esse “ir além” crítico.

¹⁰⁶O fato de nos referirmos, por um lado, à distância como sendo mostrada ou exposta, e, por outro a descrevermos como introduzida ou criada, aponta para uma questão central. Trata-se de conceber o pensamento segundo certas figuras do herói do romance cuja determinação é a errância. Na interpretação de Jeanne Marie Gagnebin há uma correspondência entre a experiência enfraquecida e o herói desorientado do romance, dado que “a questão do sentido só pode se colocar a partir do momento em que esse sentido deixa de ser dado imediatamente pelo contexto” e deve, portanto, ser procurado (GAGNEBIN, 1994, p. 14). Isso implica que aquilo que se descobre não estava previsto, que o método não é o desdobramento lógico do que estava contido na origem, senão o desvio ao qual fica exposto um pensamento cuja experiência não está garantida de antemão. Assim, o que aparece não é apenas desvelado (o desvelamento supõe que a coisa existe por trás do véu e está de alguma maneira destinada a ser desvelada), mas introduzido ou criado no pensamento.

3.2.1 Aprendizado, signos, mundos

Veremos ao longo do livro que nos ocupa que Deleuze investe não pouco esforço em descartar a memória involuntária como o tema relevante na *Recherche*, que ele começa descrevendo, em câmbio, como o “relato de um aprendizado” (PS, p. 3). Primeira torção, então, que leitura deleuziana apresenta: desterrar as interpretações que supõem uma busca do passado e propor no seu lugar não qualquer busca temporal, mas uma que Deleuze chama curiosamente, de *aprendizado*. “Aprender diz respeito essencialmente aos *signos*” (PS, p. 14). O aprendiz é um egiptólogo, os signos são hieróglifos¹⁰⁷. É preciso desenvolver uma sensibilidade especial: perceber que uma determinada matéria pode emitir signos já é um aprendizado. Essa sensibilização não se pode prever nem provocar voluntariamente: não se sabe de antemão como alguém se torna sensível a certos signos (PS, p. 4).

Aprender é uma atividade que necessariamente envolve o tempo – não apenas porque se requer de tempo para aprender, mas porque aprender é a uma maneira de “entrar” no tempo, de viver o tempo, de senti-lo. Aprender é uma experiência possível do tempo, dentre outras, e não a aquisição e acumulação de um saber que não desafia a quem aprende. Quando Deleuze diz aprendizado ele já descarta uma tendência natural ao saber (aquela implícita na etimologia da palavra *filosofia*), ele considera que, a princípio, “nada supõe a filosofia, todo parte de uma ‘misosofia’” (DELEUZE, 1988, p. 137).

¹⁰⁷É pelo menos curioso que Benjamin mencione também hieróglifos (“meros pictogramas, distintos dos signos fonéticos”, cuja exegese é alegórica) no capítulo sobre a alegoria no livro do *Trauerspiel* (BENJAMIN, 2011, pp. 179). No final deste capítulo faz-se menção novamente ao assunto.

Os signos “formam ao mesmo tempo a unidade e a pluralidade da *Recherche*” (PS, p. 4). Nela há quatro tipos de signos: os signos mundanos, os signos do amor, os signos sensíveis e os signos da arte. A classificação, que não é retomada em escritos posteriores, sugere que haveria um progresso no percurso do aprendiz, que vai dos signos mundanos até o aprendizado revelador sobre a arte, de efeito retrospectivo sobre todos os outros tipos de signos. A ideia de progresso embutida no aprendizado pode ser algo desconfortável do ponto de vista que viemos construindo até aqui. Também a sugestão de que a materialidade do signo determina de alguma forma a sua qualidade, isto é, a atribuição de uma superioridade aos símbolos da arte por eles serem despojados de qualquer conteúdo material. Somadas as duas afirmações o aprendizado se dirige do material ao imaterial e do mundano em direção ao mundo da arte. Cabe perguntar, uma vez aceita uma hierarquia entre os signos e colocados os signos da arte como seu coroamento, qual seria, portanto, o lugar do aprendizado da filosofia (ou das ciências) e se não estaríamos indo contra os próprios supostos deste trabalho ao hierarquizar a relação entre arte e filosofia e entre a matéria e o espírito. Nas ocasiões em que Deleuze retoma a problemática dos signos ao longo de sua obra¹⁰⁸ a importância dessa classificação parece diluir-se para o próprio Deleuze. Analisaremos, portanto, a classificação dos signos, tentaremos colocar entre parênteses a ideia da superioridade dos signos da arte¹⁰⁹. Nos interessa muito mais a classificação em tanto que descrição da relação do aprendiz com os signos, em tanto os signos remetem a *mundos* diferentes – e distantes! – assim como a relação dos signos com o tempo e a possibilidade de uma crítica da imagem dogmática do pensamento a partir de Proust.

¹⁰⁸O livro de Zourabichvili (1994), *Deleuze, une philosophie de l'événement*, mostra claramente as ligações do signo com conceitos chave da filosofia deleuziana tais como os de fora, acontecimento, encontro, afeto, imanência, etc. Há uma forte relação entre o livro sobre Proust e grande parte da obra do filósofo, o romancista aparece citado em textos muito diversos (*Diferença e repetição*, *Lógica do sentido*, os livros sobre Nietzsche e Spinoza, *O que é a filosofia?*, *Foucault*, *O Anti-Édipo*, etc.), tudo o qual impede de dizer que se trate de um livro cujas ideias foram posteriormente abandonadas.

¹⁰⁹Diremos por enquanto, cientes da insuficiência desse argumento, que não é Deleuze quem propõe essa progressão, mas que ele a lê em Proust.

Os signos movem-nos a pensar porque exercem uma força, uma violência, provocam um desconforto. Em Proust há uma ausência de domínio subjetivo sobre aquilo que move o pensamento e sobre a busca da verdade. O pensamento não começa obedecendo uma vontade, não começa porque *quer*; ele – como a experiência – pode acontecer ou não. É possível escrever, ler, narrar, viver, conversar, viajar, ensinar, aprender, filosofar, criticar, etc., sem conseguir fazer disso uma experiência e/ou sem que o pensamento aconteça. Na forma em que Deleuze concebe o pensamento e na teoria da experiência benjaminiana se coloca em questão o suposto de uma relação solidária *a priori* entre o que se vive e o seu sentido, mas não em nome de uma verdade que outorgaria ao que acontece um sentido verdadeiro. Ao contrário, ambos autores interessam-nos na medida em que, cada uma de uma forma distinta, permite pensar a complexidade do presente, sem trair-se propondo uma solução.

Dizer que não se faz experiência a partir da pura proximidade é dizer também que não se faz experiência por afinidade. A afinidade remete o signo a seu conteúdo, a significações abstratas, ao método, ao hábito, etc. (PS, p. 15). A afinidade tenta se esquivar daqueles estados que chamamos crepusculares cuja produtividade tentamos mostrar no capítulo anterior e é para Deleuze o oposto da coação e do acaso.

3.2.1.1 Signos mundanos

Apresentaremos agora a noção básica do livro de Deleuze sobre Proust, a de signo. Dissemos que existem quatro tipos. Em primeiro lugar os “signos mundanos vazios” (PS, p. 13). Eles mudam rapidamente e não é seu conteúdo o que importa e sim entender que eles substituem

ações e pensamentos: os signos mundanos se colocam no lugar de outra coisa. Primeira grande “lição”: há uma distância entre os signos mundanos e seu conteúdo. Signo e significado não estão destinados um ao outro, há um desvio (PS, p. 6): “um cumprimento do duque de Guermentes deve ser interpretado, e, neste caso, os riscos de erro são tão grandes quanto num diagnóstico [clínico] ” (PS, p. 6). Uma vez iniciado na decifração dos signos mundanos, o aprendiz – também o leitor – entende que um cumprimento não é simplesmente um cumprimento e que os signos emitidos pelo duque indicam alguma coisa que só quem pôde penetrar no *mundo* dos Guermentes entende¹¹⁰. Os signos, portanto, remetem a um mundo e não a um conteúdo isolado, apenas quem se adentra num mundo é capaz de decifrá-los: “A tarefa do aprendiz é compreender por que alguém é ‘recebido’ em determinado mundo e por que alguém deixa de sê-lo; a que signos obedecem esses mundos e quem são seus legisladores e seus papas” (PS, p. 5).

Essa tarefa lembra a descoberta benjaminiana de que Proust mostra a necessidade de “aprender que [determinadas] palavras fazem parte de um jargão regulamentado por critérios de casta e de classe e não são acessíveis a estranhos” (IP, p. 42). Isto é, mesmo que o veículo dos signos seja uma linguagem comum e gestos e fórmulas conhecidos, os critérios segundo os quais os frequentadores de salões os organizam não respondem as regras compartilhadas da língua e sim a normas que dizem respeito a esse mundo. Um mundo, não um significado. O signo, mesmo o signo mundano que é o que se encontra mais “abaixo” na classificação, em última instância, remete a um mundo, e sua decifração não é o achado do um conteúdo, mas a exploração do mundo que ele arrasta consigo. O círculo dos burgueses é um mundo, o dos criados e o dos nobres são outros mundos, e assim por diante. Os signos que Swann

¹¹⁰Na verdade, não nos parece que a decifração dos signos mundanos seja muito diferente do aprendizado que atravessa quase qualquer um que passa a formar parte de um grupo: não se trata de entender, explicar, argumentar, muito menos de dizer o que se pensa, mas de decifrar os signos e aquilo que substituem.

emite são considerados preciosos pela duquesa de Guermantes e insignificantes no salão de Mme. Verdurin. As duas mulheres são muito poderosas, mas em mundos distintos.

Se aprender é se tornar sensível aos signos, essa sensibilização é o processo que coloca o aprendiz em relação com mundos que lhe eram desconhecidos e sobre cuja existência ninguém o tinha prevenido até o momento do encontro, do choque (sempre violento) com o signo. Não se trata de achar um significado, mas de explorar um mundo. Mas não é a primeira vez que aparece nessa tese uma ideia semelhante, Krista Greffrath (1986) já nos fez notar que as lembranças, ainda sendo fragmentárias, não “voltam” sem trazer consigo um entramado de relações. É a isso que se refere Benjamin (IP) quando afirma que o importante é “o tecido” da “rememoração” e não o evento tal como foi vivido.

3.2.1.2 Signos amorosos

Os “signos mentirosos do amor” (PS, p. 13), segundo tipo de signos, ensinam a pluralidade do mundo de acordo com um movimento duplo. Por um lado, apaixonar-se é “individualizar alguém pelos signos que traz consigo ou emite” (PS, p. 7); contudo, dado que aquilo que individualizamos exprime “um mundo possível desconhecido para nós”, essa individualidade explode num jogo em que o individualizado como “objeto” não para de emitir signos que remetem a outros mundos cujo denominador comum é o de ser desconhecidos e distantes do sujeito apaixonado:

É por essa razão que é tão comum nos apaixonarmos por mulheres que não são do nosso “mundo”, nem mesmo do nosso tipo. Por isso também as mulheres amadas estão muitas vezes ligadas a paisagens que conhecemos tanto a ponto de desejarmos vê-las refletidas nos olhos de uma mulher, mas que se refletem então, de um ponto de vista tão misterioso que constituem para nós como que países inacessíveis, desconhecidos [...]

Há, portanto, uma contradição no amor. Não podemos interpretar os signos de um ser amado sem desembocar em mundos que se formaram sem nós (PS, p. 9).

O problema da interpretação dos signos amorosos nos reaproxima assim da particular relação entre a experiência e a distância. Destacamos no capítulo anterior a importância das figuras do distante como condição de alguma experiência possível, vemos agora que Deleuze invoca o poder dos mundos desconhecidos como a força própria do signo amoroso. Na intersecção entre o signo que apaixona e os mundos que excluem o aprendiz parece situar-se o impulso, a força dos signos do amor. A decifração dos signos amorosos faz aparecer mundos distantes que se mostram como seu componente inseparável porque ela não se dá sem um jogo de remissões: o apaixonado deseja ver as paisagens familiares refletidas nos olhos da amada, mas o reflexo não é apenas especular, o ponto de vista da amada produz um mundo de relações que ele desconhece – os olhos da amada são um mundo, no um objeto. Os seres proustianos se apaixonam por esses mundos diferentes porque o mundo conhecido, próximo, reconhecido não emite signos.

Na *Recherche*, os signos amorosos se envolvem com o ciúme e a mentira, motores que impulsionam a busca da verdade sobre o amor. Eles convergem no mundo de Gomorra. De acordo com Deleuze a verdade mais profunda do amor em Proust é a verdade dos amores

homossexuais, que é a separação dos sexos. “No infinito de nossos amores está o hermafrodita original [...] [que] ao invés de reunir os sexos os separa” (PS, p. 10). Não é a verdade última sobre o amor o que nos interessa determinar aqui, contudo, é importante para o desenvolvimento da nossa argumentação mostrar que é a distância irreconciliável entre os sexos que o aprendiz descobrirá como a lei do amor. Ele diz, sobre a amante lésbica da sua amada “o rival não era semelhante a mim, suas armas eram diferentes, eu não podia lutar no mesmo terreno” (SG *apud* PS, p. 9), trata-se de um mundo que o exclui, que o rejeita contundentemente, “o signo de Gomorra como a expressão de uma realidade feminina original” (PS, p. 9). Roberto Machado (2000, p. 201) explica:

Deleuze detecta em Proust, além ou aquém de uma “macrossexualidade”, em que se é homem ou mulher, a existência de algo mais fundamental: uma “microsexualidade” em que os dois sexos, separados, divididos, coexistem no mesmo indivíduo. É a ideia de um “hermafroditismo inicial” “primordial”, em que o hermafrodita, com seus dois sexos, tem necessidade de um terceiro, um outro hermafrodita, para que a parte feminina seja fecundada e a parte masculina fecunde.

A lei do amor em Proust é o desencontro.

3.2.1.3 Signos sensíveis

A decifração do terceiro tipo de signos, os “signos sensíveis materiais” (PS, p. 13) corresponde-se com o mecanismo da memória involuntária ao qual Deleuze restou importância logo no começo do livro¹¹¹. Ao tratar dos signos sensíveis, isto é, das

¹¹¹Há nessa rejeição afinidade com Blanchot (2005, p. 26 *passim*).

reminiscências ou da memória involuntária, veremos Deleuze expor uma particular visão da memória e do passado.

Para Deleuze (PS, p. 11), mesmo se os signos do tempo perdido nos remetem a um “objeto” (por exemplo, o gosto da *madeleine* nos remete a Combray), é “duvidoso que o esforço da interpretação termine aí”: resta por explicar a alegria associada ao ressurgimento do objeto (Combray). Eis uma observação importante para nós: Combray ressurgiu não tal como esteve presente, senão “sob uma forma jamais vivida, na sua ‘essência’, na sua eternidade” (PS, p. 11) (para esse ressurgimento ser possível, é preciso aprender antes a decifrar os signos da arte, o quarto tipo de signos). Dado que os signos do terceiro tipo conjugam a sobrevivência (o signo, a sua força, o lembrado) e o nada (o que morreu no passado), eles podem trazer alegria, mas também uma profunda tristeza¹¹². No primeiro caso, eles indicam uma forma do tempo nova e diferente, enquanto no segundo arrastam o pensamento para o passado o fixando a uma caducidade irreversível. Deleuze atribui a ambiguidade desse tipo de signo ao fato de eles estarem associados à materialidade (isto é, ao objeto presente e ao objeto que evocam: *madeleine*-Combray; botina-avó, etc.). Ligar o signo à matéria e ao objeto é um hábito que impede sua decifração. Já apontamos que a hierarquização dos signos (os materiais subordinados aos imateriais) representava um problema para o ponto de vista dessa tese. Agora, podemos matizar essa hierarquia interpretando que para Deleuze o problema não é a matéria em si, mas a forma em que a imagem dogmática do pensamento a organiza *em objetos* cuja unidade se corresponde com a de um sujeito capaz de apreendê-los e organizar assim um saber sobre aquela.

¹¹²A cena em que o herói se inclina para amarrar seu sapato (a botina) e não só lembra nesse movimento da sua avó fazendo essa tarefa para ele anos atrás, mas sente, *pela primeira vez* e depois de muito tempo de ela ter morrido, a tristeza de sabê-la morta é o exemplo que Deleuze (PS) dá de reminiscência que conjuga a sobrevivência e o nada, provocando alegria e tristeza ao mesmo tempo. Outras reminiscências trazem apenas uma enorme alegria.

3.2.1.4 Signos da arte

Pertencem à última espécie de signos, a quarta, os “signos essenciais da arte”: “o mundo da arte é o último dos mundos de signos da *Recherche*; seus signos, como que *desmaterializados*, encontram seu sentido numa essência ideal” (PS, p. 13) – não num objeto material. Deleuze não explica ainda em que consistem os signos da arte, devemos esperar e acompanhar a preparação do terreno em que eles serão analisados.

Ao introduzir o quarto tipo de signos, Deleuze (PS, p. 12) insiste na hierarquia que os organiza:

As qualidades sensíveis ou as impressões [terceiro tipo de signos], mesmo bem interpretadas, não são ainda em si mesmas signos suficientes. Não são mais signos vazios provocando-nos uma exaltação artificial como os signos mundanos. Também não são signos enganadores que nos fazem sofrer [como os do amor].

Há uma insuficiência dos outros signos que prepara o herói e o leva em direção aos signos da arte. Deleuze precisa salientá-la para não fazer da memória involuntária o assunto mais relevante da *Recherche*.

Até aqui a classificação deleuziana dos signos. Já adiantamos que para o nosso filósofo, os signos guardam relação com o aprendizado, com a verdade e com o tempo que descrevemos

na continuação. Para Deleuze (PS), inclusive o prazer é buscado quando se conecta com a verdade e é possível buscarmos a verdade ainda que essa não garanta nenhum prazer – é o caso da busca do ciumento, que arriva na confirmação de uma verdade dolorosa. A busca da verdade mostrará a continuação uma relação essencial da verdade com o tempo e nos colocará no caminho dos signos da arte e a essência. (PS, p. 14).

3.2.2 Os signos e o tempo. Objetivismo e compensação subjetiva.

A cada tipo de signo corresponde a descoberta de uma linha de tempo. Aprende-se, na tentativa de decifrar os signos, que existe o tempo perdido, o tempo que se perde, o tempo que altera e destrói e o tempo redescoberto¹¹³. Entre os signos mundanos o herói percebe a profunda modificação do mundo que conhecia: “ao invés de ver nisso o fim de um “mundo”, ele compreende que o mundo que havia conhecido e amado era em si mesmo alteração e mudança, signo e efeito do tempo perdido” (PS, p. 17). Os signos mundanos, enquanto signos que transparecem “alguma coisa de precário” (PS, p. 17) ensinam ao aprendiz uma verdade sobre o tempo que se perde – perder tem aqui o sentido de desperdiçar. Deleuze destaca, como o faz Blanchot (2005), que o tempo perdido é às vezes o tempo simplesmente desperdiçado:

Pois não é muito sensato frequentar a sociedade, apaixonar-se por mulheres medíocres, nem mesmo despender tantos esforços de imaginação diante de um

¹¹³Essa classificação do tempo na *Recherche* parece inspirada em Blanchot (2005, p. 15-7).

pilriteiro, quando melhor seria conviver com pessoas profundas, e, sobretudo, trabalhar (PS, p. 19).

Ora, a atitude de desperdiçar o tempo – que na citação anterior se opõe a trabalhar – comporta certa distensão. Deleuze aprende com Proust que o tempo desperdiçado aproxima o aprendiz de alguma verdade. Por sua parte, Benjamin já tinha nos ensinado, que o tédio – esse estado de máxima distensão – é propício para narrar e ouvir histórias e para essas seres incorporadas à experiência dos ouvintes. Em ambos casos – desperdiçar o tempo, distensão – a percepção está dividida. Por um lado, ela dedica-se à realização de uma tarefa mais ou menos consciente e habitual, por outro, involuntariamente, inconscientemente, alguma coisa devém paralelamente a essa tarefa e que não tem nada a ver com ela. Essa distensão oferece uma experiência do tempo. Precisamente essa experiência do tempo, a do desperdício produtivo. Os processos involuntários entram em discordância com o aproveitamento do tempo.

Para aceder a outras verdades temporais é preciso viver outras experiências temporais: as verdades sobre o tempo não se transmitem, se atravessam (e atravessar indica o componente temporal da experiência que estava presente já na noção de passagem: há alguma coisa da ordem do entender, do decifrar, do traduzir, etc. que se aprende apenas atravessando). Na história da vocação de um homem de letras o tempo desperdiçado provoca alguma coisa que se perderia para sempre se ele o tivesse “aproveitado”. Por isso a ironia da citação anterior: Deleuze (PS, p. 21) nos advertirá que não aprendemos nada dos dicionários que nos emprestam os nossos Pais e Professores, da mesma maneira que não é convivendo com pessoas profundas e trabalhando (como os pais do herói queriam que ele fizesse) que ele

descobrirá sua vocação e, sobretudo, que ele tentará realizá-la. Deleuze encontra na *Recherche* um vínculo entre desperdiço e aprendizado.

Numa descrição que lembra aquela cena do encontro entre o mestre artesão e o aprendiz, ou aquela outra na qual alguém aprende a narrar enquanto se distrai e se distende fazendo um trabalho manual e repetitivo descritas por Benjamin em “O narrador”; Deleuze (PS, p. 21) escreve que “nunca se aprende fazendo *como* alguém, mas fazendo *com* alguém, que não tem relação de semelhança com o que se aprende”. O termo *semelhança* não está utilizado aqui no sentido que lhe atribui Benjamin e que comentamos no capítulo II. Deleuze está assinalando que aquilo que se faz, aquilo que se aprende e aquilo que se imita são coisas basicamente *diferentes*. Aprender não simplesmente é imitar o que se faz para conseguir fazer. Na cena do mestre e o aprendiz, o interessante é a forma em que se coloca em questão o modelo clássico da comunicação ou da transmissão do conhecimento, no qual está baseado uma imagem predominante do aprendizado e conseqüentemente, do ensino. Se na cena há um emissor de signos (o mestre), uma mensagem ou conteúdo (o saber-fazer artesanal) e um receptor (o discípulo), Benjamin nos mostra os desvios desses caminhos: o discípulo (o nômade!) também emite signos, traz as histórias das terras que o mestre não conhece e não aprende apenas o que se supõe que o mestre deve ensinar, aprende paralelamente a arte da narração. Mas a narração é a propagação das histórias que carregam em si uma potência, a potência que explica sua repetição¹¹⁴. Logo, não há uma mensagem única nem um sentido único de circulação das mensagens na relação de aprendizado. De forma parecida, Deleuze atravessa agudamente outra cena de ensino-aprendizado:

¹¹⁴Sobre uma história narrada por Heródoto, escreve Benjamin que precisamente porque o narrador se abstém de explicá-la, ela pode “depois de milênios” “suscitar espanto e reflexão” e que ela carrega intacta a sua “força germinativa” (ON, p. 204). Observe-se que se trata de uma narração que nada explica, o que ela pode fazer germinar, portanto, não parece ser uma moral da história, ou uma explicação, isso nela que incita a aprendê-la e narrá-la mais uma vez.

Quando a professora explica uma operação às crianças, o quando lhes ensina sintaxes, ela não lhes dá informações propriamente ditas, ela comunica ordens, transmite indicações, ela os faz produzir enunciados corretos, ideias “justas”, necessariamente conformes às significações dominantes (DELEUZE; PARNET, 1996, p. 30).

Nessa passagem em particular, Deleuze evidencia esses eventos paralelos numa relação de ensino e faz a crítica dos imperativos transmitidos inconscientemente pela linguagem, correlatos da relação hierárquica entre o mestre e o aluno. Não nos parece que ao descrever a relação do mestre sedentário e o aprendiz nômade, Benjamin ignore esse problema. Contudo, ele consegue enxergar, dentro mesmo dessa relação hierárquica e pautada, o que poderíamos chamar de linhas de fuga. Em todo caso, na experiência de perder o tempo ou de viver esses tempos paralelos ao tempo “aproveitado” – o do trabalho, o de ensino – se distorce o caminho, se modifica imperceptivelmente o itinerário, se criam novas distâncias.

Mas não basta com desperdiçar o tempo para aprender as coisas que não se ensinam: é preciso o desconforto, a interrupção do curso normal dos acontecimentos que força a inteligência a buscar. Mas, uma vez que a inteligência intervém, ela descobre o valor do tempo perdido e o significado dos signos no aprendizado e na vocação. As linhas de tempo, que correspondem a diferentes tipos de signos, se entrecruzam, o tempo revela sua multiplicidade e sua relação – poliforme – com a verdade.

O primeiro que o aprendiz de artista aprende é a se libertar das “garantias pseudo-objetivas” (PS, p. 31) , isto é, a não procurar o significado dos signos nos objetos que os emitem. O

capítulo intitulado “O aprendizado” se estrutura em torno desses episódios em que herói vê fracassar suas tentativas de entender, disfrutar, expressar, etc. Trata-se frequentemente de episódios em que uma distância se abre entre ele e os objetos que emitem signos. Assim, o objeto é muitas vezes Albertine, ou seus olhos, ou um beijo dela, pode ser também uma peça teatral ou a atuação da Berma, etc. O que temos observado é que o herói quer se aproximar de um objeto (buscar na pessoa de Albertine as razões para amá-la, atribuir à famosa *madeleine* as emoções que ela evoca, etc.) e descobre, na sua proximidade, que não consegue decifrá-lo (Deleuze), ou usá-lo (Agamben) ou experienciá-lo (Benjamin). O objeto volta a se afastar, ou melhor, se propaga em novos objetos distantes (a voz de Albertine através do telefone só evidencia a distância existente entre o herói e esse mundo desconhecido, desde o qual chega a voz dela e cuja distância é intransponível já que não pode contar com a sinceridade de Albertine para descobrir que mundo seja esse). Nesses fracassos sucessivos o herói supera a *ilusão objetivista* e aprende que os signos *excedem* o objeto que os emite, que não há um objeto que possua o que ele está buscando.

O aprendizado começa por uma decepção (que Deleuze identifica como desconforto ou violência): “poucas são as coisas não decepcionantes a primeira vez que as vemos, porque a primeira vez é a vez da inexperiência” (PS, p. 32). A inexperiência é, portanto, o momento em que “ainda não sabemos distinguir o signo e o objeto” (PS, p. 32). A inexperiência dura enquanto, face àquilo que o violenta, o aprendiz responde com uma tentativa de reconhecê-lo, de trazê-lo para o mundo habitual e conhecido.

O aprendizado será, portanto, de acordo com Deleuze, a passagem da inexperiência à experiência da decifração. Não é uma experiência que vale na medida em que acumula saber ou informação cuja legitimidade emana da tradição – nesse sentido ela é contrária à ideia de

experiência que Benjamin propõe, por exemplo, em “O narrador” e em “Sobre alguns temas em Baudelaire” –; é uma passagem que existe enquanto precisa ser atravessada. O aprendizado não é o produto, mas o trânsito. Tampouco a verdade é apenas o produto, há verdade já na força do signo antes de ser interpretado: o nervosismo que os signos mundanos produzem no herói, a dor do ciúme, o desconforto da mentira, a alegria misturada com a tristeza que trazem os signos.

Não apenas a ilusão objetivista representa um risco para o intérprete inexperiente, já apontamos para outra ilusão que é como que a sua contra cara: a compensação subjetiva. Se a primeira consiste em atribuir ao objeto o sentido dos signos que esse emana, a segunda consiste em compensar a decepção da inexperiência interpretando os signos subjetivamente, isto é, associando-os à própria biografia (Deleuze tem um grande desprezo pela literatura biográfica), à história pessoal. O problema das explicações subjetivas é que elas, associadas sem outro critério que o gosto e a história individual formam uma corrente infinita (se pula indistintamente de uma para outra) em que todas valem o mesmo – e, portanto, nada –: “tudo é permitido no exercício das associações e, sob esse ponto de vista, não encontramos diferença de natureza entre o prazer da arte e o da *madeleine*: sempre o cortejo das contiguidades passadas” (PS, p. 34). Essa atitude não nos permite interpretar os signos da arte, porque não está à altura da sua intensidade. No máximo, ela constrói para nós “um museu particular onde o sabor de uma *madeleine*, a característica de uma corrente de ar valem mais do que qualquer beleza” (PS, p. 35)¹¹⁵. Aqui vale lembrar que os signos da arte não se explicam sem o mundo do qual eles procedem, enquanto essas impressões subjetivas

¹¹⁵Note-se que aqui Deleuze aponta, do mesmo modo que Agamben, a essa impossibilidade de usar ou usufruir dos objetos que se têm ante-os olhos, inclusive ou particularmente dos objetos que se possuem. Ambos utilizam a imagem do museu como espaço que bloqueia essa possibilidade. Opusemos ao museu por um lado o jogo infantil e por outro a ação de colecionar (pelo menos como a entendia Benjamin) que na medida em que salvam o objeto do lugar que lhe é outorgado – em termos de Agamben o dessacralizam – lhe devolvem, acreditamos, a possibilidade de emitir signos.

passadas se apresentam isoladas, sendo história pessoal de quem as evoca a única causa delas virem à tona. Se Swann aprecia a beleza de uma mulher porque ela lhe faz lembrar um quadro que *ele* conhece, ou se ele aprecia mais o quadro depois de encontrar na vida uma mulher que se parece com as que nele estão representadas, na verdade, tudo o que Swann faz é pular de uma lembrança individual para outra, tratando os eventos que lhe oferece sua memória como objetos. Desde essa perspectiva, poder-se-ia dizer que, apesar de todo o seu talento, seu olhar penetrante e sua sensibilidade, Swann não consegue vir a ser um escritor porque não chega a sair de si mesmo e não pode expressar um mundo:

Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as que por ventura existem na Lua. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito... (PROUST *apud* PS, p. 40).

Nada se produz, não se aprende nesse exercício, a ilusão objetivista e a compensação subjetiva parecem perseguir o sentido onde ele não está. Desse ponto de vista, Swann seria, até a sua morte, a personificação da inexperiência.

Ao questionar o modelo que supõe um conteúdo objetivo ou último do signo, Deleuze se cuida de permanecer igualmente distante da ideia de uma interpretação individual ou subjetiva. O aprendizado da decifração desarticula a figura do sujeito-intérprete-voluntário, ao mesmo tempo em que problematiza o mundo objetivo como critério de verdade e complexifica a noção do conteúdo do signo desvinculando-a da sua suposta unidade. Os

signos não têm um significado, mas envolvem um mundo, para melhor compreender essa afirmação será preciso explicar o papel das essências em *Proust e os signos*.

Mas dissemos que a busca do tempo perdido é para Deleuze (PS, p. 14) uma busca da verdade. Já descrevemos a forma em que os signos induzem o que chamamos diferentes experiências do tempo. No tempo da obra linhas temporais distintas encontram “a verdade que lhes corresponde” (PS, p. 23). Os signos não entrariam em relação com as linhas do tempo sem entrarem por sua vez em “combinações complexas que constituem o sistema da verdade” (PS, p. 24). Já dissemos que para o nosso filósofo a verdade não obedece à boa vontade, ela tampouco se submete ao critério objetivista, contudo Deleuze se refere à verdade como sendo “autêntica” e “necessária” (PS, p. 24). É o acaso do encontro e a sua violência que garantem a necessidade e se opoem as “verdades da inteligência” e do método. Querer a verdade e rejeitar a imagem dogmática do pensamento é querer a coação e o acaso do que não depende do pensamento nem de quem o pensa (o fora do pensamento). A necessidade com que o signo se apresenta é a “pedra de toque” de uma imagem do pensamento que pretende evitar subsumir o fora às possibilidades da inteligência.

Em apenas uma página articula-se toda uma reestruturação (invenção seria talvez uma palavra mais adequada) do conceito de necessidade, em torno do qual Deleuze organiza os de possibilidade, método, acaso e verdade. Contra a tradição, a necessidade é extraída do reino das verdades da natureza, oposto por definição ao reino da contingência e colocada como o que simplesmente se nos impõe independentemente da vontade. A necessidade, que enquanto característica das leis da natureza excluía a contingência, leva agora o acaso como a sua marca e como garantia de seu vínculo com a verdade. Fica assim associada ao pensamento, contrapondo-se à inteligência, à vontade e ao método, que nos fornecem,

segundo Deleuze, verdades apenas “possíveis”: “não procurara as duas pedras em que tropeçara no pátio”, diz o aprendiz que “via nisso a marca de sua autenticidade” (PROUST *apud* PS, p. 15). Achar a verdade é a achar um signo que impõe pela força a necessidade de decifrá-lo, que “nos rouba a paz” (PS, p. 15). O aprendizado aparece então como a experiência que reúne o que se busca com o que não se procurava.

3.3 A imagem dogmática do pensamento.

A primeira página de *Proust e os signos* é cheia de sinais. Deleuze retoma aí as palavras do título do romance: a busca e o tempo. Sobre a *busca*, afirma, sabemos que não remete à memória, nem sequer à memória involuntária; sobre o *tempo perdido* que não se trata simplesmente do passado. Para a busca existe um meio mais profundo que a memória, para o tempo, uma estrutura mais profunda que o passado (PS, p. 3). Deleuze considera, como Blanchot (2005), que o tempo perdido é também, às vezes, o tempo desperdiçado; mais que de aproveitar o tempo se trata de “se dar”¹¹⁶ um tempo. Encontramos duas pistas sobre o que interessa a Deleuze: em primeiro lugar, a busca é uma espécie de “busca da verdade”, em segundo lugar, o livro é o relato de um aprendizado. Com essas duas afirmações Deleuze consegue tirar o foco do passado e colocá-lo no futuro e no percurso: a *Recherche*, esse livro onde o tempo perdido não coincide com o passado, é na verdade um romance sobre o futuro, nos adverte o filósofo já no segundo parágrafo do seu livro sobre Proust.

¹¹⁶Com tudo o que de ambíguo possa ter essa expressão, que pode estar referida tanto a um sujeito que se dá seu tempo (assim a usa Blanchot, como já comentamos), quanto a formas diferentes do tempo “se dar”.

“A *Recherche du temps perdu* é uma busca da verdade” (PS, p. 14). Com essa afirmação Deleuze aproxima de maneira destemida as incumbências do autor (ou do herói?) da *Recherche* com as da filosofia. Veremos que ele lerá em Proust uma crítica a essa, em particular, à sua tendência filosófica a supor que existe algo assim como “uma boa vontade de pensar”. A interpretação da busca como busca da verdade está fortemente vinculada, no livro de Deleuze, à crítica daquilo que ele chamará a imagem dogmática do pensamento. A imagem dogmática do pensamento é aquela construída sobre o suposto que o pensamento tem de direito uma relação com o verdadeiro, que está “dotado para buscá-lo”, que é “capaz, *a priori*, de alcançá-lo” (ZOURABICHVILI, 1994, p. 8).

Em filosofia, a verdade diz respeito a uma relação com a exterioridade, isto é, com o que não depende do pensamento. Para Deleuze o problema consiste em que a filosofia tem “interiorizado” essa relação, isto é, projetado na exterioridade as características que garantem uma relação “íntima” ou “natural” do pensamento com a verdade (ZOURABICHVILI, 1994, p. 7-8). A imagem dogmática do pensamento “resolve” um paradoxo que não deveria – porque não pode – ser resolvido: a filosofia quer o fora como garante da verdade; mas o filósofo, por sua vez, coloca as condições de acesso ao fora, ele se diz “amigo” “íntimo” desse fora:

a filosofia toda parece presa no equívoco de um fora já ameaçador (o mundo exterior sensível), já saudável (Deus, o inteligível), ao mesmo tempo em que a relação necessária com o fora inscreve-se inexplicavelmente na natureza mesma do pensamento. (ZOURABICHVILI, 1994, p. 16, tradução nossa).

Dai, por exemplo, a ideia de uma verdade esquecida antes que desconhecida (Platão), ou o tema da ideia inata antes que forjada ou adventícia [...] (Descartes) (ZOURABICHVILI, 1994, p. 8, tradução nossa).

A imagem dogmática do pensamento a que assigna *a priori* uma forma ao fora. Essa crítica aparece em *Nietzsche e a Filosofia*, em *Diferença e Repetição* e também num capítulo de *Proust e os signos*, o último da primeira parte (1964), cujo título é precisamente “A imagem do pensamento”.

É nesse que Deleuze (2010, p. 116) explora a crítica proustiana da amizade colocando-a em paralelo com a ideia clássica de que “dans philosophe, il y a ‘ami’”¹¹⁷. Escreve Deleuze (2003, p. 89) que “a crítica de Proust toca no essencial: as verdades permanecem arbitrarias e abstratas enquanto se fundam na boa vontade de pensar”, da mesma forma que a amizade se baseia na boa vontade dos amigos para concordar.

Precisamos dizer que discordamos com a visão proustiana da amizade, assim como discordamos com uma boa parte das ideias proustianas sobre o amor. Mas não importa aqui a amizade, que é apenas o conceito que serve a Deleuze para fazer a transição entre o interesse proustiano pela memória involuntária e aquilo que ele quer desenvolver: a desarticulação dos supostos sobre o pensamento e a (boa) vontade. É bom lembrar que em outras ocasiões Deleuze expõe ideias muito interessantes sobre a amizade e que não coincidem para nada as de com Proust.

¹¹⁷Uma tradução possível diria que em filósofo há, existe ou encontramos “amigo”. A tradução ao português diz “na palavra filósofo existe ‘amigo’” (PS, p. 88), mas no texto original não diz “palavra”. Talvez porque além ou além da questão etimológica e conceitual, se aponte aí uma característica associada propriamente aos filósofos, aos que exercem a filosofia, aos que se interessam por ela ou trabalham com ela. A denúncia da associação automática entre a Verdade e o Bem e suas figuras – o sábio venerável, o amigo da verdade, a comunidade dos sábios, e assim por diante –, encarna aqui de modo direto sobre a figura do filósofo.

Entre o fora e o pensamento não há cordialidade nem a afinidade, nem uma espécie de predestinação mútua. O que há entre ambos é a violência. Para Deleuze (2003, p. 89), o *leitmotiv* do Tempo redescoberto “é a palavra *forçar*: impressões que nos forcem a olhar, encontros que nos forcem a interpretar, expressões que nos forcem a pensar”.

Também na obra de Benjamin há um lugar para as forças, como já foi apontado aqui a propósito das forças destrutivas: profanação, violência, trauma, choque, ruínas, etc. são ali figuras recorrentes¹¹⁸. Baudelaire é um traumatófilo, etimologicamente um amante dos encontros traumáticos. *Não* um amigo, mas quase uma vítima da verdade. Em Baudelaire é voluntária a exposição ao trauma, precisamente porque não pode sê-lo a busca da verdade. Benjamin vê atitude o poder baudelairiano de revelar os dramas da sua época. O filósofo se interessa fortemente pelo transitar do poeta pelas ruas, esses planos-sequência em que aparecem as formas múltiplas da inadequação: “submundos”, “personagens marginais” “existências desordenadas”¹¹⁹ e encontros desacertados¹²⁰. Quando Benjamin escreve sobre Proust o choque não tem o mesmo destaque, mas ele está presente na atitude mimética, que introduz de repente algo de estranho provocando susto:

Suas intuições [as de Proust] mais exatas e mais evidentes pousam sobre seus objetos como pousam, sobre folhas, flores e galhos, insetos que não traem sua presença até que um salto, uma batida de asas, um pulo, mostram ao observador

¹¹⁸Já o mencionamos, mas vale a pena repetir que Benjamin (IP, p. 40) valoriza (também) a aparição das forças na sua leitura de Proust: “O que era antes dele uma simples época, desprovida de tensões, converteu-se num campo de forças”. No caso de Benjamin tampouco parece importar muito se esse era o intuito do romancista. É o próprio trabalho de crítica que descobre essa verdade guardada pela obra.

¹¹⁹Baudelaire nomeia o *flâneur*, o trapeiro ou catador de lixo, o próprio poeta como trapeiro, as lésbicas, as prostitutas (BENJAMIN, 2000, p.15, 23)

¹²⁰Por exemplo, o encontro que descreve o poema sobre a passante. Uma mulher é trazida até o poeta pela multidão, ela desperta no poeta, diz Benjamin “um amor não tanto à primeira quanto à última vista”, faz coincidir a despedida com um momento de fascínio, em lugar da felicidade do amor, o poema descreve “antes, a perplexidade sexual que pode acometer um solitário” (SATB, p. 118).

assustado que uma vida própria tinha se insinuado num mundo estranho, de forma incalculável e imperceptível (IP, p. 43).

Voltamos a Deleuze. As forças que movem o pensamento, que fazem pensar, são signos. Os signos são objeto de um encontro. O que distingue um encontro é a sua contingência, o encontro não se escolhe, é involuntário, ele se (nos) impõe,

Eis por que Proust oferece uma imagem do pensamento capaz de confrontar a tradicional imagem dogmática: porque a introdução do involuntário na equação evita o suposto de uma predestinação ou um co pertencimento entre o pensamento e o que o provoca. Voluntário e involuntário são exercícios diferentes de uma mesma faculdade e seus efeitos são completamente diferentes.

A diferença entre o voluntário e o involuntário é uma chave importante na interpretação do papel das forças que vale tanto para entender Benjamin quanto para compreender Deleuze. O interesse de ambos, acreditamos, se mantém afastado das forças dirigidas voluntariamente, planejadas, organizadas, hierarquizadas, em particular se dirigidas contra o involuntário ou o inconsciente. Há força envolvida sem dúvida no medo e na intimidação, forças que se dirigem também ao inconsciente, assim como há forças “bem-intencionadas” que pretendem direcionar o gosto ou o desejo. O que nos interessa aqui são as forças quando envolvidas com o involuntário, num encontro. Um encontro assalta a sensibilidade e se dá por acaso, como bem entendeu Benjamin ao ler a Proust, quem, segundo ele, “mensurou toda a dificuldade da [sua] tarefa ao apresentar, como questão *do acaso*, o fato de poder ou não realizá-la” (SATB, p. 107).

Eis que aquilo que Benjamin identificava como a lucidez proustiana (a de saber que o esforço enorme de lembrar seu passado estava, para o herói, entregue ao acaso) também Deleuze o aprecia: o encontro com o signo só pode ser involuntário, portanto violento. O signo se impõe, é essa a marca da sua necessidade. Não se pensa por afinidade, nem por amabilidade, nem por predestinação, nem porque se procura o bem, se pensa por *necessidade* – não a necessidade que como falta, mas a necessidade do que se apresenta independente da vontade.

Depois do choque, há a necessidade de traduzir, como aponta também Greffrath no seu artigo “Benjamin e Proust” (1986), uma exigência imposta pela *força* do próprio signo. Poder-se-ia dizer que está implícito na violência do encontro com o signo o impulso de decifrá-lo – mas não a garantia da sua decifração.

A crítica da imagem dogmática é apresentada por François Zourabichvili em três momentos: querer, reconhecer e fundar (ZOURABICHVILI, 1994, p. 9-14), que descreveremos na continuação.

3.3.1 Querer, reconhecer, fundar.

A crítica ao suposto da solidariedade entre o pensamento e a verdade atinge o querer, o reconhecer e o fundar. Assume-se de maneira acrítica que o filósofo *quer* a verdade, que ele tem um desejo natural do verdadeiro, uma propensão à verdade. Assim, bastaria uma decisão (querer) para iniciar a busca da verdade (ZOURABICHVILI 1994, p. 10). Desse suposto

deriva a compreensão do erro como sendo apenas um desvio do caminho¹²¹ e uma eventualidade que advém de fora do pensamento, que não pertence à sua essência, algo de provisório e acidental. Deriva daí um segundo suposto que é precisamente um ato da vontade que coloca ou recoloca o pensamento no caminho correto. Zourabichvili (1994, p. 10-11) aponta a marca de Nietzsche na denúncia de um vínculo *a priori* entre o pensamento e o verdadeiro que na verdade é moral.

Zourabichvili (1994) critica em segundo lugar o modelo do reconhecimento: reconhecer se vincula ao *objetivismo*, que já foi descrito aqui como a tendência a atribuir a força do signo ao objeto que o emite:

O lado objetivo é o lado do prazer, do gozo imediato e da prática, enveredando por esse caminho já sacrificamos o lado da “verdade”. Reconhecemos as coisas sem jamais as conhecermos. Confundimos o significado do signo com o ser ou o objeto que ele designa. Passamos ao largo dos mais belos encontros, preferimos as facilidades das recognições [...] só sabemos dizer “ora, ora, ora”, o que vem a dar no mesmo que “bravo! bravo! bravo!”, expressões que manifestam nossa homenagem ao objeto (PS, p. 26)¹²².

Homenagear o objeto (se perder no prazer do gosto da *madeleine*, pensar que a mulher amada possui o segredo dos signos que ela emite) comporta um ato de reconhecimento. Mas não só: a satisfação de achar no objeto o que na verdade e eu já carregava em si, que funciona por sua vez como uma homenagem ao próprio sujeito, um reforço da identidade. O herói do romance vê atrapalhada sua vocação ao confundir a arte com a homenagem aos

¹²¹É importante lembrar aqui que essa tese tentou explorar um conceito de desvio independente do erro e inclusive oposto a ele.

¹²²Essa passagem se refere a CS, p. 135-136; TR, p. 139.

objetos, isto é, ao pensar que nela se trata de observar e descrever a realidade objetiva. O reconhecimento supõe, segundo Zourabichvili (1994), a identidade, homogeneidade e permanência do mundo (e uma certa satisfação do eu). O herói satisfeito passa “ao largo dos mais belos encontros”, a ressonância dos signos é abafada ou ensurdecida e a reação ao mundo se limita a uma exclamação padronizada e vazia, que morre no momento em que é pronunciada: “bravo!”. Em todo caso, há nas decepções e desvios do herói proustiano, na crise da experiência e na imagem dogmática do pensamento uma espécie de impossibilidade de dispor do (a princípio, ou pelo menos aparentemente) disponível. Essa impossibilidade marcha a contrapelo do reconhecimento e pode ser (ou não) o começo de um aprendizado.

O fundamento é o terceiro alvo da crítica à imagem dogmática do pensamento. Deleuze desconfia da tentativa de começar “verdadeiramente”, do intuito de evitar qualquer pressuposto começando por estabelecer algo de indubitável. O que se faz usualmente em filosofia, segundo ele, é selecionar certas “opiniões universais”, que se enunciam como sendo primeiras quando na verdade não o são. Por exemplo, no caso do cogito cartesiano, se trata de começar pela pensar e pelo existir, sob o suposto que todo mundo entende o que é pensar e o que é existir. O fundamento leva implícitos dois movimentos: por um lado, outorga valor de verdade ao senso comum, simultaneamente, separa esses conceitos e os introduz numa hierarquia: conceitos fundantes (pensar, existir) e conceitos da *doxa*. “Enquanto o começo seja pensado como fundamento”, está “submetido a um reconhecimento inicial que toma emprestada sua forma ao senso comum” (ZOURABICHVILI, 1994, p. 15). Fundar é uma tentativa de possuir o começo e assim “dominar a necessidade” (ZOURABICHVILI, 1994, p.16). Porém, não é de um fundamento mas da relação com a exterioridade, como já dissemos, que o pensamento extrai sua

necessidade. Não a necessidade como verdade preexistente, mas a necessidade como a força que impõe ao pensamento um “devir ativo” (ZOURABICHVILI 1994, p. 17). Portanto: sim, há arbitrariedade no pensamento, não a arbitrariedade de postular um começo, mas a arbitrariedade do que se impõe contra qualquer vontade, a do encontro:

Renunciar a estabelecer um começo, aceitar que o começo acontece às nossas costas, talvez seja o preço que se deva pagar para começar verdadeiramente, diz Zourabichvili (1994, p. 16). Em lugar disso, começar pelo meio, por um *effondement* universal. *Effondement* é um neologismo utilizado por Deleuze para expressar ausência de fundamento (*fondement*) e outras a exclusão da ideia de fundo (*fond*) (ZOURABICHVILI, 2004a, p. 26, nota da tradutora). O neologismo é também foneticamente próximo de *effondrement* (desmoronamento). A proposta de uma “de-fundação” universal, atinge também a fiabilidade que habitualmente atribuímos ao mundo (ZOURABICHVILI, 1994, p. 27). Deleuze propõe uma filosofia que mantenha uma relação “absoluta”, com o mundo na sua heterogeneidade (o fora) e que ao mesmo tempo renuncie a pensá-lo como transcendência: um fora imanente¹²³. Assim, entre o pensamento e o pensado a relação permanece uma relação de exterioridade:

Se o pensamento fracassa necessariamente ao se apropriar de seu começo, talvez seja porque começar não depende dele. Assim, [Deleuze] pode pensar as condições de um começo radical absoluto enunciando ao mesmo tempo que “estamos sempre no meio” e que uma filosofia não começa, não pensa a partir do princípio que ela enuncia como o primeiro. (ZOURABICHVILI 1994, p. 17, tradução nossa).

¹²³Sobre o vínculo fora-imanência em Deleuze, há o excelente artigo de Peter Pál Pelbart: « Cartographies du dehors » (2007).

Já dissemos que Proust sente atração pelos estados “crepusculares” da alma¹²⁴, em que se complicam o tempo e o espaço, a percepção, a memória, etc. Esses estados sobrevêm sempre involuntariamente (ao sonhar, ao acordar num lugar desconhecido, ou ao ser assaltados por um sabor que nos remete a um momento que não conseguimos lembrar, ao acordar de um desmaio, etc.). Ora, se a expressão *memória involuntária* associa-se a Proust, Deleuze chega a dizer que a própria verdade é involuntária (PS, p. 36), porque “sem algo que force a pensar, sem algo que violente o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que ‘dá que pensar’” (PS, p. 86). O que força a pensar está fora do pensamento. Na questão “sobre as condições em que o pensamento faz uma experiência, isto é, entra em relação com aquilo que não depende dele” (ZOURABICHVILI, 1994, p. 46), as condições são aquilo que não dependem da vontade, nesse sentido, não podem ser um fundamento.

É preciso dizer ainda sobre a crítica da imagem dogmática que assim como ela evita se prender ao objeto e ao sujeito, ela recusa também “a falsa alternativa que nos impõe escolher entre [...] a necessidade entendida como verdade preexistente e a ausência pura e simples de necessidade” (ZOURABICHVILI, 1994, p. 17-8), sendo que a segunda justificaria a clássica crítica da queda no relativismo. Para Deleuze a verdade é o devir ativo do pensamento, pensamento que cria, mas não por um ato da vontade, porque a vontade é arbitrária, enquanto a necessidade:

¹²⁴Agamben (2005a, p. 53) cita Poulet, quem, diz o italiano, “registrou as inúmeras variações” de uma fórmula típica de Proust: « je ne savais pas au premier instant qui j'étais ». Poulet começa seu livro analisando momentos em que o espaço se apresenta confuso e utiliza frequentemente os termos “vacilar”, “vertigem”, “tropeçar”, “instabilidade”, e também “terror” (POULET, 1992, pp. 15-23).

longe de satisfazer os anseios de um sujeito pensante já constituído, não se conquista senão no estado de um pensamento fora de si mesmo, que só é absolutamente potente no ponto extremo da sua impotência (ZOURABICHVILI, 1994, p. 18, tradução nossa).

O pensamento forçado a pensar, só pode pensar a essência. “As essências vivem em zonas obscuras, nunca nas regiões temperadas do claro e distinto” (PS, p. 94). Ao domínio da vontade pertencem o reconhecimento, a interpretação objetiva e a compensação subjetiva e o relativismo, assim como a reconhecimento e a ideia de uma disposição natural ao saber. Contra ele que se voltam as potências do inconsciente e do involuntário, do signo, do encontro, da necessidade. Deleuze desloca o componente involuntário de Proust até o centro mesmo do problema do pensamento e redefine assim, no seu seio, o lugar e o papel das forças.

Trata-se sim de desenvolver a sensibilidade aos signos, mas a sensibilidade não pertence a um sujeito nem é provocada por um objeto, quando ela “chega” nessa instância já foi submetida ao reconhecimento. A imagem dogmática do pensamento pensa a sensibilidade sempre já envolvida no objeto. É preciso, insiste Deleuze, uma instância anterior, de desordem e desestabilização, de vacilação, em que o familiar e o evidente se distanciam e é possível perceber apenas intensidades, variações sensíveis.

O inexperienciável não é, portanto, uma instância exclusivamente negativa. A experiência toda parece se fazer agora no limite do impensável, que, porém, não pode mais que ser pensado. “Não se pensa senão de outro modo” (ZOURABICHVILI, 1994, p. 33).

3.4 Intensidade e inadequação das faculdades

Ao longo dessa tese, apareceu com alguma frequência o termo intensidade. Trata-se de um conceito deleuziano que, se bem não está elaborado em *Proust e os signos*, aparece insistentemente em obras posteriores. A intensidade está envolvida no signo¹²⁵, é o objeto próprio da sensibilidade que força o pensamento a um exercício involuntário é transcendental (MACHADO, 2009, p. 197), tentaremos mostrar como isso ocorre.

A intensidade age na sensibilidade, mas no seu limite, ou melhor, a intensidade leva a sensibilidade até seu limite porque ela apela à sensibilidade, porém, não pode, na verdade, ser sentida. Talvez se entenda melhor o conceito sobre o pano de fundo da crítica ao reconhecimento. O reconhecimento limita (lembramos que Kant entende a crítica como delimitação) a experiência de forma tal que as faculdades (sensibilidade, imaginação, entendimento) se arranjam num uso concordante e o mundo externo se organiza em objetos cuja unidade está garantida pela unidade do sujeito que os (re)conhece. Para quebrar esses supostos, Deleuze precisa apelar a alguma coisa que pertença ao domínio da sensibilidade mas que de alguma forma se antecipe a ele:

Antes de referir a sensação a um objeto, a sensibilidade é afetada por ele e registra, por assim dizer, uma grandeza intensiva que corresponde ao grau de intensidade dessa afecção. O princípio das antecipações é enunciado por Kant da seguinte maneira; “em todos os fenômenos o real, que é objeto de sensação, tem uma grandeza intensiva, isto é, um grau” (Kant 6, B 207). A sensação não comporta grandeza extensiva porque não é uma representação objetiva, como a intuição, mas

¹²⁵Roberto Machado afirma que intensidade é o nome que os signos recebem a partir de *Diferença e repetição* (2009, p. 197), contudo vale a pena apresentar o conceito de intensidade para uma compreensão mais acabada da dinâmica entre o signo, sensibilidade e faculdades.

apenas subjetiva, referindo-se à afecção. A quantidade da sensação se produz, assim, a partir de um grau zero, equivalente à ausência de sensação ou afecção (VIEIRA, 2010, p. 46).

Contudo, de acordo com Deleuze (que resgata de Kant a invenção do transcendental), a intensidade é mais do que uma antecipação da percepção, ela é condição de possibilidade do extenso. Segundo Vieira (2010, p. 46), Deleuze está procurando as “condições de possibilidade da experiência real, *anteriores* às formas puras do espaço e do tempo”. Antes de perceber os objetos, a extensão, a unidade, etc.; há as variações de intensidade (ou simplesmente as intensidades, que são sempre variações). Elas são o que não pode ser sentido porque a nossa sensibilidade “é orientada ao dado empírico [e porque] toda intensidade já está explicada e desdobrada no extenso e numa qualidade” (ALVES DOMINGOS, 2010, p. 61). E no âmbito do empírico “não percebemos diferenças puras e sim diferenças submetidas a uma identidade” (ALVES DOMINGOS, 2010, p. 61).

Para ilustrar o parágrafo anterior, basta voltar aos signos: assim que o aprendiz os assimila a um objeto, ele os aniquila enquanto forças capazes de violentar suas faculdades (sensibilidade, memória, imaginação, etc.). Há algo no signo que é anterior ao sujeito e ao objeto, é a sua força, que existe precisamente enquanto o reconhecimento não acontece.

Uma exposição mais acabada do conceito de intensidade requer uma passagem prévia por duas questões: a do uso das faculdades e a da retomada deleuziana do transcendental. *Proust e os signos* já tinha apontado que existe um uso voluntário e um uso involuntário das faculdades¹²⁶. No seu uso involuntário as faculdades não convergem, “seu encadeamento não

¹²⁶Com faculdades nos referiremos aqui à sensibilidade, a imaginação, a memória e o entendimento. Deleuze sugere que uma doutrina da faculdade deveria atender a excedentes das faculdades ainda não descobertos (CANGI, 2011, p. 80).

implica numa colaboração”¹²⁷. Dissemos que o uso involuntário é disparado por um encontro casual, aquilo que se encontra é da ordem do que pode ser sentido. É preciso diferenciar a sensibilidade (como pertencendo ao reconhecimento) e o que pode ser sentido: “no reconhecimento, o sensível não é o que pode ser sentido, mas [apenas] aquilo que se relaciona com os sentidos mediante uma objeto que pode ser lembrado, imaginado, concebido” (CANGI, 2011, p. 82). O sensível fica assim submetido a um acordo entre faculdades mediado pelo objeto e subordinado a ele e à atividade sintética do sujeito.

Para Deleuze, o transcendental interessa na medida em que excede a função de conceder unidade ao percebido e leva “cada faculdade ao ponto extremo do seu desarranjo” (CANGI, 2011, P. 83), isto é, na medida em que implica forçar cada faculdade até seu limite. A faculdade é forçada a se exercer quando ela capta alguma coisa que foge ao seu exercício empírico (exercício subordinado à unidade). A intensidade é o elemento diferencial que cria variação no sensível e provoca por uma violência uma discordância entre as faculdades, colocando cada faculdade em presença de sua diferença, isto é, de sua divergência com respeito ao resto. A intensidade é a diferença que impede (ou desafia) a concordância entre as faculdades: “nenhuma está em condições de sentir a intensidade, que, por isso, descompõe a apreensão, a imaginação e a reconhecimento” (CANGI, 2011, p. 89).

Não começa a experiência do mundo pela percepção de um objeto, engendra-se o pensamento pela variação de uma intensidade. A intensidade é difícil de captar na experiência porque ela aparece sempre já envolvida no objeto e suas qualidades (é isso que faz com que o insista, face o signo, na interpretação objetiva e na compensação subjetiva).

Mas é a intensidade que força a sentir, que “produz a sensibilidade nos sentidos”, que revela

¹²⁷Foi Kant o primeiro a pensar um acordo pela discordância, no caso da relação entre a imaginação e o pensamento ante o sublime.

o ser do sensível, que provoca o engendra a sensibilidade, mas que não pode ser sentida. Esse paradoxo (o sensível, que não pode ser sentido) é a gênese de um movimento que destrói o senso comum.

Adrián Cangi (2011, p. 85) explica que o transcendental em Deleuze é aquilo que apela à sensibilidade, e contudo não pode se dar sob a forma da sensibilidade, porque não se conforma aos limites espaço-temporais e é portanto, irreduzível à síntese do sujeito. Há algo de impensável no ser do sensível, no ponto onde a intuição excede o uso formal do entendimento, no qual a sensibilidade se revela como limitada e contida.

Há para Deleuze, antes de um espaço e um tempo como condições de possibilidade do extenso, um *campo intensivo*, que é transcendental já que é ele que põe as condições de possibilidades da experiência do extenso. A intensidade é uma quantidade que, ao contrário das quantidades extensivas, não pode ser nunca apreendida cientificamente (DELEUZE, 1998, p. 385). A unidade da apreensão de uma quantidade intensiva não provém da soma de partes sucessivas (apreender uma linha percorrendo todos seus pontos, ou a duração de um evento como a soma de seus instantes sucessivos), a quantidade intensiva só pode ser representada como sendo diferente do grau = 0 (cero) (MACHADO, 2009, p. 125). Por exemplo, “quando se sente um grau determinado de calor, tem-se uma representação do todo sem se ter uma representação prévia das partes” (MACHADO, 2009, p. 125). Em síntese: “nada preencheria o espaço e o tempo – considerados como quantidades extensivas [...] – se o real, a matéria da sensação, que vem preenchê-los não tivesse um grau” (MACHADO, 2009, p. 126). Na mesma página, Roberto Machado remete a crítica de Deleuze a Kant ao livro *A teoria kantiana da experiência* (1871), de Herman Cohen, o neo-kantiano que, como

é sabido, influenciou fortemente na formação de Benjamin e no início da sua busca de uma nova noção de experiência (MURICY, 2009, p. 36).

Deleuze distingue a intensidade como princípio transcendental da qualidade como princípio empírico, a primeira pertencendo a uma dimensão que ele denomina “pura” enquanto denomina a segunda “empírica”. A intensidade é um “espaço inextenso” ou um “espaço pre-extensivo”, mas também uma dimensão impessoal (pre-subjetiva) do transcendental (CANGI, 2011, p.86):

Deleuze reconhece que Kant inventou o conceito de transcendental como o conceito mais belo da modernidade, estragado pela aliança com o senso comum. O conceito de transcendental é a descoberta de uma região “selvagem” atravessada apenas pelas forças do pensamento como pensamento puro. Das *Meditações* de Descartes à *Crítica da Razão Pura* de Kant [...] pensar é reconhecer que o objeto sob a forma *cogito*/lógica do Mesmo é o mesmo que o objeto tocado, visto, imaginado. A relação harmônica das faculdades se baseia na unidade objetiva que reflete a unidade subjetiva. O senso comum depende da relação harmônica das faculdades (CANGI, 2011, p. 8).

E sabe-se a crítica daquilo que, extraído do senso comum, pretende passar por fundamento faz parte da crítica deleuziana à imagem dogmática, que é insuficiente para entender a gênese do pensamento, isto é, as particularidades da circunstância – excepcional – em que o pensamento começa a pensar.

O interesse de Deleuze pelos signos anunciava já o conceito de intensidade. O mundo original oferecido pelas essências proustianas não pode ser pensando como um mundo físico

transcendente, distante espacialmente do mundo conhecido. O mundo, o melhor, os mundos originais em Proust são, na verdade uma forma original de perceber o mundo (se entendemos que essa originalidade é capaz de socavar não o mundo, mas aquilo que há de mais arraigado e inconsciente na nossa maneira de percebê-lo, aquilo que ainda não pensamos). A arte é um “reservatório de intensidades” (CANGI, 2001, p. 89).

Em *Proust e os signos* Deleuze opõe as essências aos produtos das faculdades no seu seu empírico. As essências da arte, imateriais porque irreduzíveis ao sujeito e ao objeto, elas encarnam, diz o filósofo na matéria (a cor, as palavras, os sons) se repetem e se diversificam: uma obra de arte é uma diferença última, insubstituível, o único que pode-se fazer com ela é repeti-la. Escutar muitas vezes a mesma música, aprender um poema de cor (PS, p. 46), de forma tal que de uma grande obra pensaremos “a mesma, e no entanto, outra”.

Mas Deleuze nos propõe sempre o difícil exercício de pensar a repetição sem identidade: “na verdade, diferença e repetição são as duas potências da essência, inseparáveis e correlatas” (PS, p. 47). O que se repete tem o poder de se diferenciar (como em *Pierre Menard, autor do Quixote*, o conto do Borges) e o que se diferencia tem a potência de se repetir (para permanecer diferente só pode se repetir na sua diferença). “A obra de arte” é “um mundo de signos” (PS, p, 47) cujo sentido é uma essência afirmada em toda sua potência. Veremos que em Proust a essência, uma vez descoberta, se encarna em outros domínios diferentes dos da arte, que são integrados na obra, fazendo do aprendizado um movimento ascendente e posteriormente descendente.

Deleuze encontra em Proust a força do involuntário, capaz de produzir um encadeamento entre as faculdades através de um acordo e um desacordo. Um acordo porque algo se

transmite de uma para a outra (uma violência) como se se tratasse de um “pavio de pólvora” e um desacordo, porque “exclui a forma de identidade, de convergência e de colaboração do senso comum” (DELEUZE, 1988, p.183). A força dos signos da arte é a da “transmutação da matéria” (PS, p. 45), na arte, “os meios físicos se desmaterializam, para refratar a essência, isto é, a qualidade de um mundo original” (PS, p. 45), voltaremos ainda sobre esses assuntos.

Antes de finalizar esse item, é preciso esclarecer que a expressão que aparece no título do mesmo, *inadequação das faculdades*, não a encontramos em Deleuze nem nos comentaristas consultados, mas a escolhemos porque ela repete outras passagens do nosso trabalho.

3.5 A memória e o tempo puro

Podemos agora interpretar o fato de Deleuze (2003, p. 49) outorgar à memória uma “Papel secundário” na *Recherche* como uma recusa ao uso empírico das faculdades e ver de que maneira isso se vincula à ideia de um tempo puro. A questão principal do capítulo de *Proust e os signos* que leva por título “Papel secundário da memória” é mostrar que, se bem os signos sensíveis, particularmente nos casos de memória involuntária, expõem o aprendiz às essências; contudo, nesse sentido os signos da arte são superiores. Deleuze, como Blanchot (2005) e Ricoeur (2008), rejeita a ideia de que a memória involuntária seja o assunto mais importante da *Recherche*.

A decifração dos signos mundanos e amorosos é trabalho da inteligência, deles o aprendiz extrairá uma lei, uma generalidade. A dos signos sensíveis é tarefa da memória involuntária.

Neles há já um começo de arte. Deleuze destaca um paralelo entre as reminiscências (episódios de memória involuntária)¹²⁸ e as metáforas, que pertencem ao âmbito da arte: ambas reúnem duas coisas diferentes para as “subtrair às contingências do tempo” (PS, p. 52). A faculdade dos signos da arte não é nem a memória (seja essa voluntária ou involuntária), nem a imaginação, mas “o pensamento puro como faculdade das essências” (PS, p. 52).

Deleuze destaca o fato de Combray como objeto da memória involuntária aparecer não como foi vivida, mas “com um ‘esplendor’, com uma ‘verdade’ que nunca tivera equivalente no real” (PS, p. 53). Desse modo ele introduz já, de alguma forma, a repetição (Combray) e a diferença (Combray lembrada, Combray vivida).

A resposta de Deleuze será que o essencial na memória involuntária não é a identidade nem a semelhança (entre a sensação passada e a presente), o essencial é a “diferença internalizada, tornada imanente”, essa diferença mantém para sempre e desde sempre a *distância* entre as “duas” Combray. *Para sempre* porque a Combray vivida e a lembrada nunca serão a mesma, ainda que Combray volte infinitas vezes; *desde sempre* porque para Deleuze o “ser-em-si” do passado (o passado que não apreendemos pela percepção consciente e a memória voluntária) coexiste virtualmente com a sucessão real (apreensível sim empiricamente). As essências trazidas pelas reminiscências deixam entrever ademais o passado puro como que por trás do passado como soma dos instantes sucessivos (empírico).

Ora, apesar do todo o que o herói aprende sobre as essências que encarnam na lembrança involuntária, o que constitui a grande revelação do seu aprendizado são essências da arte.

¹²⁸Deleuze subdivide os signos sensíveis: há os que ativam a memória (reminiscências) e os que ativam a imaginação e o desejo, trataremos aqui dos primeiros.

Com efeito, a essência que depende da memória involuntária vem atrelada a objetos materiais (Combray, pedra do calçamento, Veneza, etc.). Porém, ela também oferece uma verdade sobre o tempo “primordial”, “idêntico à eternidade”, “original”, oposto ao tempo sucessivo (PS, p. 58), mas apenas como uma revelação momentânea, um lampejo: “A memória involuntária nos dá a eternidade, mas de tal forma que não tenhamos a força de suportá-la mais do que um instante, nem o meio de descobrir-lhe a natureza” (PS, p. 59). O terceiro argumento que sustenta a tese deleuziana da inferioridade das essências encarnadas nos signos sensíveis com respeito as essências da arte é que as primeiras se dão de maneira contingente¹²⁹, são produto de eventos “exteriores à essência, [...] estados vividos, [...] mecanismos de associação que permanecem subjetivos” (PS, p. 60-2).

É assim que Deleuze está em condições de afirmar que se bem a memória involuntária é central na *Recherche*, ela não é “o ponto extremo”, salientando o papel do componente involuntário, mas esclarecendo que “não se deve ver na arte um meio mais profundo de explorar a memória involuntária” e que sem a final, o aprendiz estaria condenado a “‘adiar’ o exame das causas” da alegria que as reminiscências de fato lhe trazem (PS, p. 61).

A memória involuntária permite vislumbrar num lampejo o tempo puro e coloca desse modo o aprendiz no caminho das essências da arte.

¹²⁹Já vimos que também Benjamin destaca que para Proust “é questão de sorte, se nos deparamos com ele [o objeto em que se encontra o passado] antes de morreremos ou se jamais o encontramos” (PROUST *apud* BENJAMIN, p. 106).

3.6 O aprendizado. Ascenso, descenso, distância

O primeiro e o segundo tipo de signos, signos mundanos e do amor respectivamente, ativam-se no mundo sensível, provocando reações da inteligência, da imaginação e da memória, que acodem para extrair leis gerais. A decifração vai aqui do particular ao geral (a lei), que não resulta uma verdade abstrata (contingente, meramente formal) porque foi forçada por um signo (lembramos que não há signo que não imponha uma violência). Uma das descobertas do aprendiz no último volume da *Recherche* é que um homem sem imaginação que tivesse uma grande sensibilidade poderia escrever romances notáveis, apenas utilizando a inteligência na decifração dos signos.

A essência dos signos mundanos e dos signos do amor é uma generalidade que o aprendiz descobre, uma lei. Deleuze, como Benjamin, é sensível à função da tagarelice no romance é e ambos enxergam a dimensão social oculta dessa função. Num grupo social, aqueles que são “como papagaios” são também “aves proféticas”, porque a profusão de suas falas “assinala a presença de uma lei” (PS, p. 78). O intérprete descobre nesses grupos “famílias mentais”, a lei da sociedade é “que nos expressemos como as pessoas de nossa classe mental e não da nossa casta de origem” (PS, p. 78).

Os signos do amor, como dissemos, remetem à mentira e aos mundos que excluem o aprendiz. De nada serve a experiência no amor, porque o apaixonado ignora que seus amores formam uma série que repete uma “diferença original”¹³⁰. O paradoxo da decifração desse

¹³⁰Deleuze se ocupa de esclarecer que essa diferença original não se identifica com a figura da mãe, no que nos parece um esforço por não reduzir a decifração dos signos amorosos à teoria psicanalítica.

tipo de signos é que ela avança na medida em que o amor vai se extinguindo, não se descobre, portanto, a lei do amor no momento em que se está apaixonado (PS, p. 70). A essência do amor proustiano, a lei que seus signos revelarão, é o hermafroditismo original: que se expressa na sentença “os dois sexos morrerão cada um para seu lado” (SG, p.14), isto é, separados. Os homens e as mulheres só aparentemente se aproximam. A inteligência, cujo impulso começara pela ciúme e a tristeza provocado pelas mentiras de amado decifra na “série de amores sucessivos, balizada pelos esquecimentos e as repetições inconscientes, a generalidade que lhe permite enunciar a lei do amor” (PS, p. 50).

Os signos sensíveis, ao contrário dos signos dos dois primeiros tipos, não revelam sua essência como uma lei, mas como essência local, que não reúne generalizando, senão individualizando. A superioridade desse tipo de signos consiste em que a sua essência revela uma verdade diferencial (um lugar, um momento). Ela reúne duas qualidades idênticas, porém, implica ao mesmo tempo uma *diferença interiorizada*. Seguindo com o mesmo exemplo, a Combray que brota da xícara de chá não pertence ao passado nem ao presente empíricos, portanto ela evidencia e carrega a diferença existente entre o tempo empírico e o tempo puro (que nos aparece involuntariamente). Ela se situa num passado puro, que coexiste com os dois presentes empíricos (o que foi presente e o presente em que aquilo que foi é lembrado) mas fica “fora de seu alcance”. Deleuze fala em “essência localizada do tempo”: reaparição do passado como diferença que ainda está sujeita à materialidade, posto que referida a um momento e a um local determinados (essa cidade do tempo da infância). Esse componente material, essa ligação com o empírico determina a insuficiência dos signos sensíveis e suas essências, apesar dessas últimas terem revelado já um certo afastamento do materialidade e ter deixado vislumbrar o tempo puro.

Na arte, ao contrário, a essência se expressa “sem nenhuma contingência, sem materialidade nem generalidade” (MACHADO, 2009, p. 203). Nela, o sentido dos signos é a “qualidade última de um ponto de vista singular”, “a essência considerada com singularidade” (MACHADO, 2009, p. 203). A essência na arte é uma “diferença última e absoluta”, por isso, como vimos, uma obra de arte é insubstituível. De acordo com Deleuze, o que revela a diferença na arte é o estilo. O estilo expressa a diferença qualitativa de um ponto de vista, a forma única em que o mundo lhe aparece a esse ponto de vista e que, de não ser pela existência da arte, “permaneceria o segredo de cada um” (TR, *apud* MACHADO, 2009, p. 203) ¹³¹. Já não se trata dos signos – por comoventes que sejam – que pode emitir um objeto ou que podem aparecer na cadeia de associações subjetivas, se trata de qualquer signo ingressado no mundo da arte, tecido nas malhas de um estilo, convertido em ficção ou em poesia, desamarrado, assim, de suas referências materiais ou empíricas. Trata-se do que esses signos são capazes de expressar. Para Proust só a arte cria um verdadeiro pensamento diferencial ¹³².

Deleuze, que nos levou por um caminho ascendente partindo dos signos mundanos até chegar aos signos da arte, nos fará agora, uma vez descobertas as essências, percorrer um caminho descendente. No ponto mais alto do percurso estão a individualidade e a necessidade, no mais baixo, a generalidade e a contingência. Nessa distribuição, a

¹³¹Nessa frase ressoa o comentário de Benjamin sobre o isolamento social de Proust, que fez depender sua obra do acaso de seus encontros. O isolamento, que pode ser interpretado como impossibilidade representa para Deleuze precisamente a possibilidade de uma diferença se expressar. Para Deleuze a impossibilidade de compartilharmos e de criarmos experiências significativas não é uma questão, já que é potência da diferença se repetir. Assim, tanto a arte, como a ciência e a filosofia podem pensar e pensam – excepcionalmente mas sempre – contra a imagem dogmática. “Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito...” (TR, p. 142.) Deleuze parte de um suposto que radicaliza o “problema” da comunicação: “não há comunicação voluntária” (PS, p. 86).

¹³²Mesmo se Deleuze não explicita essa divergência em PS (para ele não só a arte é capaz de um pensamento diferencial, mas também a ciência e a filosofia o são), como comenta atinadamente Roberto Machado (2009, p. 203).

hierarquização dos signos se afasta da imagem dogmática: aprender não se trata de conquistar a cada vez verdades mais gerais, a generalidade é apenas o ponto mais baixo do aprendizado. Devemos considerar os signos desde dois pontos de vista diferentes: o do aprendizado (ascendente) e o da revelação final (PS, p. 79). A revelação, uma vez que acontece, tem efeitos sobre todas as instâncias anteriores (descendente).

Deleuze oferece uma espécie de síntese do movimento ascendente que ele foi descrevendo, desde a perspectiva do aprendizado em direção à arte. De acordo com essa síntese, na medida em que se aprende, os signos vão se tornando mais imateriais; abandonam-se a interpretação objetivista e a associação subjetiva como critérios de decifração; eles vão suscitando emoções diferentes (os do primeiro tipo exaltação nervosa, as reminiscências alegria, etc.); a natureza do sentido vai mudando (mundanos são vazios, do amor são mentirosos, etc.); diferentes faculdades são solicitadas pelos diferentes tipos de signos e violentam por sua vez a outras faculdades (a sensibilidade, a inteligência, a memória, a imaginação, o pensamento puro); atravessam-se diferentes estruturas temporais às quais correspondem diferentes verdades. No percurso, as essências possibilitam uma relação signo-sentido cada vez mais íntima (PS, p. 79-83), até que na arte o signo e o sentido formam uma unidade; não há entre eles a distância ou a separação que há entre os objetos que reuniam as outras essências. O aprendiz percebe que as essências já se encontravam envolvidas “nos níveis mais baixos” (PS p. 83), onde elas determinavam a relação signo-sentido reunindo dois objetos distantes, seja numa lei (movimento em direção à generalidade), seja numa essência local (movimento em direção à individualidade). Na arte, a essência “individualiza o sujeito em que se incorpora” (PS p. 83). Lembremos que “não é o sujeito que explica a essência, é, antes, a essência que se implica, se envolve, se enrola no

sujeito”. É claro que o mundo expresso numa obra se distingue do sujeito- autor, mas “é expresso como essência, não do próprio sujeito, mas do Ser, ou da região do Ser que se revela ao sujeito” (PS, p. 41). Deleuze acrescenta, citando Proust, que é essa a razão pela qual “cada essência é uma Pátria, um país” (o que nos remete novamente ao tema da estrangeiridade como ponto de vista). Agora estamos em melhores condições de compreender que “a essência não é apenas individual, é individualizante” (PS, p. 41).

Nesse movimento ascendente e descendente do aprendizado, a essência (no final sabemos que era assim desde o começo) mantém “complicados” o signo e o sentido (PS, p. 85). Deleuze dirá que a essência “mede, em cada caso, a relação entre o signo e o sentido, seu grau de afastamento ou de proximidade” (PS, p. 85). Assim, na obra de arte (“espaço” do pensamento puro como faculdade das essências) vão se modificando as distâncias entre os signos e o sentido, na medida em que vai se modificando a índole das essências. No final, quando chega o momento ao pensamento puro, o aprendiz descobre a “Essência” como a “razão suficiente” da relação entre signo e sentido, que aparece como “qualidade última de um ponto de vista singular” e revela um tempo “complicado” nela mesma. As essências da arte não dependem dos objetos (física) nem das associações do sujeito (psicologia), mas são determinadas por uma necessidade que lhes é interna. Na essência há uma “perfeita identidade” entre o signo e o sentido, mas, ao mesmo tempo, a Essência é “diferença internalizada”. É o “terceiro termo que domina os outros dois [...], o signo e o sentido” (PS, p. 85). Oferecendo uma resposta à pergunta que Deleuze colocara no começo: se a decifração não pode cair no objetivismo e deve evitar a compensação subjetiva: o que há para além do objeto e do sujeito? Há as essências, de todos os tipos, que são o que precisa ser pensado e o que move o pensamento.

As essências são em *Proust e os signos* o que há para ser pensado e que assume diferentes formas ao longo de um processo (por isso Deleuze insiste em que a pluralidade e a unidade da *Recherche* está dada pelos signos, e que estes revelam as essências). O aprendizado é assim uma experiência de pensamento que envolve o tempo e a compreensão do tempo de maneiras diversas. Trata-se da gênese do pensamento, de seu acontecer, das formas em que suas forças se mantêm ativas. Por isso na *Recherche* o essencial não é lembrar-se, mas aprender”, seus “leitmotive” são “eu ainda não sabia”, “eu compreenderia mais tarde” (PS, p. 85). Dito de outro modo, não se trata de lembrar, mas do passado, o presente e o futuro envolvidos na inexperiência do aprendiz ou, o que dá no mesmo, na experiência do aprendizado. A inexperiência não aparece em *Proust e os signos* como o contrário da experiência, talvez seja mais exato dizer que ela vale enquanto implica, ou interioriza, as forças da inexperiência.

O aprendiz precisa ser um egiptólogo porque o signo “existe nessas zonas obscuras em que penetramos como em criptas para aí decifrar hieróglifos e linguagens secretas” (PS, p. 86), quem tenta permanecer nessas regiões escuras – crepusculares – “é aquele que faz uma iniciação – é o aprendiz” (PS, p. 86). Deleuze percorre, mais uma vez, um caminho traçado no senso comum no sentido inverso: não nos dá uma definição pedagógica da arte, não estabelece os requisitos para ela ser educativa, nem diagnostica sua impotência, ele nos diz, simplesmente, que a mais alta forma de aprendizado pode se dar na arte ou com a arte, e nos mostra de que maneiras: a arte produz, ela *funciona*,

a *Recherche* não é apenas um instrumento de que Proust se serve ao mesmo tempo que o fabrica. É também um instrumento para os outros, e cujo uso eles devem aprender: "Eles não seriam meus leitores, mas leitores de si mesmos, meu livro não passando de uma espécie de lente de aumento, como os que oferecia a um freguês o dono da loja de instrumentos ópticos em Combray, o livro graças ao qual eu lhes forneceria meios de se ler [...] (TR, p. 240-153, *apud* PS, 136) a *Recherche* é uma máquina. A obra de arte moderna é tudo o que se quiser, isto, aquilo ou aquilo outro; é mesmo de sua natureza ser tudo que se quiser, ter a sobredeterminação que se quiser, desde que *funcione* (PS, p. 136-137).

Assim, voltando ao fio que conduziu nosso percurso, precisamos dizer que enquanto a decifração dos signos – que são o que da o que pensar – os vai aproximando de seu sentido (diminuição de uma distância); as essências da arte, que aproximam ao máximo o signo e o sentido não o fazem sem introduzir uma nova distância. Elas carregam em si, interiorizada, a distância irreconciliável entre o tempo empírico e o tempo puro.

CONCLUSÃO

Começamos pela leitura do famoso romance de Proust, *Em busca do tempo perdido*, no qual constatamos a repetição do que passamos a denominar o “problema da distância”. Fomos percebendo que a distância não se referia a uma questão meramente espacial nem temporal, que ela não era apenas um resultado da imaginação, do desejo ou da memória; que tampouco podia ser entendida só como um impedimento do lembrar do desejar, do imaginar, etc., e que era mais do que um mero dispositivo literário. Embora o distanciamento se relacione com todos esses aspectos, ele não se limita a nenhum deles. A distância acusa, ademais, uma espécie de inadequação que pode coincidir com a verdade. Ela também é produtiva, ou melhor, está sempre no limite entre a impossibilidade e a *produtividade*: não se sabe muito bem em que momento as frustrações do herói começam, na *Recherche*, a serem aproveitadas em prol da narração – e do aprendizado. Variações deste vínculo paradoxal entre impossibilidade e *produtividade* aparecerão nos dois capítulos seguintes.

Benjamin, em cujos textos se estende a influência proustiana para além das menções explícitas, deixa entrever seu interesse pelas várias formas de distância no interior da obra de Proust, além disso, multiplica distanciamentos na sua própria obra. No segundo capítulo, tentamos tecer um vínculo entre a distância e as passagens (trânsito, percurso), ligadas, por sua vez, com o problema da experiência. A distância benjaminiana mostrou que a produtividade da distância não é um privilégio exclusivo da literatura, senão que há muitas outras instâncias nas quais ela pode proliferar. O aprendizado da linguagem de um determinado “círculo” social e o ponto de vista do estrangeiro são alguns exemplos de

distanciamentos produtivos que não pertencem exclusivamente ao âmbito da arte. As ressonâncias produzidas pela distância proustiana mostram-se em toda sua potência, na obra de Benjamin, na intersecção entre a experiência e história. O vínculo paradoxal entre impossibilidade e *produtividade*, que apontamos a propósito de Proust, aparece – deslocado, transformado, elaborado – no seio do problema da experiência, sob a forma de uma relação necessária entre o fim dos grandes relatos e a urgência de narrar; também sob as figuras da destruição que, tentamos mostrar, são intrínsecas à experiência.

Por fim, perto já do final de nosso trabalho, descrevemos a leitura deleuziana de Proust, concentrada na noção de signo. A decifração dos signos remete a novos distanciamentos: em primeiro lugar, é preciso separá-los dos objetos, em segundo lugar, eles apontam para mundos desconhecidos, em terceiro lugar, “trazem” algo que pertence ao passado, mas do modo como não foi vivido, o que significa que o que volta preserva ou “traz” consigo uma distância. O vínculo paradoxal entre possibilidade e impossibilidade aparece novamente, agora no âmago do problema do aprendizado em Deleuze: a violência do involuntário se apodera do núcleo do pensamento e permanece aí, não mais como um erro que deve e pode ser superado, mas precisamente como condição do pensar.

Perto do final da *Recherche*, os signos revelam seu segredo: são essências imateriais. Essas essências pertencem ao mundo da arte, esse mundo que, por sua vez, em *Sobre a leitura* (PROUST, 1989), já se mostrava *distante* da paisagem em que a criança lia. Assim, Deleuze descreve o percurso do aprendiz, como um caminho que vai dos signos mundanos aos signos da arte, que propiciam a revelação final da *Recherche*. Mas, nessa revelação final, um pensamento que, segundo Deleuze, só pode começar por uma violência põe a pique o vínculo tradicional e necessário que “filosofia clássica de tipo racionalista” (PS, p. 88)

estabelece entre o pensamento e o seu fundamento. Nessa revelação final não se desvenda o que estava em germe desde o começo, porque o começo é, na verdade, um desacerto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. “Caracterização de Walter Benjamin”. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992, p. 7–26.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005a.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanazioni*. Roma: Nottetempo, 2005b.

ALVES DOMINGOS, João Gabriel. *Diferença e sensibilidade em Gilles Deleuze*. Dissertação (Mestrado em Filosofia; Orientadora: Virgínia Figueiredo) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

ARENDT, Hannah. “Introduction. Walter Benjamin: 1892-1940”. In: BENJAMIN, Walter. *Illuminations: essays and Reflections*. Hannah Arendt (Ed.). New York: Schocken Books, 1969, p. 1–51.

ARENDT, Hannah. “Martin Heidegger faz oitenta anos”. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 230.

AVELAR, Idelber. “Duelo y Literatura”. Nov. de 2012. Disponível em: <http://revistaforum.com.br/idelberavelar/files/2012/11/walterbenjamin6-timeline-7e2a12de.pdf> Acesso em: 29 de mai. 2013. Seminario impartido en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

BARATHIEU, Marie-Agnès. *Les mobiles de Marcel Proust: une sémantique du déplacement*. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

BARROS COELHO, Bernardo. *Olhar e narrativa: leituras Benjaminianas*. Vitória: EDUFES, 2006.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Rosenblat Nestrovski. Porto Alegre: L & PM, 1986.

BENJAMIN, Walter. “A modernidade.” In: BENJAMIN, Walter *A modernidade e os modernos*. Tempo brasileiro: Rio de Janeiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. “Desempacotando minha biblioteca”. In: *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” (1933). In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. 7a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

BENJAMIN, Walter. “Experiência” (1913). In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: 34, 2005.

BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim por volta de 1900”. In: *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BENJAMIN, Walter. “O narrador” (1936). In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. 7a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1940). In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. “Sobre el programa de la filosofía futura” (1917). In: *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Trad. Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Ávila, 1970.

BENJAMIN, Walter. “Velhos brinquedos” (1928). In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: 34, 2005.

BENJAMIN, Walter. 2011. “O capitalismo como religião.” Trad. Jander de Melo Marques Araújo. *Garrafa*. . Rio de Janeiro, v. 23, jan-abril, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa; H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo, a educação*. Trad., apresentação e notas Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: 34, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Sur Proust*. Trad. Robert KAHN. Caen: Nous, 2010.

BENJAMIN, Walter. *The Arcades project*. Trad. Howard Eiland; Kevin McLaughlin. Cambridge, MA: Harvard UP, 2002.

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

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 3ª ed. Porto Alegre: Globo, 1982.

CANGI, Adrián. *Deleuze: una introducción*. Buenos Aires: Quadrata, 2011.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice*. Trad. e org. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Summus, 1980.

CRAIG, Herbert E. “Ideas de Ortega y Gasset sobre la novela proustiana.” *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, v. 88, n. 3-4, p. 445-56, 1986.

DELEUZE, Gilles. “Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia de Kant.” In: ESCOBAR, Carlos H (Org.). *Dossiê Deleuze*. Rio de Janeiro: Hólon, 1991. p. 9-30. *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro: Holon, 1991.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-Tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense: 2005.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet, Roberto Machado. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2003.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. 4ª ed. Paris: Puf, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Volumen 1. São Paulo: 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Porto: RÉS, 1972.

DOSSE, François. *Gilles Deleuze et Félix Guattari: biographie croisée*. Paris: La Découverte, 2007.

ESCOBAR, Carlos (org.). *Dossiê Deleuze*. Rio de Janeiro: Hólon editorial, 1991.

FERREIRA GATTI, Lucianno. *Memória e distanciamento na teoria da experiência de Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado em Filosofia; Orientadora: Jeanne Marie Gagnebin) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, CAMPINAS, 2002.

FIGUEIREDO, Virginia. “Os três espectros de Kant.” *O que nos faz pensar - Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC Rio*, n. 18, set. de 2004. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/os_tres_espectros_de_kant/n18VirginiaFigueiredo.pdf>. Acesso em: 23/05/2013.

FIGUEIREDO, Virginia. “Por que Hannah Arendt não quis tornar-se filósofa”. In *Mulheres, Filosofia ou Coisas do gênero*. Márcia Tiburi e Bárbara Valle (Org.). Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008.

FOUCAULT, Michel. “Linguagem e literatura.” Trad. Roberto Machado. In: MACHADO, Roberto, *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 137-174.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”. *Kriterion*, vol. 46, n. 112. Belo Horizonte, dez. 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin ou a história aberta.” In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 7–19.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: 34, 2006.

GREFFRATH, Krista. “Proust et Benjamin.” In: WISMANN, Heinz (org.). *Benjamin et Paris*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1986.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Commonwealth*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2009.

JAY, Martin. *Songs of experience: modern American and European variations on a universal theme*. Los Angeles: University of California Press, 2004.

KAHN, Robert (Org.). “Présentation”. In: BENJAMIN, Walter. *Sur Proust*. Trad. Robert Kahn. Caen: Nous, 2010, p. 7–26.

KANT, Imanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos; Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KOLB, Philip. “Proust et Ruskin; nouvelles perspectives”. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, v. 12, p. 259–73, 1960. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_05715865_1960_num_12_1_2_181#. Acesso em 23/05/2013.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: O marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

L'ABÉCÉDAIRE de Gilles Deleuze. Direção : Claire Parnet. Paris: Editions Montparnasse, 1997. 4 videodiscos (450 minutos). (Editado no Brasil pelo Ministério da Educação, “TV Escola”, 2001).

LACOU-LABARTHE, Philippe. *La poésie comme expérience*. Paris: C. Bourgois, 1986.

LEIBNIZ, Gottfried W. Trad. Enrique Pareja. *Sistema Nuevo de la Naturaleza*. Buenos Aires: Aguilar, 1981.

LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukacs e Benjamin*. Trad. Myrian Veras Batista; Magdalena Pizante Batista. São Paulo: Perspectiva, 1990.

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

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MEINERZ, Viés e revés da memória: Análise a partir de “Funes - o memorioso” de Borges e a doença do esquecimento em “Cem Anos De Solidão” de Gabriel Garcia Marquez. Comunicação oral no III Seminario Internacional Políticas de la memoria. Justicia, Historia, Verdad. Escrituras de la memoria. Buenos Aires, 2010. Disponível em http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-06/meinerz_mesa_6.pdf. Acesso em 23/05/2013

MILANI DAMIÃO, Carla. *Filosofia e narrativas autobiográficas. A partir de um projeto de Walter Benjamin*. Tese (Doutorado em Filosofia; Orientadora: Jeanne Marie Gagnebin) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, CAMPINAS, 2003.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *La existencia exiliada*. Trad. Juan Gabriel López Guix. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. Barcelona, n. 26–27, 1996.

NUNES, Benedito. 1999. *Hermenêutica e poesia: O pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

ORTEGA Y GASSET, José. “Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust.” In: *Obras Completas, Tomo II*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.

OTTE, George. “Escovando a Historia a contrapelo: a desaceleração da modernidade em Walter Benjamin.” *Cadernos Benjaminianos*, n.º. 3, jan-jun 2011, p. 63–70.

PAL PELBART, Peter. “Cartographies du dehors”. *Rue Descartes*, n. 59, Paris, 2007, p. 20-30.

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

PROUST, Marcel. *À la Recherche du temps perdu*. Disponível em <http://alarecherchedutempsperdu.com>. Acesso em 23/05/2013.

PROUST, Marcel. *A prisioneira*. Trad. Manuel Bandeira; Lourdes Sousa de Alencar. 9ª ed. São Paulo: Globo, s/d.

PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mário Quintana. 6ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 1981.

PROUST, Marcel. *O caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. 6ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. 6ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1981.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Campinas: Pontes, 1989.

PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. Trad. Mário Quintana. 6ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1981.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narracion II: configuración del tiempo en el relato de ficción*. 5ª ed. México, DF: Siglo XXI, 2008.

RODRIGUEZ PLIEGO, Circe. “De memoria y memorias. Un acercamiento a ‘Funes el memorioso’ a partir de Walter Benjamin.” *Casa del Tiempo. Universidad Autónoma Metropolitana*, n. 38-39, p. 25-30, dic de 2010 - ene de 2011.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SAUVAGNARGUES, ANNE. *Deleuze et l’art*. Paris: PUF, 2006.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: histoire d’une amitié*. Paris: Calmann-Levy, 1981.

SELIGMANN SILVA, Marcio. “A catástrofe do Cotidiano, a Apocalíptica e a Redentora: sobre Walter Benjamin e Escritura da Memória”. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. *et al* (Orgs.) *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

SZONDI, Peter. “Esperança no passado. Sobre Walter Benjamin.” *Artefilosofia*, Nº. 6, 2009, p. 13–25.

SZONDI, Peter. *Satz und Gegensatz*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1976, p. 80.

VAREJÃO, Adriana. “wwCoincidências”. Entrevista concedida a Adriano Pedrosa. In *Histórias às margens*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012. 256 p. Catálogo de exposição, 03 ago – 16 dic. 2012, Museu de Arte Moderna de São Paulo.

VIEIRA, Cíntia. “Da física do intensivo a uma estética do intensivo: Deleuze e a essência singular em Espinosa.” *Cadernos Espinosanos*, São Paulo, v. XXII, jan.-jun 2010.

WHITE, Edmund. *Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze, una filosofía del acontecimiento*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2004a.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze, une philosophie de l’événement*. Paris: PUF, 1994.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Gilles Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004b.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES (Obras não citadas)

AGAMBEN, Giorgio. *La comunidad que viene*. Trad. José L. Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-textos, 1996.

ARANTES, Otília; ARANTES, Paulo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e Dimensão Estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad., prefácio e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

D'ANGELO, Martha. *Arte, Política e Educação em Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2006.

FIGUEIREDO, Marcela. *Em busca do sentido perdido: expressões literárias da queda da experiência moderna no pensamento de Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado em Filosofia; Orientadora: Katia Muricy) – Faculdade de Filosofia, PUC. Rio de Janeiro: 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Comentário filológico e crítica materialista”. *Trans/Form/Ação*. v. 34, Marília, SP, 2011. p. 137-53.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Nas fontes paradoxais da crítica literária: Walter Benjamin relê os românticos de Jena". In: Seligmann-Silva, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1999.

GALLO, Sílvio. *Deleuze e a Educação*. Belo Horizonte, Autêntica: 2003.

HABERMAS, Jürgen. “Modernidade – um projeto inacabado”. In: ARANTES, Otília; ARANTES, Paulo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e Dimensão Estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.p. 99-123.

HADDOCK-LOBO, Rafael. “Walter Benjamin e Michel Foucault: a importância ética do deslocamento para uma *Outra História*”. *Comum*, Rio de Janeiro, vol. 9, n. 22, p 56-75, jan./jun. 2004.

JAY, Martin. “La crisis de la experiencia en la era pos-subjetiva”. Trad. Silvia Fehermann, *Prismas*, Revista de Historia intelectual. Universidad Nacional de Quilmes. n. 6, 2002.

JAY, Martin. “The limits of limit-experience: Bataille and Foucault”. *Constellations*, vol. 2. Cambridge: Blackweel Publishers, 1995.

KOHAN, Walter. *Infância: Entre Educação e Filosofia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura*. Barcelona: Laertes, 1996.

LARROSA, Jorge; SCLIAR, Carlos (Org.) *Habitantes de Babel: Políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARRATI, Paola. “La nouveauté de la vie”. *Rue Descartes*, n. 59, Paris, 2007, p. 20-30.

MOREY, Miguel. “Kantspromenade: invitación a la lectura de Walter Benjamin”. *Creación*, n. 1. Madrid, abr. de 1990.

MURICY, Katia. O poeta da vida moderna. *Alea*, v. 9, n. 1, jun. 2007 . Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2007000100004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 23/05/ 2013.

OTTE, George. “ ‘Dizem-me que sou louco’ – As epistemologias poéticas de Baudelaire e Benjamin. *Alea*, Rio de Janeiro, v.9, n. 2, jul-dez. 2007. p 230-8.

OTTE, George; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

VIEIRA, Cíntia. “Três leituras de Proust: Blanchot, Ricoeur e Deleuze”. *Educação e Filosofia*. v. 16. n. 32, p. 161-78, jul.-dez. 2002.

ANEXO: Personagens de *Em Busca Do Tempo Perdido*

Albertine Simonet: órfã por quem o narrador se apaixona. Os títulos dos volumes *A prisioneira* e *A fugitiva* referem-se a ela.

Andrée: amiga Albertine, por quem o Narrador ocasionalmente se sente atraído.

Avó do herói: (Bathilde ou Madame Amédée), que exerce grande influência na vida do herói.

Bergotte: escritor cujas obras o narrador admirava desde a infância. Diferentemente de outros artistas que aparecem na *Recherche*, tanto Bergotte, como Vinteuil e Elstir, são personagens inventados por Proust.

Charlus (ou barão de Charlus, ou Palamède): aristocrata, cunhado de Oriane de Guermantes.

Cottard (ou Dr. Cottard): médico que frequenta o salão dos Verdurin.

Forcheville: primeiro conde, depois barão. Casará com Odette, uma vez viúva de Swann e dará seu sobrenome à filha desta, Gilberte.

Françoise: cozinheira da família do narrador, fiel e teimosa.

Gilberte Swann: filha de Swann e Odette, primeiro amor do narrador. Quando Odette casa com o barão de Forcheville, Gilberte troca o sobrenome Swann pelo do seu padrasto.

Jupien: alfaiate que tem uma loja no pátio do Hotel Guermantes. Será amante de Charlus por um longo período.

M. Verdurin: marido de Mme. Verdurin, seu cúmplice fiel.

Marcel (ou o herói, ou o narrador ou o aprendiz): Nome atribuído ao herói, mas de forma ambígua. Utilizado apenas duas vezes ao longo dos 7 volumes, ambas em *A prisioneira*. Personagem central. O narrador explicita, contudo, que o fato do herói ter esse nome (o do autor) é só uma suposição.

Mme. Verdurin: ela é a rainha de seu próprio salão, onde reúne seus “fiéis”, aos quais impõe seus gostos artísticos. Ela não se priva de intervir na vida sentimental deles. No final do livro, ela aparece casada com o Príncipe de Guermantes, depois de ambos terem enviuvado.

Narrador: personagem central, também chamado aqui de narrador, herói ou aprendiz. (ver Marcel).

Odette de Crécy: uma bela *cocotte*, isto é, uma mulher sustentada por amantes ricos. Parisiense, esposa de Charles Swann.

Oriane de Guermantes, ou Sra. De Guermantes: pertence a alta sociedade, seu salão é um dos mais disputados de Paris. Antes de serem apresentados, o narrador se apaixona por ela.

Saint-Loup (Robert de Saint Loup): oficial do exército e melhor amigo do narrador, sobrinho da Duquesa de Guermantes.

Swann (Charles Swann): amigo da família do narrador. Rico, de origem judia, de uma grande sensibilidade artística. Suas opiniões políticas favoráveis a Dreyfus e seu casamento com Odette afastam-no da alta sociedade.