

TRÊS LEITURAS DE PROUST: BLANCHOT, RICOEUR E DELEUZE

Cíntia Vieira da Silva*

ABSTRACT

Starting our research from the idea that philosophy can find in literature more than just "illustration" to some concepts, we present three different interpretations of Marcel Proust's *A la recherche du temps perdu*. It seems that these interpretations try to figure out what happens between Proust and his readers, between proustian literature and the philosophical inquiry of each interpreter. They try to extract what one can learn from the proustian text reading, what it makes one think, what new worlds it allows one to see. On the other hand, the three interpretations open a new *Recherche* to us, making it even more dense and intense.

Key words: M. Proust, Literature, Philosophy.

RESUMO

Partindo da idéia de que o interesse da filosofia pela literatura não deve se limitar a usá-la como mera ilustração de conceitos, apresentamos três leituras diferentes de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Parece-nos que as interpretações de Blanchot, Deleuze e Ricoeur procuram, cada uma à sua maneira, dar conta daquilo que se passa entre Proust e seus leitores, entre a literatura proustiana e a investigação filosófica de cada um desses intérpretes. Essas leituras procuram extrair o que se pode aprender com a leitura do texto de Proust, o que ela dá a pensar, que mundos novos ela nos permite ver.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Ao mesmo tempo, as três leituras descortinam para nós uma nova *Recherche*, adensando e intensificando ainda mais a leitura do texto proustiano.

Palavras-chaves: M. Proust, Literatura, Filosofia.

Neste trabalho, procuramos apresentar três leituras diferentes de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. O que todas têm em comum é uma abordagem, por assim dizer, imanente da obra proustiana, buscando encontrar sua lógica de funcionamento e os elementos que constituem sua singularidade e seu fascínio. Em nenhuma das análises se coloca como pressuposto uma superioridade do saber filosófico sobre a literatura. Ao contrário, essas leituras procuram extrair o que se pode aprender com a leitura do texto de Proust, o que ela dá a pensar, que mundos novos ela nos permite ver. Assim, procuraremos expor as três análises, aproximando-as, sem, contudo, deixar de apontar algumas divergências.

Comecemos com Maurice Blanchot cujo texto, que vem a ser uma parte do primeiro capítulo (*Le chant des sirènes*) de *Le livre à venir*, é o mais antigo dos três. Neste capítulo, Blanchot remonta à *Iliada*, considerando-a como narrativa escrita fundante na cultura ocidental, precursora do romance, para estabelecer uma distinção entre esses gêneros. Desse ponto de vista, o paradigma da narrativa seria o episódio do encontro de Ulysses com as sereias. A narrativa seria, assim, fruto da transposição do canto das sereias, ou seja, das potências inumanas, através da mediação de uma técnica de contar.

Já o romance seria uma espécie de desdobramento da travessia de Ulysses, transformando sua viagem num incessante desviar-se e, desse modo, fazendo "do tempo humano um jogo e do jogo uma ocupação livre, desprovida de todo interesse imediato e de toda utilidade, essencialmente superficial e capaz, por esse movimento de superfície, de absorver, entretanto todo o ser" (BLANCHOT, 1959:13).

Ao se referir, além do episódio entre Ulysses e as sereias, ao encontro do capitão Achab com uma baleia (em *Moby Dick*, de Herman Melville), Blanchot diz que "a narrativa, em geral, é narrativa

de um acontecimento excepcional que escapa às formas do tempo cotidiano e ao mundo da verdade habitual, talvez até de toda verdade". Um tal acontecimento extraordinário, que propicia metamorfoses - às quais Ulysses teria fugido e nas quais o capitão Achab teria sido dissolvido - não é meramente relatado numa narrativa, como um evento já ocorrido que se reporta a alguém (ouvinte ou leitor). Esse acontecimento só tem lugar e só se efetua numa narrativa, pois ela é "esse acontecimento mesmo, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde este é chamado a se produzir, acontecimento ainda por vir e pela potência atraente do qual a narrativa pode esperar, ela também, realizar-se" (BLANCHOT, 1959:14).

O romance, por sua vez, se constrói como navegação errante, sem alvo nem destinação, fazendo do tempo um jogo, impondo desvios ao seu curso reto. A partir dessa idéia, podemos pensar que o romance desenvolve estratégias para uma luta contra a morte, pois é para ela que aponta a flecha do tempo. O romance, tomado como errância capaz de abolir qualquer objetivo para o percurso que realiza, empreenderia uma denegação da morte, ao trazer enrolada dentro de si a reta do tempo.

Mas essa divisão proposta por Blanchot perde importância, na medida em que ele afirma que toda narrativa acaba por se dissimular sob a forma do romance. Quase podemos deduzir dessa afirmação que os grandes romances são aqueles em que, por baixo de todas as digressões, de todos os eventos fictícios, esconde-se um acontecimento extraordinário que pode ser revelado ao leitor. Proust seria "um dos mestres" nessa arte do disfarce, operando um recobrimento do curso de sua vida real pelo percurso narrado de uma vida, que é a do narrador tornado personagem. Tal percurso, com todos os seus incidentes que parecem confluír apenas para uma grande e generalizada decepção, acaba por conduzir ao acontecimento excepcional que, ao invés de tragá-lo como no encontro entre o capitão Achab e a baleia Moby Dick, propicia o surgimento do "único espaço em que o movimento de sua existência", recriado ao ser narrado, "não somente pode ser compreendido, mas também restituído, realmente experimentado e realmente realizado" (BLANCHOT, 1959:20).

Entretanto, é só através de uma intricação de todas as formas do tempo que todos os incidentes relatados, toda a errância através

dos signos compõem uma aprendizagem, tornam-se percurso até a grande descoberta da vocação de escritor (insinuada e mesmo prenunciada ao longo do caminho, mas nunca revelada totalmente em seu caráter de acontecimento excepcional antes do momento quase final na biblioteca dos Guermantes). Para Blanchot, há uma tal mistura entre vida e narrativa que Proust “acaba por viver segundo o modo do tempo da narrativa e encontra então na sua vida as simultaneidades mágicas que lhe permitem contá-la ou ao menos reconhecer nela o movimento de transformação pelo qual ela se orienta em direção à obra e ao tempo da obra em que ela se realizará” (BLANCHOT, 1959:21).

Blanchot enumera quatro modalidades de tempo imbricadas na composição da *Recherche*: em primeiro lugar, o tempo “real, destruidor”, tempo que, com sua passagem, produz a morte e o esquecimento. Mas é justamente por produzir o esquecimento que esse tempo torna possível “a felicidade das lembranças espontâneas” (BLANCHOT, 1959:22). O passar do tempo cria a distância entre dois momentos, distância cujo atravessamento pode nos oferecer uma felicidade ainda maior, ao tornar possível a reunião entre esses dois momentos distintos, como no momento em que o herói tropeça no pavimento desigual na propriedade dos Guermantes, o que o remete a um tropeço igual ocorrido em Veneza. Tal reunião, ao abolir o intervalo de tempo entre os dois instantes, faz surgir “um minuto liberado da ordem do tempo”, tornando aquele que o experimenta “um homem liberado da ordem do tempo”, imune, portanto, às preocupações com a morte e com a finitude. Paradoxalmente, esse instante fora do tempo torna possível capturar “um pouco de tempo em estado puro” (PROUST 1954:872)¹.

Ora, o que tinha tornado possível a sensação de estar fora do tempo era a junção de dois instantes distintos em uma “simultaneidade que fez se reunirem realmente o passo de Veneza e o passo de Guermantes, o então do passado e o aqui do presente, como dois agora chamados a se superpor”, a se identificar. Mas experimentar essa abolição do tempo é também fazer “a experiência incomparável, única,

¹ Ver também a edição brasileira (1988:153).

do êxtase do tempo". É que atravessar as distâncias entre os dois instantes é também "percorrer toda a realidade do tempo", e, "percorrendo-a, sentir o tempo como espaço e lugar vazio" porque não preenchido por qualquer evento. Ora, este "tempo puro, sem eventos", que se constitui como "espaço interior em devir onde os êxtases do tempo se dispõem em uma simultaneidade fascinante", é também "o próprio tempo da narração", de um acontecimento excepcional. Tal acontecimento, no caso da *Recherche*, seria o encontro com esse tempo da narração, que constitui, como vimos, o espaço onde se torna possível a escrita como criação de imagens.

Nesse sentido, a tese de Ricoeur, segundo a qual a *Recherche* é uma fábula sobre o tempo, aproxima-se da leitura de Blanchot. Para ele, o que Proust conta sob a forma de romance, ou seja, de trajeto, de navegação, é a constituição da possibilidade mesma de narrar – capaz de dar sentido a toda essa vida, de fazê-la alcançar o máximo de singularização – através da experiência do encontro com o tempo em estado puro. Tal modalidade de tempo "não está *fora* do tempo", mas sim liberada da ordem do tempo, ou seja, do caráter sucessivo do tempo. Daí Blanchot dizer que este tempo é experimentado "como *fora* (*dehors*), sob a forma de um espaço" (BLANCHOT, 1959:23), ou seja, como um meio em que as coisas se dão em simultaneidade, não em sucessão. Assim, o tempo em estado puro se transformaria em "espaço próprio às imagens", constituindo "o meio e o princípio das metamorfoses e daquilo que Proust chama de metáforas" (BLANCHOT, 1959:25). Esse espaço próprio às imagens, onde se desenvolve uma experiência que só é possível enquanto narrada, aproxima-se daquilo que Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*, chama de experiência fictícia, que se desenvolve num mundo do texto. Passemos então a estudar a leitura que Ricoeur faz da obra de Proust, o que nos permitirá evidenciar o papel da metáfora nela. Para tanto, situaremos um pouco a inserção do estudo da *Recherche* no texto de Ricoeur.

O projeto de *Tempo e Narrativa* liga-se ao de *A Metáfora Viva*, em que Ricoeur defendia que a função poética da linguagem alcança "aspectos, qualidades, valores da realidade" aos quais não é possível chegar através da "linguagem diretamente descritiva", aos quais só se tem acesso através "do jogo complexo entre a enunciação metafórica

e a transgressão regrada das significações usuais de nossas palavras” (RICOEUR, 1995:11, Tomo I). Assim, a metáfora cria não apenas um efeito de sentido específico, mas também um determinado tipo de referência, na medida em que o mundo que se pode depreender do texto é efetivamente criado por ele.

Ora, a narrativa, na medida em que depende de uma função mimética da linguagem, constitui-se como uma aplicação da referência metafórica “à esfera do agir humano”. Ricoeur entende a narrativa (ou narração)² como a elaboração de um enredo que se constitui como mimese de uma ação, a partir de sua leitura da poética de Aristóteles. Assim, a narrativa coloca em jogo uma função mimética da linguagem que se desenvolve em pelo menos três processos: “retorno à pré-compreensão familiar que temos da ordem da ação, entrada no reino da ficção” e “configuração nova por meio da ficção da ordem pré-compreendida da ação”. É segundo este último aspecto que se pode aproximar o problema suscitado pela referência metafórica do colocado pela função mimética da narrativa. Mas “enquanto a redescrição metafórica” lida com os “valores sensoriais, práticos, estéticos e axiológicos” que constituem o mundo como “mundo habitável”, a “função mimética das narrativas”, ao visar “o campo da ação e seus valores temporais”, propicia a tessitura de enredos que são, para Ricoeur, “o meio privilegiado pelo qual reconfiguramos nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda”. A “função referencial da intriga” (ou enredo)³ diz respeito, portanto, à “capacidade da ficção de refigurar” a “experiência temporal” (RICOEUR, 1995:11/12, Tomo I), dando um tipo particular de solução, não especulativa, mas literária, às aporias nas quais a investigação filosófica sobre o tempo se vê enrolada, tornando-as produtivas, não se deixando paralisar por elas.

²Conforme sugestão da prof. Jeanne Marie Gagnebin para traduzir o termo francês *récit*. Tal tradução visa dirigir a atenção mais para o processo ou para os procedimentos do narrar do que para o seu produto, como parece ser o objetivo de Paul Ricoeur.

³Também segundo sugestão de tradução da prof^a. Jeanne Marie Gagnebin para o termo *intrigue*, a qual nos parece bem razoável, já que a palavra enredo é mais utilizada em português com esse sentido de uma articulação presente numa história que se conta.

A hipótese que preside as investigações de Ricoeur é de que “o tempo só se torna tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo”, contado e, portanto, configurado à maneira da história ou da narrativa de ficção. Por outro lado, “a narrativa atinge seu pleno significado” apenas quando a consideramos como “uma condição da existência temporal”. Tal hipótese suscita uma concepção do processo narrativo que reconstrua “o conjunto das operações pelas quais uma obra eleva-se do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer para ser dada, por um autor, a um leitor que a recebe e assim muda seu agir” (RICOEUR, 1995:86, Tomo I). Dizendo de outra maneira, Ricoeur procura conceber a elaboração de uma narrativa, as operações que configuram um enredo, como mediadora entre as “pré-figurações do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra” (RICOEUR, 1995:87, Tomo I), considerando insuficiente qualquer teoria que se limite a estudar “as leis internas da obra literária” (RICOEUR, 1995:86, Tomo I) e desconsidere, portanto, as relações do texto com aquilo que lhe é exterior. Para Ricoeur, ao contrário, é justamente através dessas relações que o texto literário atualiza sua mais alta potência, que é a de nos reconduzir à experiência do tempo na sua dimensão mais profunda, mais afastada da banalidade do tempo dos relógios e calendários.

Unindo sua leitura da *Poética* de Aristóteles a uma interpretação das aporias do tempo em Santo Agostinho, Ricoeur procura desdobrar “os aspectos temporais da tessitura da intriga” deixados de lado por Aristóteles, mostrando como eles se articulam aos “aspectos temporais prefigurados no campo prático”, por um lado, e à “refiguração da nossa experiência temporal” (RICOEUR, 1995:87, Tomo I), fazendo a passagem de uma temporalidade à outra. Tal refiguração “marca a intersecção entre o mundo do texto”, construído pelas operações de configuração narrativa, “e o mundo do ouvinte ou do leitor” (RICOEUR, 1995:110, Tomo I) e é somente nesta intersecção que o texto atinge seu alvo e adquire seu sentido mais profundo.

Assim, estreitando ainda mais a conexão que procura estabelecer entre tempo e narração, Ricoeur argumenta que, mesmo quando tomamos apenas a dimensão mais cotidiana da vida, já encontramos, no “encadeamento de episódios” que a constituem, um

certo caráter de “histórias que pedem para ser contadas”, oferecendo “pontos de ancoragem à narrativa” (RICOEUR, 1995:115, Tomo I). Desse ponto de vista, haveria uma certa continuidade entre os acontecimentos esparsos em que as vidas humanas se vêem envolvidas e a narração de histórias constituídas pela tessitura de um encadeamento entre episódios em tudo semelhantes aos acontecimentos de uma vida singular. Neste argumento, Ricoeur vê a vantagem de combater “qualquer ênfase no caráter artificial da arte de narrar” (RICOEUR, 1995:116, Tomo I), vinculando o fato de que histórias sejam contadas a uma necessidade que as vidas humanas teriam de ser contadas. Tal necessidade faz-se mais urgente quando se pensa, como o faz Ricoeur inspirando-se em Walter Benjamin, no compromisso ético-político de contar “a história dos vencidos e dos perdedores”, pois “toda história do sofrimento clama por vingança e exige narração”. Mas, tais considerações acerca de um possível papel político e transformador da narração caberiam mais à narrativa histórica, que não está na pauta de nosso estudo.

Contudo, falar do que ocorre na leitura de um texto coloca em jogo não apenas a comunicação “do sentido de uma obra”, mas também o mundo projetado por esta obra “e que constitui seu horizonte” (RICOEUR, 1995:119, Tomo I). Dito de outra maneira, “o que um leitor recebe é não somente o sentido da obra, mas, por meio de seu sentido, sua referência, ou seja, a experiência que ela faz chegar à linguagem e, em última análise, o mundo e sua temporalidade que ela exhibe diante de si”. Ora, quando se leva em conta o que ocorre na “intersecção do mundo do texto com o mundo do leitor”, na “fusão dos horizontes do texto e do leitor”, depreende-se a potência “subversiva” da literatura, sua capacidade de transformar “a ordem moral e a ordem social” (RICOEUR, 1995:120, Tomo I). No caso de *Em busca do tempo perdido*, o aspecto temporal da experiência que o livro conta e realiza é o mais enfatizado por Ricoeur, na medida em que ele o concebe como uma espécie de caso paradigmático de tratamento literário do problema do tempo.

O estudo da *Recherche* dedica-se à dificuldade de “preservar o caráter fictício” da experiência do tempo que se depreende da obra sem, contudo, reduzir tal experiência “a uma simples técnica

narrativa". Em primeiro lugar, Ricoeur explica que, ao falar em "experiência fictícia", designa apenas "uma projeção da obra, capaz de entrar em interseção com a experiência comum da ação" (RICOEUR, 1995:147, Tomo II). No entanto, ao analisar a obra de Proust em conjunto com duas outras "fábulas sobre o tempo" (RICOEUR, 1995:183, Tomo II) — *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf e *A montanha mágica* de Thomas Mann, das quais não trataremos —, Ricoeur limita-se, em primeiro lugar ao domínio da configuração interna dessas narrativas, embora tal princípio metodológico não signifique desconsiderar o caráter aberto de toda obra, exigido pela "noção de mundo do texto".

Assim, Ricoeur apresenta os procedimentos através dos quais as três obras por ele escolhidas apresentam "variedades da experiência temporal" que só podem ser exploradas pela ficção e, ao mesmo tempo, propiciam, pela leitura, uma refiguração da "temporalidade comum" (RICOEUR, 1995:182, Tomo II), refiguração esta que é estudada por ele apenas numa segunda aproximação das três fábulas sobre o tempo. No presente estudo, além de não nos atermos apenas ao texto de Proust, deixaremos de lado as considerações que dizem respeito à refiguração da experiência temporal, que conduzem a uma aproximação da experiência articulada na e pela literatura à fenomenologia (notadamente à filosofia de Heidegger, no caso da obra proustiana).

Começamos, então, a acompanhar a leitura que Ricoeur faz da obra de Proust. Em primeiro lugar, Ricoeur contrapõe sua hipótese de que a *Recherche* seria uma fábula sobre o tempo às interpretações que não partem desse pressuposto, eliminando sem muita dificuldade toda e qualquer concepção que compreenda, de maneira por demais redutora, a obra de Proust como apenas uma "autobiografia disfarçada". Passa, então, a dedicar um pouco de atenção a leituras que argumentam mais fortemente contra sua posição. De um lado, a leitura de Gilles Deleuze, que sustentaria "que o principal tema de *Em busca...* não é o tempo, mas a verdade" (RICOEUR, 1995:226, Tomo II). De outro lado, uma interpretação com a de Anne Henry, que veria "na forma romanesca a projeção, no plano da anedota, de um saber filosófico (...) exterior à narrativa" (RICOEUR, 1995:228, Tomo II).

Ora, é fácil compreender que uma tal leitura, que coloca o princípio da obra fora dela, não pode ser endossada por Ricoeur, já que - insistindo no caráter ficcional da *Recherche* - ele procura investigar os procedimentos narrativos que permitem a Proust dar uma forma a uma experiência do tempo que, por sua vez, só se torna possível na medida em que está assim configurada, ou seja, na medida em que é projetada pelo texto.

Além disso, semelhante hipótese coloca a literatura como mera ilustração ou transposição em belas imagens de idéias filosóficas e já vimos que o papel conferido à literatura em *Tempo e Narrativa* não é em nenhuma medida subalterno em relação à filosofia. Aliás, essa maneira de tratar a literatura, sem colocá-la numa posição hierarquicamente inferior em relação à filosofia, é um traço comum entre as leituras de Ricoeur e Deleuze. Parece-nos, além disso, que apesar do que afirma o próprio Ricoeur, que essas duas interpretações não são antagônicas, mas apenas enfatizam aspectos diferentes sem, contudo, serem mutuamente excludentes.

O problema que abre o estudo de Deleuze a propósito de Proust é o da unidade de *A la recherche du temps perdu*. Deleuze busca um princípio capaz de dar conta da junção de heterogêneos, sem precisar recorrer a qualquer semelhança primeira ou originária entre os elementos de um sistema de diferenças. Discordando das análises que procuram demonstrar uma unidade prévia na *Recherche*, a leitura de Deleuze encontra em Proust uma unidade diferente daquela "do uno capaz de recolher a variedade e controlar o múltiplo como seu domínio atributivo" (ORLANDI, 1996:105-123). Tal concepção de unidade em que os fragmentos ajuntam-se segundo uma relação que não é aquela entre o Todo e as partes, que não é previamente concebida como ponto de origem nem como fim para o qual as partes tenderiam organicamente é amplamente desenvolvida em *Mil platôs*, quase duas décadas depois, com a noção de rizoma, crucial para o pensamento de Deleuze. É exatamente em algumas considerações acerca do tipo de unidade, por assim dizer, fragmentária da *Recherche* que encontramos um indício de que Deleuze não relega o tempo a um papel tão secundário assim. Em um capítulo intitulado *Antilogos*, Deleuze estabelece uma diferença entre o tipo de fragmento grego

(aforismos ou signos de oráculos, por exemplo) e a fragmentariedade do sistema de signos proustianos. É como se a mentalidade grega sempre tivesse a tendência de enxergar nos signos "um sistema mutilado, variável e enganador, ruínas de um Logos". Tais signos no mundo grego só permaneceriam como fragmentos até que fossem "restaurados numa dialética, reconciliados por uma *philia*, harmonizados por uma *sophia*, governados por uma inteligência que avança", ou seja, reintegrados ao seu Todo de origem.

Mas os signos proustianos não podem ser remetidos a um todo que lhes preexistia, precisamente porque a *Recherche* é uma "obra que tem por objeto, ou melhor, por tema⁴, o Tempo". A natureza mesma do tempo coloca em jogo o despedaçamento, a descontinuidade. Deleuze chega a se perguntar se o tempo não é precisamente "a existência última de partes de tamanhos e de formas diferentes que não se deixam adaptar, que não se desenvolvem no mesmo ritmo, e que a torrente do estilo não carrega na mesma velocidade" (DELEUZE, 1996:136/137). Assim, Deleuze não parece contestar propriamente que a *Recherche* seja uma fábula sobre o tempo. No entanto, em suas análises, toda a problemática do tempo não pode ser pensada fora de uma correlação à busca de uma verdade dos signos, de uma essência ideal que forneceria a chave para decifrá-los, a qual só é encontrada na possibilidade de criação de uma obra de arte.

Durante a *Recherche*, Proust sugere de várias maneiras, e chega a dizer explicitamente⁵, que as verdades construídas pela inteligência não são necessárias como as verdades que encontramos através dos signos que nos constroem a pensar. Assim, se a unidade da *Recherche* tivesse sido concebida por Proust antes da obra ser escrita, tal unidade seria arbitrária por ser um mero esforço de coerção do intelecto sobre as coisas. Mas, ao contrário, a unidade das experiências mundanas e

⁴ A palavra tema está aqui traduzindo *sujet*. Infelizmente, não conseguimos preservar em português o jogo com a ambigüidade de significado (tema ou sujeito) do termo francês.

⁵ Cfr PROUST, 1954:880, ver também a edição brasileira: "As idéias formadas pela inteligência pura têm apenas uma verdade lógica, uma verdade possível, sua seleção é arbitrária" (1988:159).

amorosas só é encontrada ao final, quando se descobre que a ligação entre elas tinha constituído o aprendizado de um homem de letras.

Com o encontro com Proust, Deleuze depara-se também com a idéia de que tanto o aprendizado quanto o próprio pensamento são fruto do encontro de signos. Desse ponto de vista, não é possível aceitar uma imagem do pensamento que parta "de uma boa vontade do pensador e de uma decisão premeditada" (DELEUZE, 1996:122). O pensamento que realmente interessa é aquele que se desenvolve através de um uso involuntário das faculdades por força dos signos. Tal uso, por ser involuntário, não permite que todas as faculdades estejam disponíveis ao mesmo tempo, constituindo um uso disjuntivo. Dessa maneira, a verdade não pode ser encontrada através de um método que pressupõe afinidade entre as coisas verdadeiras e o intelecto. Tanto a busca quanto o encontro da verdade devem-se à fortuidade do encontro de signos e à coação operada por eles.

Ora, se o pensamento é impulsionado pelos signos e se constitui como um trabalho de decifração e interpretação, então, a verdade a ser encontrada é o sentido desses signos. Mas "o sentido material dos signos não é nada sem uma essência ideal que ele encarna" (DELEUZE, 1996:21), ou, segundo o vocabulário de *Lógica do sentido*, sem a dimensão de Acontecimento do sentido, que independe dos corpos em que ele se efetua.

Os signos, reportado-se uns aos outros por uma relação que implica heterogeneidade, podem constituir uma cadeia cuja interpretação não é bem sucedida nem pelo lado do objeto, nem pelo do sujeito. Para decifrar os signos e o que os articula, é preciso encontrar a dimensão virtual a que eles dão acesso, ou sua essência ideal, nos termos de Proust. Tal essência seria "a unidade de um signo imaterial e de um sentido todo espiritual" ou então a diferença interna "que constitui o ser" como ponto de vista ou, para usar uma terminologia leibniziana, como mônada, "que nos faz conceber o ser" (DELEUZE, 1996:53). Tal essência, constituindo um ponto de vista, exprime um mundo cuja existência depende, de certa forma, do sujeito que o exprime; contudo, esse mundo é exprimido "como essência não do próprio sujeito, mas do Ser, ou da região do Ser que se revela ao sujeito" (DELEUZE, 1996:56). Assim o sujeito é individualizado por essa essência que nele se envolve.

Por isso, é possível pensar o outro como abertura de mundos possíveis e conceber o amor como a tentativa de “*explicar*”, de “*desenvolver* esses mundos desconhecidos que permanecem envolvidos no amado” (DELEUZE, 1996:14). Essa concepção de amor não permite explicá-lo nem pelo objeto amado nem pelos estados de ânimo daquele que ama. Um amor só pode ser compreendido se sua “*diferença original*” (DELEUZE, 1996:83) for encontrada. Tal diferença constitui a série de amores sucessivos, de modo que um ser amado remete a outro, através da repetição daquela diferença originária. Mas, essa série de amores pode ser constituída por uma relação transversal entre séries amorosas de sujeitos distintos (como Swann e o herói da *Recherche*). Assim, a diferença que origina os amores não poderia ser bem explicada se identificada à imagem da mãe, já que esta não constitui a virtualidade do amor. Tal procedimento explicativo seria arbitrário, pois não haveria razão para interromper a remissão entre os elementos da série na mãe. Para Deleuze, no caso do narrador da *Recherche*, a mãe é apenas o elemento que conecta a série dos amores dele ao amor de Swann por Odete.

Em sua leitura, Ricoeur não procura analisar o papel da mãe em relação ao herói, mas também detecta uma espécie de ressonância entre Swann e o herói. Mas, talvez seja melhor retomar a ordem de exposição do próprio Ricoeur, que, por sua vez, acompanha de perto o fio da narrativa proustiana. Já na primeira frase da *Recherche*, o que chama atenção é que sua própria formulação, sobretudo no estranhamento que causa o uso do tempo verbal aliado ao advérbio, impede que se localize a narrativa no tempo e no espaço. Tampouco se pode saber ao certo quem é esse eu que começa a nos contar um pouco de suas noites de insônia, esse eu que também se perde entre os temas dos livros que lê para tentar dormir, entre diversos quartos de dormir que remetem a momentos distintos de sua existência e suscitam lembranças — mas tais lembranças não asseguram ainda uma firmeza total para sua consciência, que só aos poucos deixa de ser vacilante e vai ganhando clareza.

Nessas lembranças, das quais passamos a saber: que pertencem à infância do herói, surge a figura de Swann, cujas visitas ocasionam grande sofrimento ao herói, por se ver privado de um beijo de boa noite de sua mãe. Tudo ainda gira em torno dos momentos em que o

herói se recolhe para dormir e das circunstâncias que compõem sua particularidade, até chegar ao “episódio pivô dessa abertura” (RICOEUR, 1995:233, Tomo II), que coloca em cena pela primeira vez a memória involuntária. Por meio do encontro com um objeto que, em si mesmo, nada tem de extraordinário, o herói tem acesso a uma sensação de grande felicidade. Este episódio começa de maneira bem prosaica: o herói come pedaços de *madeleine* molhados no chá, mas, a despeito da trivialidade dessa ação, é invadido por “um prazer delicioso” (PROUST, 1954:45)⁶. Para se certificar que a causa desse prazer não está na materialidade do bolinho umedecido, o herói repete algumas vezes a ação. Descobre, então, que a sensação de felicidade vinha da reunião desse momento presente com um momento passado em Combray, e é assim que ela sai inteira de sua taça de chá. Mas uma voz que não é mais a do herói, mas a do narrador que conhece o percurso e o desfecho da narrativa, informa-nos de que o sentido integral desse episódio não se esgota na evocação de Combray. Assim, são introduzidas as “narrativas de Combray” (RICOEUR, 1995:234, Tomo II), das quais Ricoeur destaca alguns elementos importantes.

Em primeiro lugar, a igreja de Combray, que pela impressão de perenidade que transmite, torna-se um emblema do tempo. É também em Combray que o herói conhece o escritor Bergotte e torna-se cada vez mais um aficionado por leitura, a ponto de procurar sempre perceber o mundo através da mediação da literatura, achando desprovido de interesse aquilo que não foi antes visto em um livro ou que não possa ser transformado em imagem. Há ainda na infância em Combray vários momentos em que o herói experimenta um prazer peculiar que começa numa impressão sensível, mas cuja causa ultrapassa sua materialidade. O herói fala várias vezes na vontade de ser escritor, mas nunca com certeza de realizá-la, sempre em tom dubitativo, chegando até mesmo a se julgar incapaz de fazê-lo. A primeira tentativa de tentar captar na escrita aqueles momentos bem-aventurados fracassa e o herói também não se satisfaz com seus projetos de escrever a partir de idéias abstratas e decisões intelectuais desvinculadas da experiência.

⁶ Ver também a tradução de Mário Quintana, *No caminho de Swann*.

Então, dentre as lembranças de Combray, surge a história do amor de Swann por Odette, que foi contada ao herói e é narrada em terceira pessoa, o que, para Ricoeur, serve para acentuar ainda mais "o caráter de autobiografia fictícia de toda a *Recherche*" (RICOEUR, 1995:237, Tomo II). Além disso, Swann é uma espécie de precursor do herói, já que seu amor por Odette forma um paradigma que será retomado no amor do herói por Albertine e, além disso, também Swann era tido como dotado de um certo talento artístico, que nunca chega a ser realizado.

Os signos amorosos constituem, segundo Deleuze, o segundo degrau da aprendizagem do futuro homem de letras. A primeira etapa dessa aprendizagem é constituída pelos signos vazios da mundanidade. Apesar de sua vacuidade, tais signos não podem ser descartados, pois, precisamente, por não remeterem a outra coisa que pudesse constituir seu sentido e, assim, valendo por si mesmos na sua ausência de conteúdo, os signos mundanos possuem "uma perfeição ritual, um formalismo que não se encontra em outro lugar" (DELEUZE, 1996:13).

As experiências amorosas de Swann conduzem a narrativa para o mundo dos signos amorosos. De fato, o amor dá ocasião a uma proliferação de signos, pois, além da pluralidade de entes amados, há uma "multiplicidade de almas ou de mundos em cada um deles" (DELEUZE, 1996:14), mundos que devem ser desdobrados, explicados por aquele que ama. Mas esses mundos que o ser amado envolve e que suscitam a interpretação exprimem, ao mesmo tempo, sua inalcançabilidade, já que aquele que ama não tem certeza de ter acesso ao ponto de vista a que correspondem esses mundos, assim como não pode estar seguro de que conseguiu depreender do ser amado todos os mundos possíveis que ele carrega consigo. Daí o surgimento do ciúme, que seria a convicção de que em algum outro mundo, ainda que seja um mundo apenas possível, um outro pode ser o preferido. Assim, os signos amorosos "são signos mentirosos que não podem se dirigir a nós sem esconder aquilo que exprimem, ou seja, a origem dos mundos desconhecidos, ações e pensamentos desconhecidos que lhes dão um sentido" (DELEUZE, 1996:16) e aquele que os interpreta não o faz sem sofrimento já que, no limite, o segredo que eles escondem é o da homossexualidade profunda sob os amores intersexuais.

Ainda que o episódio da *madeleine* seja narrado antes da história de Swann e Odette, Deleuze coloca o mundo das impressões ou qualidades sensíveis em terceiro lugar, pois a ordem que ele estabelece diz respeito a uma escala de proximidade em relação ao último estágio da aprendizagem. Os signos sensíveis suscitam um esforço de interpretação que, ainda que consiga desvendar o objeto designado pela impressão ou qualidade – que se esconde por baixo do objeto ao qual elas parecem pertencer ou do qual parecem emanar – tal esforço permanece insuficiente por encontrar apenas um sentido material. Apenas à luz do problema da obra de arte por fazer é que o ciclo se completa, já que só então se descobre que os signos da arte conduzem à essência ideal que permite compreender o sentido integral de todos os outros signos.

O fracasso de Swann como homem de letras deve-se precisamente à sua incapacidade em dar este salto. Ao ouvir a pequena frase da sonata de Vinteuil e experimentar uma imensa felicidade, Swann remete esse sentimento a seu amor por Odette, fazendo da pequena frase apenas mais um elo de uma cadeia de “associação de idéias” (DELEUZE, 1996:49).

Nosso herói estava indo pelo mesmo caminho,

mas, às vezes, é no momento em que tudo nos parece perdido que chega o aviso que pode nos salvar; bateu-se em todas as portas que não dão em nada, e a única por onde se pode entrar e que se teria procurado em vão durante cem anos, esbarra-se nela sem o saber, e ela se abre. (PROUST, 1954:866)⁷

Depois de um longo percurso por todos os signos que pareciam não conduzir a algo que pudesse desvendar seu sentido último e por todas as desilusões acumuladas em cada mundo de signos, o acaso sorri mais uma vez para o herói.

Como Ricoeur ressalta muito bem, assim como o começo da *Recherche* não passava imediatamente ao episódio da *madeleine*, que se constitui como marca divisória, também a grande revelação do final

⁷PROUST, M. *Op. cit.*, p. 148. Tradução, p. 866.

é precedida por uma série de “sinais premonitórios” (RICOEUR, 1995:242, Tomo II) ou graus iniciáticos e se abre para a descoberta da “significação última do *Tempo reencontrado*” (RICOEUR, 1995:240, Tomo II). O primeiro grau da iniciação é constituído por eventos marcados pela desilusão, pelo declínio e pelo desapego e permite que o herói desista de tentar encontrar o sentido maior dos signos numa tentativa de reviver o encontro com eles em sua materialidade. O segundo grau é formado pelos sinais premonitórios, que são os vários momentos bem-aventurados de reunião de dois instantes iguais, mas antes separados pelo tempo, que têm lugar na pequena biblioteca dos Guermantes, logo depois do tropeço que remete a Veneza. Mas, dessa vez, o herói não mais adia a investigação do sentido desses momentos felizes.

Já vimos com Blanchot que a abolição da distância entre dois momentos separados pelo tempo gera a felicidade da sensação de eternidade, de despreocupação em relação à morte porque propicia o acesso ao tempo em estado puro e às essências que o povoam. Mas o tempo perdido só pode ser reencontrado, ou recuperado, através da fixação desses momentos numa obra de arte. Ora, a figura de estilo que concerne a união de dois objetos distintos é precisamente a metáfora. Para Ricoeur, “a relação metafórica” é a “matriz de todas as relações em que dois objetos distintos são, a despeito de sua diferença, alçados à essência e subtraídos às contingências do tempo” (RICOEUR, 1995:249/250, Tomo II). Mas a essa “solução estilística” para o problema da recuperação do tempo perdido se acrescenta uma solução “ótica” (RICOEUR, 1995:250, Tomo II), que ganha importância na medida em que o narrador nos diz que “o estilo para o escritor como para o pintor é um problema não de técnica, mas de visão” (PROUST, 1954:895)⁸. Trata-se não só de reunir impressões e lembranças, mas também de traduzi-las em imagens que permitem que se possa sair de si mesmo, “saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as porventura existentes na Lua”. Dizendo de outra maneira, só por meio da arte é que se tem efetivamente acesso a um ponto de vista exprimido

⁸Ver edição brasileira (1988:172).

por outrem, o que é em vão buscado no amor. Por outro lado, o livro que o herói quer escrever deve ser “uma espécie de instrumento ótico oferecido ao leitor a fim de lhe permitir discernir aquilo que, sem esse livro, ele não teria visto em si mesmo”, que deve ser descartado por aquele leitor que não julgá-lo adequado como óculos. Assim, pela leitura desse livro, temos acesso a uma experiência que nos é vedada por qualquer outra via, já que ela só se realiza naquele espaço e tempo singulares o que nos permite, ao mesmo tempo, ver de outra maneira e talvez até transformar nossa própria experiência.

Bibliografia

BLANCHOT, M. *Le livre a venir*. Paris, Gallimard, 1959.

DELEUZE, G. *Proust et les signes*. Paris, Quadrige, PUF, 1996.

ORLANDI, L. B. L. *Signos proustianos numa filosofia da diferença*. In: *O falar da linguagem*. São Paulo, Lovise, 1996.

PROUST, M. *Le temps retrouvé*. In: _____. *A la recherche du temps perdu*. Vol. III. Paris: Gallimard, Biliothèque de la pléiade, 1954.

_____. *Du côté de chez Swann*. In: _____. *A la recherche du temps perdu*. Vol. I. Paris: Gallimard, Biliothèque de la pléiade, 1954.

_____. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

_____. *No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1957.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Campinas, Papyrus, 1995, tomos I e II.