

3

A imagem do pensamento em *Proust e os signos*

3.1

Nota inicial

A relação entre pensamento e literatura (e, de forma mais geral, entre pensamento e arte) é, sem dúvida, uma questão maior no pensamento deleuziano. Desde muito cedo em sua obra, Deleuze é sensível a uma determinada presença do fazer literário na montagem do pensamento filosófico (e, ainda, a uma inevitável e necessária renovação de nossa imagem do pensamento a partir do seu entrecruzamento pela literatura e pela poética literária). A ocorrência de situações em que surge ligado, explicitamente, o “modo de produção” de uma e outra, literatura e filosofia, é então inesperadamente recorrente em seus textos. Não se trata de uma simples recepção das obras literárias, que aparecem tão profusamente nos textos de Deleuze, nem tampouco de se aproximar esteticamente de certas obras a partir das categorias filosóficas tão conhecidas do Belo, do Sublime, etc, senão de uma efetiva transposição, de aportar transversalmente procedimentos eminentemente literários para dentro do campo filosófico que permitissem renová-lo em seu próprio funcionamento, de investir a filosofia de certos efeitos e elementos característicos da produção literária e, com isso, estabelecer uma zona de intercessão ou de confluência que, a partir da filosofia, ensejasse um co-funcionamento, uma co-dicção com as artes.

Sucessivamente, vemos então Deleuze moldar a sua concepção e o seu procedimento filosófico através de termos essencialmente literários, tais como “drama” e “dramatização” (mais especificamente, a concepção de um drama conceitual ou de uma forma dramática de estabelecer conceitos e de propor questões em filosofia – já na obra sobre Nietzsche, mas em outros textos importantes, sobretudo a conferência intitulada “O método de dramatização”); a questão da *criação* e mesmo do “ato de criação”, qual o seu real estatuto e escopo dentro do campo filosófico (problema originado nas artes, e certamente pensado à luz, sobretudo, do fazer literário); a presença de uma *concepção trágica do pensamento* que, sob inspiração nietzschiana, e desde Nietzsche, mostram-se uma

alternativa possível tanto para o rompimento com uma certa filosofia metafísica, como também para uma orientação possível do pensamento da diferença; toda a questão do *estilo em filosofia*, e da sua relação essencial com os conceitos (como Deleuze dirá, em *Pourparlers*, “o estilo é o movimento do conceito. [...] O estilo é uma variação da língua, uma modulação, e uma tensão de toda a linguagem em direção a um fora”; Deleuze, 1990, p. 192 e 223); e, enfim, já mais tardiamente, ainda a noção fundamental de *personagem conceitual*, apresentada em *O que é a filosofia?*

Mesmo no caso de um claro esforço de classificação dos modos de pensamento, de uma separação taxonômica mais estrita entre os domínios do pensar e da condição de especificidade e intransferibilidade de suas funções e atribuições, como em *O Que é a filosofia?*, mesmo então a forma pela qual Deleuze apresenta o “conceito”, definido pouco antes por ele como o tipo de produção característica da filosofia e intransferível a qualquer outro campo, tem um caráter literário: “O batismo do conceito solicita um gosto propriamente filosófico que procede com violência ou com insinuação, e que constitui na língua uma língua da filosofia, não apenas um vocabulário, mas uma sintaxe que atinge o sublime ou uma grande beleza”⁹. Em resumo, como é dito na conferência “O que é o ato de criação”, a filosofia conta histórias, e as conta através de conceitos...

Ou seja, trata-se de uma profunda inspiração recebida da atividade literária, dos processos de criação e da poética artística, e em tudo a ligação do pensamento deleuziano com a literatura difere de um uso meramente instrumental (ou seja, de uma concepção ingênua de colocar a literatura a serviço da filosofia, ou de pensá-la como um “poder delegado” da filosofia, como uma “literatura de ideias”, etc...), para, ao contrário, a despeito da sua clara especificidade, fazer a filosofia quase se confundir à literatura (é ainda Dumoulié quem observa: “em múltiplos momentos, os mais sublimes de seu pensamento, parece que literatura e filosofia se confundem”; Dumoulié, 2007, p. 126). Com isso, não parece ser o caso de se tratar essa ligação sob a forma distanciada (e dicotômica) de uma crítica

⁹ Sobre esse trecho, conferir o comentário de Camille Dumoulié, em seu artigo “La littérature comme délire et le philosophe borderline”. Dumoulié observa que essa descrição se funda na frase de Proust que parece definir a própria idéia de literatura para Deleuze, ou seja, a de se “falar em sua própria língua uma língua estrangeira”. Mas ainda, e não sem surpresa, Dumoulié não deixa de notar quão longe vai então a ligação literária de Deleuze, tornando-se inclusive um “critério” do próprio conceito: “Nos espantamos que o critério do conceito seja o sublime da sintaxe e do vocabulário, até sua grande beleza” (Dumoulié, 2007, p. 126).

literária (equívoco análogo ao de se tomar Deleuze como simples comentador ou historiador da filosofia).

Na verdade, o que, para Deleuze, liga a filosofia à literatura e às artes é a perspectiva de uma relação de efetiva criação conceitual; ele encontra nas artes um elemento constitutivo do pensamento. E uma vez que se considerará o pensamento como algo a ser “ativado”, e ativado necessariamente *de fora*, será certamente o caso de se reconhecer a literatura como um verdadeiro operador transcendental no pensamento, como um elemento transcendental que, *de fora*, a seu modo, leva o pensamento a pensar e, em especial, o *faz pensar diferentemente*, segundo toda uma nova imagem do que é pensar.

Sobre toda essa importante relação, e especificamente sobre esse uso da nomenclatura literária e sobre o funcionamento de técnicas e procedimentos literários na obra deleuziana, parece-nos ainda faltar um estudo mais aprofundado e sistematizado. E, infelizmente, tampouco é nosso objetivo estabelecê-lo aqui.

Mas a obra sobre Proust tem, em relação a esse sentido que descrevemos, em relação a essa montagem coligada entre filosofia e literatura, um caráter fundamental: por um lado, ela inaugura essa relação essencial do pensamento deleuziano com as artes e a literatura. Por outro, ela apresenta, de forma mais geral, o sentido contido, para Deleuze, nessa ligação entre os dois planos, ou seja, o de uma transformação transcendental por que passa o pensamento e que, dentre outros movimentos, parece depender ainda, sobretudo nesse momento, da sua ligação com a literatura e com a não filosofia.

É essa, sim, a questão que nos interessa mais de perto nesse segundo capítulo de nosso trabalho. Sem dúvida, a busca de uma redefinição do campo transcendental do pensamento é um dos problemas, senão o principal problema, como já pudéramos constatar em relação à obra anterior sobre Nietzsche, a ocupar Deleuze nesses anos, até *Diferença e Repetição* (e mesmo *Lógica do Sentido*, que, na verdade, já aponta para algumas das soluções e caminhos a serem percorridos nos anos e nos trabalhos seguintes). E a partir do livro sobre Proust, a literatura (e em seguida o conjunto das artes) representará um papel decisivo nessa redefinição. O espírito dessa ligação transcendental de Deleuze com a literatura é muito bem descrito por Hervé Micolet:

Há na obra de Deleuze um fenômeno característico de *complicação*. A noção de complicação designa um estado ('o estado complicado'), sobretudo operações e processos que suscitam 'todo um mundo de dificuldades'. Segundo uma de suas acepções, a complicação pode ser compreendida como a *complicação* de termos diferentes, que entram em relação em lugar de se excluírem ou de se justaporem. Nessa hipótese, sob dois termos genéricos, ao menos, filosofia e literatura são implicadas reciprocamente uma na outra, votadas uma à outra, cada termo complicando o outro. O fenômeno não se daria somente em certos pontos da obra onde se trata expressamente da literatura, mas no conjunto da obra considerada do ponto de vista de sua gênese. *É esse ponto de vista genético que importa a Deleuze, segundo uma concepção da filosofia como uso renovado da faculdade de pensar; essa concepção é anunciada sob o registro de um empirismo 'transcendental'* (Micolet, 2007, p. 7, grifo nosso).

A partir disso, a questão que se impõe responder, como observa Micolet, é a da forma como se entra em relação com o campo literário: “De que maneira o campo literário é então *encontrado*?” Nas páginas que se seguem, tentamos apresentar uma resposta possível a tal questão.

Por fim, nesta “Nota inicial”, gostaríamos de apontar as razões da escolha interpretativa feita nesse capítulo. O livro que Deleuze dedica a Proust, como se sabe, tem várias etapas de redação. Sua publicação original dá-se em 1964, com o título *Marcel Proust e les signes* [*Marcel Proust e os signos*]. Ou seja, é imediatamente posterior a *Nietzsche et la philosophie* [*Nietzsche e a filosofia*] de 1962, e *La philosophie critique de Kant* [*A filosofia crítica de Kant*], de 1963, a cuja problemática transcendental ele está, a nosso ver, diretamente ligado. Mas, em 1970, o livro conhece nova edição, com uma significativa mudança, quando lhe é acrescida toda uma segunda parte, denominada “La machine littéraire” [A máquina literária]. E, dessa segunda parte, a conclusão, intitulada “Présence et fonction de la folie, l'Araignée” [Presença e função da loucura. A aranha], é por sua vez resultado do remanejamento de uma conferência proferida na Itália, e inicialmente publicada naquele país, numa coletânea de ensaios intitulada *Saggi e ricerche di Letteratura Francese* (Ed. Bulsoni, 1973), sendo acrescida apenas na edição definitiva do livro, de 1976.

A leitura dessa segunda parte mostra que ela, de forma geral, desdobra (ou mesmo redobra) vários dos temas apresentados na primeira parte, denominada “Os signos”. Entendemos que Deleuze, nesse novo material acrescentado, visa especialmente a apresentar o problema da poética da obra proustiana, a sua

condição de unidade, e, em relação a essa questão, a natureza do romance proustiano e o funcionamento maquínico da *Recherche* e da obra de arte moderna.

Mas decidimos, por uma questão de estratégia interpretativa, não fazermos maiores referências a esses acréscimos posteriores da obra. Por algumas razões.

Em primeiro lugar, porque o tema da “Imagem do pensamento” não é central nessa segunda parte do livro.

Em segundo lugar, por uma razão de caráter histórico: uma vez que pretendemos dar conta do processo genético de formação do conceito de Imagem do pensamento nas obras anteriores a *Diferença e Repetição*, entendemos que os possíveis acréscimos a esse tema presentes nessa segunda parte do comentário dedicado a Proust, todos eles posteriores já à publicação daquela obra, já se fariam sob o efeito de resultados mais tardios da tematização desse conceito, e, em especial, sob influência da elaboração fundamental de que ele é objeto em *Diferença e Repetição*. É, aliás, o que se constata, de imediato, quando da leitura dessa parte acrescentada. Vemos que temas como o da transversalidade, do corpo sem órgãos, do funcionamento maquínico da obra de arte se integram, ou mesmo se sobrepõem aos de essência, diferença e inclusive ao de imagem do pensamento.

Finalmente, a temática mais caracteristicamente literária que se apresenta nessa segunda parte também já é ela mesma reveladora de uma evolução das concepções deleuzianas sobre a arte e sobre o estatuto da sua relação com a filosofia, cujo correto dimensionamento é um dos temas a serem abordados neste capítulo de nosso trabalho e, como pretendemos mostrar, também recomendaria tomar em separado uma e outra parte.

3.2

A interpretação deleuziana de Proust: sentido transcendental da arte

[A arte] é por isso, além de real acima de todas as coisas, a mais austera escola de vida, o verdadeiro Juízo Final. (Proust, *O Tempo redescoberto*)

Toda filosofia é uma pesquisa da verdade. Ou, mais exatamente, toda pesquisa da verdade é necessariamente filosófica. Mas o que é a Verdade, e como nos encontramos com ela, se ela não é um elemento que preexistia naturalmente, de direito, no (ou para o) pensamento? Essa é a tese desenvolvida já em *Nietzsche e a filosofia*, e que será estendida e aprofundada em *Proust e os signos*. Trata-se, talvez, da questão mais fundamental para Deleuze nesse período, dada a completa reversão de expectativas que ela de imediato estabelece em relação ao nosso modelo tradicional de pensamento, diante dessa nova imagem do pensamento que já suspeitamos se abrir com ela. Questão que, como vimos, se herda do pensamento nietzschiano, num aprofundamento do problema transcendental kantiano, e, portanto, por tudo isso, questão que já seria suficiente para fazer-nos dimensionar esse ensaio sobre Proust como algo bem mais complexo do que um livro sobre literatura, um ensaio estético, ou uma simples “aproximação” filosófica da literatura por parte de Deleuze (em todo caso, ainda um livro “sobre” alguém ou algum pensamento, sempre dentro da linha “monográfica” adotada por ele nessa primeira fase de sua filosofia).

Essa orientação talvez revele, na verdade, uma característica mais geral do pensamento deleuziano. Se, por um lado, Deleuze escreve com bastante regularidade sobre a literatura e as outras artes (como já se pôde apontar, mais de um terço de sua obra é dedicado aos estudos nesses campos¹⁰) por outro, seria preciso conceder que ele, a rigor, jamais escreve nem *sobre* uma coisa, nem *sobre* outra. O sentido do pensamento deleuziano é sempre profundamente filosófico, na

¹⁰ Conferir, por exemplo, Sauvagnargues, A. *Deleuze et l'art*, em especial o capítulo 1, p. 9-10. Nessa sua catalogação das obras de Deleuze, a autora considera apenas os livros estritamente dedicados às artes, como *Proust e os signos*, os dois livros sobre cinema, e o que é dedicado à pintura de Francis Bacon. Se considerados também os textos esparsos, essa contagem seria sem dúvida ainda maior.

direção de uma teoria (pura ou transcendental) do pensamento¹¹. Filosofia, apenas filosofia, talvez dissesse Deleuze: é sempre disso que se trata... E tendo como seu principal problema, seu problema mais geral, o problema do pensamento: do que seja o pensar, de como se pensa, e de como *se chega* a pensar. É esse, em suma, o “problema transcendental” que marca centralmente toda essa primeira fase do pensamento deleuziano até *Diferença e Repetição*.

Nesse sentido, poderíamos dizer, então, que não há propriamente jamais uma teoria estética em Deleuze¹², ao menos não em um dos dois sentidos consagrados desse termo, ou seja, de uma teoria da filosofia *sobre a arte*. Ao contrário, a partir da sua ligação com a literatura e as artes, na direção inversa e num sentido até bastante inesperado, o que se tem é antes *uma (nova) teoria do pensamento a partir da arte* (talvez seja o caso de dizer, como veremos, que Deleuze propõe já um terceiro sentido para a “estética”, resgatando-a da separação histórica que a cindia desde Kant, por um lado, em uma teoria da sensibilidade e, do outro, em uma teoria da arte – nesse caso, a arte seria o elemento de uma “ativação” especial da faculdade da sensibilidade, com um reflexo imediato sobre o nosso processo de pensamento, sobre a nossa *imagem do pensamento*. Ou seja, a *estética*, refundida em seus dois sentidos, se definiria em Deleuze como a doutrina (experimental) da “ativação” do pensamento (pelas forças, pelos signos, pela própria relação entre as faculdades).

Com efeito, a arte se mostrará para Deleuze sempre um instrumento privilegiado para a investigação do pensamento, do sentido e da orientação do pensamento, e enfim, para uma determinada concepção de nossa imagem do pensamento. E o livro mais importante a esse respeito é, sem dúvida, *Proust e os signos*. Em especial, porque ali parece ser determinado pela primeira vez o sentido a ser ex-

¹¹ Do pensamento, frise-se, e não do conhecimento, o que nos vai levar, como já pudemos ver no capítulo anterior, a lugares e soluções absolutamente inovadoras em relação àquelas teorias que simplesmente (e naturalmente) identificavam, ou ao menos ligavam, de forma co-extensiva, pensamento e conhecimento, em geral segundo uma extensão qualitativa que fazia do pensamento a expressão preliminar e confusa da elaboração organizada que caracterizaria a obtenção final do conhecimento.

¹² Esse tema já foi levantado e desenvolvido anteriormente por autores como Jacques Rancière, que se pergunta se haveria de fato uma estética no pensamento deleuziano (conferir, em especial, “Existe uma estética deleuziana?”. In: Alliez, E. *Deleuze uma vida filosófica*; e a entrevista “Deleuze accomplit le destin de l’esthétique”, no número 406 do *Magazine Littéraire*, de fevereiro de 2002, edição especial “L’effet Deleuze”). No sentido contrário, a presença e importância de uma estética em Deleuze é também apontada por vários autores, sob diversas acepções, com destaque para M. Buydens, cujo livro, *Sahara*, foi um dos primeiros estudos sistemáticos sobre o pensamento de Deleuze (data de 1990), e que, justamente, tentava identificar o sentido e a orientação estética presente no pensamento deleuziano.

traído da arte no que concerne ao “funcionamento” transcendental do pensamento. O papel que a arte então exerce sobre o pensamento será sempre o de um “forçamento”, *a arte invariavelmente deve forçar o pensamento a pensar* (como de resto também a filosofia, e qualquer outra atividade espiritual digna desse nome).

Ao longo de *Proust e os signos*, Deleuze retoma e continua a responder a alguns dos temas que se abriam já em *Nietzsche e a Filosofia*. O primeiro deles diz respeito ao sentido da crítica no pensamento e das possibilidades da extensão da concepção crítica no pensamento. Para Deleuze, como vimos, o pensamento se confunde com a crítica; em sua atividade, ele é essencialmente uma crítica. Tal idéia crítica como característica central do pensamento é claramente mantida aqui. A literatura proustiana é definida por Deleuze em essência como uma crítica (e, como veremos, uma crítica voltada contra a própria filosofia).

Deleuze parece, então, nesse momento, querer já retomar e reler o problema transcendental tal como ele fora posto em *Nietzsche e a filosofia*. De algum modo, à luz da obra de Proust, trata-se já de recensear e avaliar a própria configuração transcendental que emergira da crítica nietzschiana, qual a positividade dessa nova imagem do pensamento liberada por Nietzsche face a uma das principais obras artísticas modernas que se seguem a ela, em um período histórico imediatamente posterior àquele em que a filosofia nietzschiana vem à luz.

Nesse caso, não é de se estranhar que o comentário sobre Proust se desenvolva em torno de questões caracteristicamente filosóficas que, em boa medida, já haviam orientado a obra anterior sobre Nietzsche, e que visam a demarcar de direito o plano do pensamento. É à arte e às suas possibilidades que, nesse caso, podemos sem dúvida denominar de “transcendentais”, que todo um conjunto de questões genéticas ou genealógicas vem agora referido: “*Quem procura a verdade? E o que está querendo dizer aquele que diz ‘eu quero a verdade?’*” (Deleuze, 2006b, p. 14); “*O que quer aquele que diz ‘eu quero a verdade?’*” (2006b, p. 15); “*Entretanto, o que existe além do objeto e do sujeito?*” (2006b, p. 35); “*O que é uma essência, tal como é revelada na obra de arte?*” (2006b, p. 39); “*O que é uma diferença última absoluta?*” (2006b, p. 39); “*como explicar o mecanismo complexo das reminiscências?*” (2006b, p. 52); “*como resgatar para nós o passado, tal como se conserva em si, tal como sobrevive em si?*” (2006b, p. 55), etc. Trata-se de um conjunto de questões que, como se vê, evocaria antes um

tratado de metafísica do que a abordagem simplesmente estética de uma obra literária. Questões “organizativas” acima de tudo da própria filosofia.

Ou seja, as questões lançadas à obra proustiana e à sua organização são, em larga medida, as mesmas questões que conduziam a pesquisa crítica e genealógica do plano genuinamente filosófico nas obras anteriores de Deleuze (e mesmo nas obras seguintes), e que referem a obra proustiana em definitivo ao coração do pensamento filosófico, que revelam uma abordagem absolutamente filosófica da obra proustiana por Deleuze. O livro sobre Proust então, lê-se assim (como se leram os livros anteriores de Deleuze e deverão ser lidos os seguintes): como um livro filosófico, um livro sobre filosofia; um livro a partir da arte sobre a filosofia, visando ao funcionamento da filosofia, antes que o contrário. O objetivo de Deleuze é então muito claro e trata-se sem dúvida de um princípio interpretativo absolutamente original. Como aponta então Véronique Bergen,

ao mesmo título que Proust nos diz que através da *Recherche*, os leitores não seriam seus leitores, mas os leitores de si mesmos, o autor fornecendo apenas a lente de aumento a permitir-lhes encontrar seu mundo próprio, de se decifrar, a filosofia se leria ela mesma através da arte (Bergen, 2007, p. 31).

Mas seria preciso contornar uma dificuldade interpretativa, nesse caso, e que talvez evidenciasse aqui um outro prolongamento possível das conclusões do comentário anterior: se fora na arte que Nietzsche encontrara uma culminação possível para o pensamento filosófico, em que sentido Deleuze não estaria agora simplesmente buscando aprofundar essa perspectiva, fazendo da filosofia um “modo” de realização da arte, uma atividade de criação, entre outras, submetida ela mesma a um “princípio artístico” de funcionamento? Enfim, se a atividade filosófica, segundo a nova imagem do pensamento traçada por Nietzsche, se redefine como uma atividade de criação, como negar a sua natural convergência na direção das artes? Em que a filosofia, radicalizadas as concepções nietzschianas, não seria ela mesma já uma forma artística, um tipo de “obra de arte”?

Contudo, a nosso ver, não parece ser essa, exatamente, a questão a inspirar o comentário deleuziano ao romance proustiano. Deleuze não toma Proust como filósofo, nem tampouco a arte como filosofia, ou vice-versa. E está aí talvez uma das principais originalidades presentes nessa nova monografia de Deleuze. Pois, se mais uma vez trata-se de responder à questão genética da origem do pensamen-

to, de encontrar os elementos que permitam pensar, que forcem a pensar, trata-se de encontrar os elementos que nos apresentem uma nova imagem do pensamento, elementos, enfim, que dizem respeito estritamente à filosofia e ao exercício do pensamento, isso agora já *não se dá mais a partir da filosofia enquanto tal*, e sim *de fora* dela. Nesse sentido, deve-se entender que o comentário a Proust não produz uma contra-prova, uma complementação ou uma confirmação, apenas, das teses contidas na obra anterior, dedicada a Nietzsche, mas, como dizíamos, ele parece querer propor, de fato, uma extensão do princípio crítico vislumbrado no pensamento nietzschiano. Insistamos nesse ponto fundamental: se consideramos que um dos principais princípios modernos que Deleuze preserva em seu pensamento é o de se tomar a filosofia sempre segundo um modelo e uma concepção críticas, uma questão de imediato se apresenta, e ela diz respeito às formas como a crítica se manteria ou se prolongaria em seu pensamento, como é possível garantir-se e aprofundar esse sentido crítico legado inicialmente do kantismo, mas, sobretudo, de um modo ainda muito mais rigoroso e efetivo, segundo a própria interpretação deleuziana, da filosofia de Nietzsche. Que atividade crítica seria ainda a sua, e como o próprio Deleuze a exerce? Em que direção ela se orienta? A nosso ver, nesse caso, um problema se coloca a partir da própria radicalidade crítica atribuída ao pensamento de Nietzsche pela interpretação deleuziana. Se a crítica de Nietzsche mostrara-se a mais radical, chegando a alterar, finalmente, a nossa própria imagem do pensamento, que possibilidades restariam ainda para o exercício da crítica, que funcionamento rigorosamente crítico ainda caberia à filosofia, depois de Nietzsche? Haveria alguma alternativa à da simples assunção do nietzscheísmo? Mesmo que à revelia, não estamos nós, ainda e sempre nietzschianos, forçosamente colocados à sombra da sua radicalidade, condenados simplesmente a palmilhar seus caminhos, restando-nos, afinal, apenas deslindar sua expressão intempestiva e aforística? Não seria apenas um déficit de entendimento da filosofia nietzschiana o problema colocado, afinal, para toda a filosofia da diferença (problema de explicação e de desenvolvimento de seus “sentidos enrolados”)?

Proust e os signos parece uma clara tentativa lançada na direção de uma resposta a todas essas questões. Um livro em aparência menos importante, menos denso, filosoficamente falando, do que aqueles que o antecederam (em especial, *Empirismo e Subjetividade* e, claro, *Nietzsche e a filosofia*), mas que, num sentido imediatamente muito evidente, rompe visivelmente com os cursos da obra

deleuziana anterior, caracteristicamente inserida na história do pensamento filosófico, e dedicada a leituras monográficas de autores do cânone filosófico. À diferença dessa orientação anterior, trata-se agora, então, de um livro que se *desvia* da filosofia. E que encontraria sua importância primeira, portanto, nesse aspecto mesmo: *ele se desvia da filosofia*. Por que? Nesse caso, talvez devamos considerar que a escolha de um autor literário, ao mesmo tempo que inédita, constitui também, por isso mesmo, o traço diferencial inicial e o lance fundamental que está em jogo nesta obra. Tal escolha certamente nada tem de gratuito: ela já revela, da parte de Deleuze, o propósito deliberado de traçar um caminho novo em relação à orientação anterior de seu trabalho. E essa nova orientação, de forma inesperada, leva-o para *fora* do campo estritamente filosófico.

Mas o que significa esse novo movimento de se forçar a crítica até um autor não filosófico? Trata-se então, possivelmente, nesse primeiro desdobramento da formulação do tema da imagem do pensamento, de avaliar criticamente a própria imagem crítica montada anteriormente, e, talvez, de fazê-la avançar conforme o mesmo princípio que, já em Nietzsche, se revelara como o mais fundamental, ou seja, o da *radicalização da crítica como condição de evolução do pensamento filosófico, a experimentação como condição de renovação criativa e criadora do fazer filosófico*.

Nesse sentido, *Proust e os signos* parece, de algum modo, representar uma tentativa de uma nova *experimentação crítica* já para *além da filosofia*, estendendo, de algum modo, esse princípio de radicalização. E valendo-nos da terminologia deleuziana que marcara *Nietzsche e a filosofia*, não se indicaria, assim, que em *Proust e os signos*, se tenta de algum modo aprofundar a crítica já contra o próprio “sentido e valor” da filosofia? Com efeito, não seria esse, afinal, o último bastião a ser alcançado pela atividade crítica filosófica, voltar-se a filosofia contra ela mesma, ou mesmo *sair* da filosofia para enfim poder, *de fora*, realizar a sua crítica mais efetiva?

Trata-se, já agora, de forçar o pensamento filosófico até o seu “lado de fora”, até a situação de uma apreciação crítica completamente exterior, de um funcionamento crítico já não-filosófico. Parece-nos uma questão experimental acima de tudo: e se pensássemos a filosofia não a partir dela, de suas forças e elementos próprios, internos, mas sim *de fora*, a partir de conjunções inéditas, e de inéditas possibilidades? E se a crítica que deve incidir sobre a filosofia já não se exercesse

mais de dentro do seu próprio plano, não coincidissem mais com seus limites, com a internalidade de seu território? Que aventuras transcendentais não estariam contidas, portanto, nessa nova possibilidade? Um novo possível, um fora, uma nova *experimentação*: são esses os elementos de fundo, a nosso ver já absolutamente deleuzianos que, sem dúvida, inspirados nos procedimentos e nos efeitos críticos que Deleuze percebera anteriormente na filosofia de Nietzsche, ele faz agora variar, no sentido do seu aprofundamento e de uma nova radicalização, elementos, enfim, que conduzem a construção desse livro sobre a *Recherche* proustiana.

Há, evidentemente, algo de muito importante aí, nesse *deslocamento de domínios* estabelecido por Deleuze, um deslocamento transcendental que visa a determinar, a partir da literatura, novos princípios possíveis para o exercício do pensamento, para a revisão da imagem clássica do pensamento. Uma reversão, talvez, não só da concepção inicial da crítica, mas, através dela, dos próprios caminhos do pensamento de Deleuze. Como observou Sousa Dias, num contexto um pouco diverso, poderíamos resumidamente indicar o que se passa aí: *não é mais a arte que depende da crítica, mas a crítica que irá, então, passar a depender da arte*. Não se abandona a condição crítica caracteristicamente filosófica, por uma experiência ou uma nova condição artística, mas redefine-se a crítica a partir da arte, impõe-se à própria crítica um novo forçamento, tomando-se a arte como um novo princípio transcendental. É esse o exercício inovador do pensamento que Deleuze se impõe nesse momento.

3.2.1

Arte e crítica em *Proust e os Signos*

A filosofia de Deleuze caracteriza-se em essência por um funcionamento transversal, por uma transversalidade constitutiva (tema, aliás, que marcará a segunda parte desse livro sobre Proust), ou seja, por apresentar-se como um tipo de saber cuja consistência só se realiza por inteiro a partir da comunicação e da interferência com outros planos. A filosofia, por sua própria natureza conceitual, é essencialmente multi-referencial, não-disciplinar, *diferencial*. Como o próprio Deleuze apontará, mais tarde, em *Imagem-tempo*, sua concepção da atividade filosófica é eminentemente pluralista, sem uma distinção disciplinar ou uma clivagem qualitativa, ou hierárquica entre os diversos campos do saber:

[...] a teoria filosófica é uma prática, tanto quanto seu objeto. É uma prática dos conceitos, e é preciso julgá-la em função das outras práticas com as quais ela interfere. Uma teoria do cinema não é ‘sobre’ o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que estão também em relação com outros conceitos correspondentes a outras práticas, a prática dos conceitos em geral não tendo nenhum privilégio sobre as outras, do mesmo modo que um objeto também não tem sobre os outros. *É no nível da interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os tipos de acontecimentos* (Deleuze, 1985, p. 365, grifo nosso).

É então a partir de *Proust e os signos* que essa orientação começa a se determinar de modo mais efetivo. A partir dessa obra, *as relações entre filosofia e não filosofia* começam a se constituir num verdadeiro elemento formador para o pensamento de Deleuze, para o exercício de uma filosofia da diferença. Deleuze buscará nas artes e na literatura, tanto uma nova possibilidade crítica para a filosofia, visando ao aprofundamento da linha investigativa definida por Nietzsche, mas ainda um princípio constitutivo original para o seu próprio projeto filosófico, pelo qual a filosofia deverá caracterizar-se, para além da especificidade do seu domínio disciplinar, por constituir (e constituir-se em) uma região de intercessão, por uma condição de estabelecer encontros e agenciamentos. Por ligar-se ao que Deleuze, a partir de Blanchot e Foucault, chamará de *Fora* (tomado como elemento de *reelaboração diferencial e reproblemática* do pensamento)¹³. A partir de *Proust e os signos*, a filosofia de Deleuze passará a ser sempre, a cada livro, a determinação da conquista de um *Fora*, uma *aventura no Fora*. Ou seja, um programa de experimentação em que a filosofia só pode de fato encontrar seu “aprendizado” (ao mesmo tempo a sua condição crítica e a sua condição de criação) fora de si mesma, saindo de si mesma, ainda que por seus próprios meios. Ou saindo talvez *em si mesma: sair da filosofia pela filosofia*, como dirá Deleuze mais tarde.

É então a partir desse momento que se dá início, mas já sob uma forma desenvolvida, definitiva, ao processo disso que Deleuze chamará de *intercessão*, de uma busca e de uma constituição dos intercessores, isso é, essa tentativa de

¹³ Arnaud Bouaniche é um dos poucos comentadores de Deleuze a apontar tal condição especial da arte nesse momento do pensamento deleuziano. O livro sobre Proust, para ele, apresenta “uma supremacia dos signos da arte [que] é uma originalidade desse período da obra de Deleuze” (Bouaniche, A., *Gilles Deleuze – une introduction*, p. 70). Via de regra, os demais comentários integram *Proust e os signos* numa progressão uniforme da obra. Para nós, essa progressão é evidente, mas ainda assim há uma importante especificidade dessa obra em relação às anteriores: rompendo com a orientação anterior das monografias deleuzianas, ela aborda um autor literário, e, mais do que isso, ela promove uma crítica da própria filosofia a partir desse autor.

fazer a filosofia comunicar-se criativamente com a arte e a ciência¹⁴. Toda a teoria dos *intercessores* tem início aí¹⁵ e, doravante, essa operação de intercalação, de ligação, de interpenetração e de atravessamento da filosofia pelo não-filosófico

¹⁴ Num certo sentido, não podemos então concordar inteiramente com a tese de Roberto Machado, para quem a filosofia goza de uma “prioridade” sobre os demais domínios de pensamento: “A relação com a exterioridade ou com os outros saberes, embora constitutiva, não é o aspecto determinante dessa inter-relação conceitual. Mesmo que um conceito seja como um som ou uma imagem e que não haja superioridade de um sobre os outros, do ponto de vista da elaboração da problemática filosófica de Deleuze, ou de seu próprio exercício de pensamento, há prioridade da filosofia sobre os outros domínios. A razão é que, sendo sua questão uma questão filosófica – o que é pensar? –, ou melhor, sendo seu objetivo principal produzir o conceito de exercício do pensamento, o apelo aos saberes não filosóficos funciona fundamentalmente como comprovação ou como confirmação de uma problemática definida conceitualmente pela filosofia. O não-filosófico entra como elemento que vem alimentando um pensamento eminentemente voltado para a filosofia e até mesmo para os conceitos tradicionais da filosofia. Se há, neste caso, prioridade da filosofia, é porque ela é o regime dos conceitos, e, mesmo que os conceitos venham sempre de fora, os conceitos suscitados pela exterioridade não conceitual estão, no pensamento de Deleuze, subordinados aos conceitos oriundos da tradição filosófica”, Machado, R. *Deleuze e a filosofia*, p. 6 et. seq.). Mas com isso, a nosso ver, se põe a perder toda a concepção deleuziana da experimentação no pensamento, que, dentre outras características bem definidas, guarda a de arrancar elementos não filosóficos para a elaboração conceitual filosófica. Esse sentido constitutivo é essencial para a filosofia deleuziana, condição ao mesmo tempo para um exercício diferencial e superior da filosofia, e, para que ele tenha efetivo valor, é fundamental que a concepção da ligação da filosofia com a não filosofia seja em essência não hierarquizante, que não caiba a nenhum domínio envolvido uma legislação, ou mesmo um ponto de vista “privilegiado” em relação aos outros. Na verdade, a nosso ver, não há hierarquia nem prioridade, porque não há pré-formação. Ao contrário, a filosofia efetivamente se faz a partir desse contágio. Nesse sentido, o próprio Deleuze irá afirmar, em *Pourparlers*, que “a filosofia, a arte e a ciência entram em relações de ressonância mútua e em relações de troca, mas a cada vez por razões intrínsecas. É em função de sua evolução própria que elas percutem uma na outra. Nesse sentido, é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si. *A filosofia não tem aí nenhum pseudoprímado de reflexão, e por conseguinte nenhuma inferioridade de criação. [...] O que é preciso ver é que as interferências entre linhas não dependem da vigilância ou da reflexão mútua.* Uma disciplina que se desse por missão seguir um movimento criador vindo de outro lugar abandonaria ela mesma todo papel criador. O importante nunca foi acompanhar o movimento do vizinho, mas fazer seu próprio movimento. Se ninguém começa, ninguém se mexe” (Deleuze, G., *Pourparlers*, p. 170-171, grifo nosso). Assim, a nosso ver, como esse trecho mesmo nos permite depreender, deveríamos na verdade considerar que há, a rigor, duas temáticas diferentes aí envolvidas, que, no fundo, em nada são contraditórias. Por um lado, Deleuze defende a especificidade da filosofia e a sua independência, que se revelam em inúmeras teses por ele desenvolvidas; seja a da intransferibilidade da condição de criação conceitual que cabe à filosofia; seja a dos diferentes equívocos em tomar-se a filosofia como um “reflexão sobre...” ou como um tipo de saber acessório, ligado instrumentalmente a outros, em especial às ciências (uma teoria geral das ciências, ou de qualquer outro campo do saber); seja, enfim, em sua ironia contra todos os diferentes pensadores que não param de chorar a morte da filosofia ou o fim do pensamento. Nessas, e em diversos outros pontos de sua obra, revela-se uma mesma “defesa da filosofia”, a idéia de uma coerência própria da filosofia, da sua particular especificidade e autonomia, bem como da sua manutenção necessária (“enquanto houver a necessidade de se pensar por conceitos, haverá então filosofia”). Por outro lado, isso não descaracteriza a importância de uma concepção transversal do fazer filosófico: sem dúvida, os problemas são pensados a partir do ponto de vista filosófico, no interesse da filosofia, mas são iluminados de uma maneira inteiramente diversa pela não filosofia. E em grande medida a filosofia de Deleuze tem seu traço mais original na tentativa de se constituir como uma pesquisa da presença e do funcionamento dessas forças não filosóficas no pensamento. A distinção, portanto, a nosso ver, é apenas de ponto de vista, a partir da especificidade (e não da “prioridade”) da filosofia.

¹⁵ Sobre a questão dos intercessores, conferir, em especial, Deleuze, G. *Pourparlers*, p. 165 et. seq.

será um procedimento criativo particularmente importante para Deleuze, e caramente reivindicado por sua filosofia.

Sem dúvida, trata-se de uma diferença marcante que faz de *Proust e os signos* algo como o *Mênon* de Deleuze: assim como o *Mênon*, para Platão, vem resolver a dificuldade aporética dos primeiros diálogos, descortinando todo um novo domínio para o pensamento filosófico, em *Proust e os signos*, Deleuze parece encontrar uma solução definitiva para o problema transcendental tal como ele o enunciara desde *Nietzsche e a filosofia* e que, em especial definira o exercício da filosofia como uma atividade de crítica e de criação. Mas numa virada crítica e transcendental até certo ponto inesperada, é na arte e na literatura (ou, mais amplamente, na “não filosofia”) que Deleuze vislumbra e talvez em definitivo encontre uma resposta para essa tarefa.

A nosso ver, a distinção marcante entre a orientação de sua produção anterior com a imensa abertura efetivamente possibilitada agora, em que a filosofia literalmente se abre para o não filosófico, tem um alcance tão grande, em uma filosofia da imanência, quanto a revelação de um “segundo mundo” no pensamento metafísico. Trata-se, a partir de então, de palmilhar, de explorar, de experimentar todas as suas possibilidades, e em boa medida poderíamos dizer que a filosofia deleuziana se constitui em uma filosofia transcendental da investigação filosófica do não filosófico, da relação do não filosófico com a filosofia, e da implicação do não filosófico sobre o funcionamento de uma nova imagem do pensamento (ou, por outra, de um *pensamento sem imagem*). De toda sorte, ao menos potencialmente, lançam-se aí as bases para uma forma filosófica significativamente distinta. No caso, deveríamos inclusive dizer que a ligação de Deleuze com Nietzsche é certamente mais fundamental do que a sua ligação com Proust, mas que a sua obra sobre Proust, para o desenvolvimento de sua filosofia, para a evolução de seu pensamento, é ainda mais fundamental do que a sua obra sobre Nietzsche.

Poderíamos então considerar uma evolução em torno do tema da *Imagem do pensamento*. Três grandes desenvolvimentos irão se suceder na obra deleuziana, tendo expressão distinta nesses três momentos em que o tema é desenvolvido: *Nietzsche e a filosofia*, *Proust e os signos* e *Diferença e Repetição*. Em *Nietzsche e a filosofia*, como vimos, trata-se de determinar a direção principal do pensamento nietzschiano como promovendo uma reformulação da função crítica na fi-

losophia e as decorrentes implicações dessa radicalização sobre o pensamento. A filosofia de Nietzsche procura levar a crítica “até o fim do que ela pode”, ou seja, na direção dos valores mesmos que, ao longo do tempo, inspiraram a atividade do pensamento e, por trás disso, o estabelecimento da sua imagem clássica. Ao radicalizar a idéia crítica filosófica, Nietzsche necessariamente investe e reverte essa antiga imagem. Em *Proust e os signos*, avançamos nessa empreitada crítica até um segundo momento; forçamos a filosofia até o seu *fora*, ou inversamente, criticamos ainda mais radicalmente a filosofia, já a partir da exterioridade da não filosofia. Mas, em especial, buscamos uma renovação da imagem do pensamento através de uma composição da filosofia com estas forças. *Diferença e Repetição*, enfim, anuncia como que uma síntese desse duplo movimento: apresenta-se a formulação definitiva do tema da *Imagem do pensamento*, em que o fora de algum modo é pensado no “interior” da própria filosofia, através de uma nova doutrina das faculdades: trata-se então de determinar o funcionamento diferencial de cada faculdade, e o elemento próprio a solicitá-las. Em outras palavras, trata-se de “sair da filosofia pela filosofia”... Não há necessidade de se buscar em outras regiões o que o pensamento comporta nele mesmo: o *fora está na própria filosofia*, como sua condição de experimentação intrínseca. A essa condição, que define o seu pensamento pelo menos até *Diferença e Repetição*, Deleuze denominará de *empirismo transcendental*. A idéia, fundamentalmente experimental, de *sair da filosofia pela filosofia* é o princípio mesmo contido nessa expressão.

3.2.2

Filosofia e arte: o estatuto do pensamento em *Proust e os signos*

Em *Proust e os signos*, vemos determinar-se, portanto, esse segundo momento do conceito, em que a filosofia entra em diálogo, ou faz intercessão com a obra de arte. E, com isso, como veremos, por mais que alguns temas pareçam se repetir em relação a *Nietzsche e a Filosofia*, algumas diferenças quanto aos seus efeitos, já nessa nova interpretação, destacam-se de modo muito evidente.

Primeiramente, ao contrário do lugar que lhe fora concedido na obra dedicada a Nietzsche, o problema da *imagem do pensamento* tem agora uma centralidade mais evidente: em lugar de aparecer apenas como uma seção integrando um capítulo, ele agora nomeia e merece um capítulo próprio, a ele inteiramente dedi-

cado. Mais até, na versão original do livro, datada de 1964, esse capítulo era o de conclusão do trabalho. Com as mudanças efetuadas por Deleuze nas edições que se seguiram, ele torna-se a última seção do primeiro capítulo, o elemento de ligação entre a primeira e a segunda parte do livro, intitulada “A máquina literária”.

O título da obra, *Proust e os signos*, e o da primeira parte, intitulada simplesmente “Os signos”, evidenciam ainda outra transformação fundamental. A nosso ver, Deleuze parece já buscar ressaltar, através dessa terminologia, a centralidade do problema tratado. Toda essa distinção concedida ao problema dos signos indica a importância (agora ainda maior do que antes) com a qual o problema transcendental é abordado. Como veremos, em Proust, para Deleuze, os signos tomarão o lugar que assumiam as forças em Nietzsche, como o elemento de forçamento do pensamento, como elemento transcendental com valor de princípio, que força o pensamento a pensar. Com isso, já desde o seu título a obra revela qual a questão tratada, a qual problema ela visa fundamentalmente. Não se trata mais da ligação genérica de um filósofo com o conjunto histórico da filosofia, mas a abordagem específica do problema transcendental no pensamento, do problema do pensamento em seu puro funcionamento.

Uma terceira diferença é que agora, ao contrário da forma empregada em *Nietzsche e a filosofia*, não se qualifica já a Imagem do pensamento como *nova*. Por que razões? Possivelmente, por Deleuze tomar esse tema como um passo dado, um elemento adquirido na sua própria montagem transcendental, a concepção de uma nova imagem do pensamento, a partir de agora, devendo ser apenas melhor determinada, “explicada”. De toda sorte, isso certamente não se deve a alguma limitação do pensamento de Proust em relação ao de Nietzsche, ao contrário. A imagem do pensamento que se decalca do “funcionamento” da obra proustiana é tão ou mais *nova* que aquela que fora analisada em relação à obra nietzschiana.

Por outro lado, isso talvez revele uma certa *prudência* por parte de Deleuze. Uma vez identificada a novidade transcendental apresentada pela filosofia de Nietzsche, que possibilidades se verificam a partir dela? Os elementos e princípios que se pudera decalcar do pensamento nietzschiano já seriam inteiramente suficientes para pavimentar o funcionamento de uma nova filosofia? Mas estaria a própria filosofia habilitada a fazê-lo (ou desejaria efetivamente fazê-lo), após mais de dois mil anos fixada a uma mesma imagem dogmática, agora afinal criticada? Seria a filosofia a instância mais indicada a promover a sua própria

renovação? Não haveria ainda aí um mesmo conflito entre o crítico e o criticado que evocaria a crítica nietzschiana a Kant quanto ao mal fundado da sua crítica?

Nesse sentido, Deleuze, através de Proust, parece se dar conta, e ressalta esse tema por diversas vezes, de uma certa ingenuidade própria à filosofia em relação à qual ele parece agora querer contrapor-se. É preciso lembrar que há todo um tema da inocência dentro do pensamento deleuziano: na obra mesmo sobre Nietzsche ressalta-se mais de uma vez a sua importância, identificando um caráter notadamente afirmativo, vitalista e, sobretudo, irreligioso na inocência. O próprio Deleuze refere-se à sua possível ingenuidade filosófica, ao procurar explicar a célebre expressão com que Foucault o distingue: “Um dia, talvez, o século será deleuziano”. Assim diz ele, Foucault talvez tenha querido dizer, justamente, não exatamente que ele fosse “o melhor, porém o mais ingênuo, uma espécie de arte bruta, por assim dizer; não o mais profundo, porém o mais inocente (o mais desprovido de culpa por ‘fazer filosofia’)” (Deleuze, 1990, p. 122). Mas agora, não. Em *Proust e os signos*, a inocência filosófica parece revestir-se aqui de um caráter negativo, sendo entendida, aparentemente, como o principal sintoma de uma coonestação do pensamento com um conjunto de pressupostos, com um fundo de “boa vontade”, ou, mais geralmente, da ausência de uma crítica filosófica rigorosa, a prova de que a filosofia, à diferença, possivelmente da arte, se ancora ainda em postulados demais, condições pré-definidas não criticadas. Aqui, tal “inocência” indicará, por excelência, um traço da insuficiência crítica filosófica.

Nesse caso, deve-se insistir na originalidade dessa escolha da literatura, e da literatura de Proust, em particular, como eixo central da pesquisa. Isso indica, de imediato, como dizíamos, um importante contraste com as obras anteriores, em que o problema da arte é por vezes colocado, e mesmo com um caráter fundamental, como em *Nietzsche e a filosofia*, mas nas quais, caracteristicamente, são muito esparsas as referências a obras literárias, ou a obras não filosóficas. Esse contraste não deve passar despercebido. Passa-se de uma ausência quase completa da tematização da produção não filosófica, ou ao menos da ausência de uma abordagem direta da obra de arte e da não filosofia para um novo desenvolvimento em que uma obra de arte, o conjunto dos romances proustiano assume um papel central para a pesquisa do pensamento.

3.2.3

Superioridade da literatura e da arte sobre a filosofia

De forma característica, antes de *Proust e os signos*, pensa-se a filosofia sempre a partir da própria filosofia, jamais da “não filosofia”; a filosofia reverbera internamente seus problemas, é a partir de uma economia interna do pensamento filosófico que os problemas se determinam e avançamos nas suas soluções. As obras não filosóficas são raramente mencionadas e quando isso ocorre é invariavelmente do ponto de vista da filosofia e no interesse da determinação de algum tema essencialmente filosófico. Via de regra, as poucas ocorrências de citações de não filósofos tendem, inclusive, a diminuí-los em face de uma construção filosófica superior. É assim, por exemplo, em *Nietzsche e a filosofia*, ao menos por duas vezes, e em situações envolvendo temas de especial importância: o da definição do problema do acaso (que, por sua vez, está ligado à formulação do problema do lance de dados), e em seguida, quando se formula uma teoria do inconsciente em Nietzsche.

Em relação à primeira, toma-se, para efeito de comparação com as teses nietzschianas, a concepção do “lance de dados” de Mallarmé. Para Deleuze, esse tema fundamental nietzschiano surge deformado na concepção malarmaica, identificada por Deleuze ao “*velho pensamento metafísico de uma dualidade de mundos*”. Seu efeito é, na verdade, o de abolir a concepção de acaso. Para Deleuze, as teses do acaso como lance de dados só são então verdadeiramente formuladas por Nietzsche, com Mallarmé colocando-se numa posição antípoda. Em Mallarmé, para Deleuze,

o acaso é como a existência que deve ser negada, a necessidade é como o caráter da idéia pura ou da essência eterna; de tal modo, que a última esperança do lance de dados é encontrar seu modelo inteligível no outro mundo, [...] onde o acaso não exista.

Portanto, a poesia de Mallarmé apresenta a hipótese do lance de dados segundo um ponto de vista já “revisto pelo niilismo, interpretado em perspectivas da má consciência e do ressentimento” (Deleuze, 1976, p. 27-28).

Da mesma forma, em um desenvolvimento seguinte, no qual se imagina uma possível crítica de Nietzsche à teoria do inconsciente freudiana. Mais uma

vez, a ocorrência de uma formulação não filosófica se mostra insuficiente face a uma formulação filosófica próxima (e essa parece ser uma estratégia interpretativa habitual nessa primeira fase deleuziana, de uma dualidade interpretativa que ao mesmo tempo assume a filosofia como um “padrão” rigoroso, e a partir disso compara-a a outras formulações antipódicas, em geral menos consistentes¹⁶):

Pode-se imaginar o que Nietzsche teria pensado de Freud: aí ainda, ele teria denunciado uma concepção muito “reativa” da vida psíquica, uma ignorância da verdadeira “atividade”, uma impotência em conceber e em provocar a verdadeira “transmutação”. Isso pode ser imaginado com mais verossimilhança visto que Freud teve entre seus discípulos um nietzschiano autêntico. **Otto Rank** devia ter criticado em Freud “a idéia insípida e terna de sublimação”. Ele reprovava Freud por não ter sabido liberar a **vontade** da má consciência ou da culpabilidade. Queria apoiar-se nas forças ativas do inconsciente, desconhecidas para o freudismo e substituir a sublimação por uma vontade criadora e artista. Isso o levava a dizer: sou para Freud o que Nietzsche era para Schopenhauer (Deleuze, 1976, p. 95, nota 6).

Até *Proust e os signos*, portanto, parece incontestável uma certa superioridade dos estudos filosóficos. Em especial, e o que aqui nos interessa mais de perto, *a crítica parece exercer-se sempre a partir da filosofia*. É a filosofia o grande paradigma e a escala definitiva – verdadeira pedra-de-toque - para a medida do valor de toda obra de pensamento. No comentário a Proust, porém, há essa súbita mudança. A adoção de um literato como objeto de comentário indica uma clara mudança de rumos em relação à forma interpretativa habitual, uma reversão, até, da orientação filosófica anterior.

Em contraste com esses desenvolvimentos anteriores, ao longo de *Proust e os signos*, vemos a filosofia ser então repetidas vezes denunciada em sua insuficiência. Ela é colocada em questão em seu conjunto, em seu direito. Uma inferioridade da filosofia em relação à arte é inclusive um dos *leitmotive* da análise deleuziana da *Recherche*, sendo ressaltada em diversos momentos:

Uma obra de arte vale mais do que uma obra filosófica, porque o que está envolvido no signo [interpretado pela arte] é mais profundo que todas as significações

¹⁶ Talvez devêssemos ver aí um exemplo do dualismo interpretativo deleuziano apontado por Roberto Machado, e que caracteriza, em diversos momentos, a forma de exposição deleuziana em filosofia. Com efeito, os elementos da não filosofia aportados para dentro de seus comentários, estão, nesse momento, invariavelmente, nas antípodas das formulações filosóficas. Conferir Machado, R. *Deleuze e a filosofia*, “A geografia do pensamento”.

explícitas [conhecidas pela filosofia]; o que nos violenta é mais rico do que todos os frutos de nossa boa vontade ou de nosso trabalho aplicado; e mais importante do que o pensamento é ‘aquilo que faz pensar’ (Deleuze, 2006b, p. 29).

Como aponta Bouaniche, “a arte se vê investida”, em *Proust e os signos*, “de uma potência de revelação ontológica, ao mesmo tempo em que a filosofia se vê criticada como pesquisa da verdade” (Bouaniche, 2007, p. 70). Ou antes, o tipo de verdade proporcionada pela filosofia, como veremos mais detidamente mais adiante, é um tipo de verdade “inferior” ao revelado pela arte. É à arte que caberá a realização de um tipo superior de pesquisa da verdade. Trata-se, aí, de uma formulação fundamental. Arte e filosofia não difeririam fundamentalmente quanto aos seus objetivos, senão por conta da forma ou dos instrumentos empregados para a consecução de suas respectivas *pesquisas da verdade*. Mas, em princípio, ambas são expressão de uma pesquisa da verdade e do pensamento. Deleuze insiste nesse ponto, de qualificar a obra proustiana como uma efetiva “pesquisa da verdade”. Para ele, é esse, na verdade, o sentido profundo da *Recherche*:

Na realidade, a *Recherche du temps perdu* é uma busca/pesquisa¹⁷ da verdade. Se ela se chama busca do tempo perdido é apenas porque a verdade tem uma relação essencial com o tempo. Tanto no amor, como na natureza ou na arte, não se trata de prazer, mas de verdade. *Ou melhor, só usufruímos os prazeres e as alegrias que correspondem à descoberta da verdade* (Deleuze, 2006b, p. 14).

O essencial da *Recherche* não está na *madeleine* nem no calçamento. Por um lado, a *Recherche*, a busca, não é simplesmente um esforço de recordação, uma exploração da memória: a palavra deve ser tomada em sentido preciso, como na expressão ‘busca da verdade’ (Deleuze, 2006b, p. 3).

Não há, portanto, nenhum privilégio da pesquisa filosófica em relação a outras tantas. Deleuze assinala a diferença e a pluralidade dos diversos tipos de pesquisa da verdade (em lugar de uma talvez esperada unidade ou convergência de toda pesquisa da verdade). Nesse caso, o *logos* é apenas um regime de pensamento entre outros. Com Bouaniche, poderíamos dizer, então, que

a filosofia designa, com efeito, menos o exercício real do pensamento, que uma certa forma desse exercício, historicamente surgida com os gregos, e dominada pelos universais de comunicação: amizade, diálogo, consenso, etc, que

¹⁷ “Recherche” conserva em francês o duplo sentido que talvez nem sempre seja evocado no português, de “busca” e de “pesquisa”. Traduzimos o termo ora por uma, ora por outra dessas duas acepções, mas deve-se ter sempre em vista tal polissemia, cujo sentido é esclarecedor da concepção proustiana de seu romance, ao mesmo tempo uma *busca* e uma *pesquisa* do tempo perdido.

constituem o que Deleuze chama de *logos*, e a que ele opõe o *pathos* como encontro fortuito com os signos (Bouaniche, 2007, p. 70).

Nesse caso, como aponta Deleuze, a interpretação da *Recherche* envolve, antes de tudo entender “como Proust define sua própria pesquisa da verdade, como a contrapõe a outras pesquisas, científicas ou filosóficas” (Deleuze, 2006b, p. 14). Ou, mais do que isso, entender que a concepção proustiana da *recherche* se contrapõe definitivamente à pesquisa filosófica, que ambas efetivamente *rivalizam* e, nesse caso, que se assenta em tal “rivalidade” o próprio caráter filosófico do romance – trata-se de pensar, de algum modo, *contra ou para além da própria filosofia* (“A *Recherche* é, antes de tudo, uma busca da verdade, em que se manifesta toda a dimensão ‘filosófica’ da obra de Proust *em rivalidade com a filosofia*”; Deleuze, 2006b, p. 88, grifo nosso). Mais exatamente, não se trata na verdade de considerar que a arte deverá suplantará a filosofia, mas sim que, por sob essa rivalidade, a arte apresenta elementos específicos irreduzíveis à simples assimilação filosófica, elementos, contudo, que ao mesmo tempo evocam, solicitam, investem a filosofia. É nesse sentido, justamente, que se poderá dizer que a arte “força” o pensamento filosófico.

Mas a idéia de uma rivalidade do romance proustiano com a filosofia deve ser melhor precisada. O que torna Proust um *rival* da filosofia? Sobre tudo o seu combate aos pressupostos, o modo como ele se afasta dos pressupostos clássicos que organizavam a pesquisa filosófica: “Proust constrói uma imagem do pensamento que se opõe à da filosofia, combatendo o que há de mais essencial numa filosofia clássica de tipo racionalista: seus pressupostos” (Deleuze, 2006b, p. 88). É a exposição dos modos pelos quais Proust se afasta de tais pressupostos clássicos da filosofia e, portanto, da filosofia enquanto tal, que guia a exposição deleuziana da sua *pesquisa*.

Vemos que as razões do mal sucedido da filosofia se explicarão, em especial, pela crença em um conjunto de elementos que são por ela tomados como seus pressupostos necessários (ou naturais). Dentre eles, em primeiro lugar, estaria a concepção de um exercício do pensamento fundado no princípio de uma “boa vontade”. Ao mesmo tempo, a boa vontade do pensador, que impõe a si de forma voluntária e natural a atividade do pensamento, bem como o seu corolário

necessário, de uma *concordia universalis* que, em última análise, é o ambiente veraz (de “boa vontade”) em que o pensamento pode ser produzido e o conhecimento obtido e comunicado (além de universalmente reconhecido). Em contraste com a arte, esse seria um dos principais equívocos da filosofia, o de pressupor a naturalidade do pensamento e a sua inclinação natural para a verdade. Pensar, para a filosofia, é tradicionalmente predispor-se ao verdadeiro, colocar-se a caminho da verdade: “o erro da filosofia é pressupor em nós uma boa vontade de pensar, um desejo, um natural amor pela verdade” (Deleuze, 2006b, p. 15). Um pressuposto que marca, portanto, com um caráter distintivo, a forma mesma da pesquisa filosófica, e que permite estabelecer, para o pensamento filosófico, a concepção de um exercício sempre “voluntário e premeditado pelo qual chegaremos a determinar a ordem e o conteúdo das significações objetivas” (Deleuze, 2006b, p. 28). É essa concepção voluntária do pensamento, em especial, o pressuposto de fundo de todo o pensamento filosófico clássico – a possibilidade de pensar é *natural*. Basta querer para efetivamente começarmos a pensar...

Para Proust, ao contrário, o pensamento será sempre uma aventura no involuntário, - “a busca da verdade é a aventura própria do involuntário” (Deleuze, 2006b, p. 89) - e a arte, sem dúvida, a sua grande expressão¹⁸. Ao contrário da filosofia, a arte maneja matérias livres, e libera, portanto, essências

¹⁸ Ao comentar o processo da interpretação proustiana dos signos, Deleuze cita um longo trecho do *Tempo Redescoberto*, onde o próprio Proust reflete sobre a forma involuntária como os signos se apresentam ao narrador e impõem a sua interpretação: “Porque as verdades diretas e claramente apreendidas pela inteligência no mundo da plena luz são de qualquer modo mais superficiais do que as que a vida nos comunica à nossa revelia, numa impressão física, já que entrou pelos sentidos, mas da qual podemos extrair o espírito. [...] Era mister tentar interpretar as sensações como *signos* de outras tantas leis e idéias, procurando pensar, isto é, fazendo sair da penumbra o que sentira, convertê-lo em seu equivalente espiritual. [...] Pois reminiscências como o ruído do garfo e o sabor da *madeleine*, ou verdades escritas por figuras cujo sentido eu buscava em minha cabeça, onde campanários, plantas sem nome, compunham um alfarrábio complicado e florido, todas, logo de início, privavam-me da *liberdade* de escolher entre elas, obrigavam-me a aceitá-las tal como me vinham. E via nisso a marca da sua autenticidade. Não procurara as duas pedras do calçamento em que tropeçara no pátio. Mas o modo fortuito, inevitável, por que surgira a sensação, constituía justamente uma prova da verdade do passado que ressuscitava das imagens que desencadeava, pois percebemos seu esforço para aflorar à luz, sentimos a alegria do real capturado. [...] Do livro subjetivo composto por esses sinais desconhecidos (sinais em relevo, dir-se-ia, que minha atenção procurava, roçava, contornava como um mergulhador em suas sondagens) ninguém me poderia, com regra alguma, facilitar a leitura, consistindo esta num ato criador que não admite nem suplentes nem colaboradores... Por possuírem apenas uma verdade lógica, uma verdade possível, as idéias selecionadas pela inteligência pura são selecionadas arbitrariamente. O livro de caracteres figurados, *não traçados por nós*, é o nosso único livro. Não que as idéias por nós elaboradas não possam ser logicamente certas, mas não sabemos se são verdadeiras. Só a impressão, por mofina que lhe pareça a matéria e inverossímeis as pegadas, é um critério de verdade e como tal deve ser exclusivamente apreendida pelo espírito, sendo, se ele lhe souber extrair a verdade, a única apta a conduzi-lo à perfeição e enchê-lo da mais pura alegria”, Proust, M. *O Tempo redescoberto*, apud DELEUZE, G. *Proust e os signos*, p. 90.

involuntárias (cujas sínteses são definidas a partir do contágio pela experiência real, e não por categorias *a priori* do entendimento).

Mas o que se quer dizer com essa idéia? O pensamento, se não pensa voluntariamente, como afinal chega a pensar? Para Proust, o pensamento encontra-se em dependência de uma *violência* inicial. É por força de um embaraço, de uma experiência constrangedora, é sob a imposição “violenta”, enfim, de alguma sensação, que somos levados a pensar, que o pensamento brota em nós como uma exigência, verdadeiramente *exigido*: a essa sensação que força o despertar de nosso pensamento, Proust chama de *signo*. Pensamos, inapelavelmente, sob o efeito dos signos. Só e somente sob a sua violência. Como considera Deleuze, “há sempre a violência de um signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz”; “nós só procuramos a verdade quando estamos determinados a fazê-lo em função de uma situação concreta, quando sofremos uma espécie de violência que nos leva a essa busca” (Deleuze, 2006b, p. 14-15). Em tudo isso, é evidente, estamos muito longe do regime da “boa vontade” filosófica: “A verdade não é descoberta por afinidade”, “ela se trai por signos involuntários”, ela depende de que os signos imponham-se com *violência* sobre o nosso pensamento. Nesse caso, quem para Proust será por excelência o grande “pesquisador da verdade”? Ironicamente, Deleuze dirá: antes de todos, o *ciumento*, pois a ele impõem-se sempre os signos mentirosos do amor, a “pressão das mentiras do ser amado” (Deleuze, 2006b, p. 14).

Violência = *coação* + *acaso*; “acaso dos encontros, pressão das coações” (Deleuze, 2006b, p. 15). A grande equação da violência dos signos une a imposição de sua decifração, de sua explicação, à intempestividade, à imprevisibilidade de sua irrupção. É por força de um encontro fortuito, de uma alegria inesperada que o signo se revela. A verdade “depende desse encontro”, “de um encontro com alguma coisa que nos força a pensar e a procurar o que é verdadeiro. [...] [E] é precisamente o signo que é objeto de um encontro e é ele que exerce sobre nós a violência” (Deleuze, 2006b, p. 15). Diante da imagem piedosa e moral de uma boa vontade como ambiente veraz do pensamento, o que de pior do que ser surpreendido?

Tal afirmação investe ainda, muito claramente, contra a concepção do *metodo filosófico*, contra a possibilidade de um efetivo controle pré-definido sobre o desenvolvimento de nosso pensamento. A idéia filosófica de método, que asseguraria ao pensamento manter-se no reto caminho da verdade (ou evitar desviar-se

dele), parece a Proust uma impossibilidade, uma arbitrariedade, senão mesmo simplesmente uma tolice. A tal “idéia filosófica de “método”, ele então oporá o par violência-encontro, “a dupla idéia de “coação” e de “acaso””, como os dois temas fundamentais de uma nova pesquisa da verdade (Deleuze, 2006b, p. 15).

Mas há aí um aparente paradoxo. O pensamento depende de um encontro e, no entanto, para Proust, são as verdades filosóficas voluntárias que se mostram arbitrárias e contingentes. Como se explica isso? Ocorre que, para Proust, o critério do verdadeiro é o da autenticidade e da necessidade. Ao formar, do pensamento, uma imagem voluntária, a filosofia se move então em outro território: o do *possível*. As verdades da filosofia, obtidas voluntariamente, são por isso mesmo apenas possíveis. Elas podem ou não ser pensadas, podem ou não serem conhecidas, mas nada garante que elas o serão (“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, e das quais se tem a impressão de elas “teriam podido” ser outras e ditas de forma diferente”; Deleuze, 2006b, p. 20). São, portanto, o que Deleuze denomina de um produto *abstrato* do pensamento. Sua existência é fortuita, contingente, e, para nós, num sentido prático, a rigor, indiferente: podemos viver muito bem sem elas. Dependem, em última análise, de um ato de vontade do pensador. As verdades da filosofia são ditas então *gratuitas, convencionais*. E, por serem “gratuitas”, ou seja, por estarem de todo desligadas da condição de uma experiência real, as verdades obtidas pela investigação filosófica carecem de autenticidade, de necessidade (“[...] o que diz um homem profundo e inteligente vale por seu conteúdo manifesto, por sua significação explícita, objetiva e elaborada; tiraremos pouca coisa disso, apenas possibilidades abstratas, se não soubermos chegar a outras verdades por meio de outras vias, que são precisamente as do signo” (Deleuze, 2006b, p. 20); “Às verdades da filosofia faltam a necessidade e a marca da necessidade. De fato, a verdade não se dá, se trai; não se comunica, se interpreta; não é voluntária, é involuntária” (Deleuze, 2006b, p. 89)). Desdobrando, então, a tese proustiana do *Tempo redescoberto* de que “As idéias formadas pela inteligência pura só possuindo uma verdade lógica, uma verdade possível, sua seleção torna-se arbitrária”, Deleuze pode então afirmar que tais ideias são contingentes, porque “gratuitas, porque nascidas da inteligência, que somente lhes confere uma possibilidade, e não de um encontro ou de uma violência, que lhes garantiria a autenticidade

dade. As idéias da inteligência só valem por sua significação explícita, portanto convencional” (Deleuze, 2006b, p. 15). Deleuze, com efeito, insiste nesse ponto: “A filosofia atinge apenas verdades abstratas que não comprometem, nem perturbam” (Deleuze, 2006b, p. 15); “As idéias da inteligência só valem por sua significação explícita, portanto convencional”. Ou ainda:

[...] Sob todas as formas, a inteligência só alcança por si própria, e só nos faz atingir as verdades abstratas e convencionais, que não têm outro valor além do possível. De que valem essas verdades objetivas que resultam de uma combinação de trabalho, inteligência e boa vontade, mas que se comunicam na medida em que são encontradas e são encontradas na medida em que são recebidas? (Deleuze, 2006b, p. 29)

Boa vontade, método, pressupostos não criticados se implicam, evidenciando o convencionalismo dogmático sobre o qual se assenta a filosofia. A condição pressuposta de um “acordo prévio”, de uma comunhão espiritual, de uma convergência natural para a verdade, faz de algum modo, da filosofia, um tipo de saber convencionado, convencional. Por um lado, ela depende de certos pressupostos comuns, de uma linguagem convergente, de certas condições ou postulados reconhecidos universalmente. Por outro, sua atividade extravia-se da possibilidade do inesperado, da situação de surpresa, de uma condição de efetiva experimentação. Deleuze insiste nesse traço da imagem dogmática: ela elide necessariamente o involuntário, ela exorciza todo processo inconsciente...

Não é por outra razão, talvez, que a filosofia encontre sua raiz ainda na amizade grega (fato notado pelo próprio Proust em sua crítica à natureza do pensamento filosófico). Ao contrário do amor, as formas da amizade são, necessariamente explícitas, convencionadas. São ainda, por isso mesmo, a inspiração original e fundamental para o exercício da filosofia. Proust parece elencá-las todas em sua crítica: o acordo tácito, a respeitabilidade às convenções, a boa vontade comum, a comunhão de certos valores, de certos sentidos convencionados; trata-se, no fundo, no plano filosófico, do mesmo princípio de uma “ação entre amigos”.

Insistindo nessa comunhão original entre amizade e filosofia, *na determinação original da filosofia como uma das formas da amizade*, Deleuze mais uma vez ressalta esse pressuposto de boa vontade que parece inspirar ingenuamente o pensamento, que, como na união entre dois amigos, faz a amizade

nascer segundo “uma boa vontade comum”, faz por outro lado do filósofo, à imagem daqueles, o amigo natural da verdade, o fiel depositário de uma natural boa vontade de pensar, e da “boa vontade” da verdade para com o pensamento:

Na palavra filósofo existe ‘amigo’. [...] Os amigos são, um em relação ao outro, como que espíritos de boa vontade que sempre coincidem a respeito da significação das coisas e das palavras, comunicando-se sob o efeito de uma boa vontade comum. A filosofia é como a expressão de um Espírito universal que concorda consigo mesmo para determinar significações explícitas e comunicáveis (Deleuze, 2006b, p. 88-89).

Mas com isso, a crítica da filosofia, em Proust, far-se-á sempre em paralelo com a crítica da amizade, uma evocando necessariamente a outra:

É muito significativo que Proust dirija a mesma crítica à filosofia e à amizade. [...] A crítica de Proust toca no essencial: as verdades permanecem arbitrárias e abstratas enquanto se fundam na boa vontade de pensar. Apenas o convencional é explícito. Razão pela qual a filosofia, assim como a amizade, ignora as zonas obscuras em que são elaboradas as forças efetivas que agem sobre o pensamento, as determinações que nos forcem a pensar. Não basta uma boa vontade nem um método bem elaborado para ensinar a pensar, como não basta um amigo para aproximarmo-nos do verdadeiro. Os espíritos só se comunicam no convencional; o espírito só engendra o possível (Deleuze, 2006b, p. 88-89);

Devemos reter esse ponto essencial: a amizade e a filosofia são passíveis da mesma crítica. Segundo Proust, os amigos são como espíritos de boa vontade que estão explicitamente de acordo sobre a significação das coisas, das palavras e das idéias; mas o filósofo também é um pensador que pressupõe em si mesmo a boa vontade de pensar, que atribui ao pensamento o amor natural do verdadeiro e à verdade a determinação explícita daquilo que é naturalmente pensado. Por esta razão, ao duo tradicional da amizade e da filosofia Proust oporá um duo mais obscuro formado pelo amor e a arte (Deleuze, 2006b, p. 28-29).

Assim, diz Deleuze, reforça-se claramente a separação e a distância entre arte e filosofia, entre as suas respectivas concepções epistêmicas, ou o modo como, ao mesmo tempo, concebem o pensamento e a maneira pela qual se relacionam com ele, e dele se fazem instrumentos de expressão. E, comparativamente, a filosofia se vê diminuída diante da arte. Nesse sentido, Proust poderá dizer, como nota Deleuze, que “Victor Hugo faz filosofia em seus primeiros poemas, porque ‘ele ainda pensa, em vez de contentar-se, como a natureza, em dar que pensar’”. Mas o poeta aprende que o essencial está fora do pensamento, naquilo que força a pensar” (Deleuze, 2006b, p. 89). Desse modo diremos que “mais importante do que o pensamento é o que “dá que pensar”; mais importante do que o filósofo é o poeta” (Deleuze, 2006b, p. 89).

Enfim, nesse momento, é afirmada uma crítica severa contra o conjunto do pensamento filosófico, o que, por outro lado, faz supor a arte como o poder mais habilitado a empreender a redefinição da imagem do pensamento postulada por Deleuze: “A filosofia, com todo o seu método e a sua boa vontade, nada significa diante das pressões secretas da obra de arte” (Deleuze, 2006b, p. 91).

3.3 Os signos

Para Deleuze, o principal traço comum dessa nova imagem do pensamento liberada tanto por Proust quanto por Nietzsche, é o de que pensar não é um ato natural ao pensamento. Na verdade, sem que se exerça sobre ele uma pressão inicial, o pensamento não vence a sua inércia natural, o seu estado de torpor intrínseco (seu estado de *bêtise*). É sempre mais fácil não pensar, e não há então por que supor que o pensamento se produza espontaneamente. O tema a definir a pesquisa transcendental deleuziana nesse momento é, com efeito, o de como pensar se impõe ao pensamento, “*como pensar se engendra no pensamento?*”. E essa questão de gênese envolve a idéia de que o pensamento deve então “ser considerado do ponto de vista de uma gênese interna que o engendra através das forças que dele se apoderam e que o fazem pensar” (Bouaniche, 2007, p. 68).

Já fora esse um dos temas que orientara a investigação deleuziana do pensamento de Nietzsche e que revelara, afinal, o surgimento de uma nova imagem do pensamento. Mas antes, em Nietzsche, como vimos, o que desencadeava e provocava o pensamento eram as *forças* e a relação entre as forças. Ao retomar a pesquisa da *imagem do pensamento*, já agora face ao romance proustiano, Deleuze descarta essa originalidade das forças em prol de um novo elemento: o *signo*. São os signos e a pluralidade de seus tipos e mundos que constituem um novo *forçamento* a pensar. Deleuze insiste repetidas vezes sobre essa concepção da nossa atividade de pensar presente na *Recherche*: “Em primeiro lugar, é preciso sentir o efeito violento de um signo, e que o pensamento seja como que forçado a procurar o sentido do signo” (Deleuze, 2006b, p. 22). Ou ainda:

O que quer aquele que diz ‘eu quero a verdade’? Ele só a quer coagido e forçado. Só a quer sob o império de um encontro, em relação a determinado signo. [...] Procurar a verdade é interpretar decifrar, explicar, mas esta explicação se confunde com o desenvolvimento do signo em si mesmo (Deleuze, 2006b, p. 15-16).

O problema dos signos na *Recherche* envolve, notadamente, o seu sentido e o seu funcionamento (“Em Proust não é a memória que é explorada, são todas as espécies de signos, dos quais é preciso descobrir a natureza de acordo com os meios, o modo de emissão, a matéria, o regime. *Em busca do tempo perdido* é uma semiologia geral, uma sintomatologia dos mundos”; Deleuze, 1990, p. 195).

Caberá aos signos o papel de “ativar” o pensamento, são eles os elementos da experiência real que, afetando diretamente o pensamento, tiram-no de seu torpor, *forçam* a sua atividade. Mas, com isso, uma primeira pergunta diz respeito às razões da substituição das forças pelos signos.

Em larga medida, a concepção do signo parece estar ainda essencialmente ligada à noção de força nietzschiana. Em especial, como dissemos, a idéia de um necessário forçamento ao pensamento marca de maneira central também a atividade do signo na *Recherche*. Em *Proust e os signos*, Deleuze acentua por diversas vezes tal proximidade e, para ele, a questão principal da obra de Proust é, ainda, a das forças, dos vários forçamentos: “O *leitmotiv* do Tempo redescoberto é a palavra *forçar*: impressões que nos forçam a olhar, encontros que nos forçam a interpretar, expressões que nos forçam a pensar” (Deleuze, 2006b, p. 89). Desse modo, signo e força funcionalmente desempenham um mesmo papel original de ativar o pensamento.

Um aspecto, no entanto, parece conferir aos signos algum privilégio em relação às forças, e envolve a reconfiguração transcendental exigida particularmente pela pesquisa dos signos. Esse aparente privilégio se deveria, com efeito, ao fato dos signos forçarem o pensamento a uma nova condição, a uma condição de *aprendizado*: o signo força o pensamento não apenas a pensar, mas também a *aprender*. Ou a pensar *enquanto aprender* (em lugar de apenas refletir, representar ou comunicar). O signo parece lançar o pensamento em um regime transcendental inteiramente novo. E se em Nietzsche o jogo de forças solicitava uma redefinição de nossa imagem do pensamento que apontava, em especial, na direção da vontade e da sua ressignificação transcendental, na direção, em todo caso, de uma centralidade da vontade de poder entendida como o núcleo efetivo a conduzir o processo do pensamento, aqui parece haver uma complexificação ainda maior, que na verdade, antecipando os desenvolvimentos bem mais profundos de *Diferença e Repetição*, exigirá já toda a elaboração de uma nova doutrina das faculdades¹⁹.

A pesquisa dos signos realizada através da longa série do romance proustiano enseja, então, a Deleuze todo um desenvolvimento fundamental que implica o conjunto de sua filosofia nesse momento. Como observa Bouaniche,

¹⁹ A esse respeito, conferir, em especial, Deleuze, G. *Proust e os signos*, p. 92 et. seq., e o verbete “Empirismo transcendental” do *Vocabulaire de Deleuze*, de François Zourabichvili.

é a partir dessa matéria literária que Deleuze vai construir uma concepção do signo, cuja importância vai muito além de uma interpretação de Proust e concerne toda a sua obra, a ponto que ele chegará a declarar, em 1988, que, de uma certa maneira, tudo o que ele escreveu constitui ‘uma teoria dos signos’ (Bouaniche, 2007, p. 68)²⁰.

Com efeito, como o próprio Deleuze o reconhece mais de uma vez, a teoria dos signos é, em boa medida, uma das vias pela qual se define seu pensamento, o índice do seu próprio pluralismo, enfim, um dos elementos de montagem da sua própria Imagem do pensamento. Ao definir sua filosofia, em uma entrevista sobre o primeiro dos seus livros sobre cinema, ele indica essa importância dos signos de forma muito explícita:

Não se trata de imaginário. É um regime de signos, eu espero, em favor de outros mais. A classificação dos signos é infinita, antes de mais nada porque há uma infinidade de classificações. *O que me interessa é uma disciplina um pouco particular, a taxonomia, uma classificação de classificações, que, contrariamente à lingüística, não pode prescindir da noção de signo* (Deleuze, 1990, p. 95-96, grifo nosso).

A teoria dos signos proustiana articulará, então, elementos importantes, já presentes ou não na reflexão anterior sobre Nietzsche, que tem, para além da elucidação da atividade dos signos e da sua decifração, um valor constitutivo para o próprio pensamento de Deleuze. Nela reconhecemos, em especial, conforme a interpretação deleuziana da *Recherche*, a concepção e o funcionamento de um *pluralismo* no pensamento, marcado por três grandes características: *a tentativa de se estabelecer as condições de ligação do pensamento a uma experiência real*, e não apenas possível, abstrata, entendida como algo que provoca e enseja o pensamento, através de um constrangimento no qual o pensamento encontrará sua gênese verdadeira e necessária (ainda que involuntária); *uma condição aberta*, ou *experimental, do pensamento*, que, a rigor, não é antecedido, lógica ou psicologicamente, por nenhuma categorização preliminar, por um conjunto de categorias que, de fato e de direito presidiriam o seu curso, nem tampouco por uma teleologia qualquer, por aspirações finalistas que definem antecipadamente o seu desenvolvimento: é esse, precisamente o sentido transcendental da “experimentação” a que nos força a experiência dos signos. Como ressalta Deleuze, a experiência dos signos é intempestiva, abrupta, surpreendente: “No início, nem mesmo podemos

²⁰ Conferir ainda Deleuze, G. *Pourparlers*, p. 194-196.

dizer de que lado vem o signo”. E assim, sem saber de início a que faculdade ele solicita – “A qualidade se dirige à imaginação ou, simplesmente à memória?” -, “é preciso tudo experimentar para descobrir a faculdade que nos dará o sentido adequado; e, quando fracassamos, não podemos saber se o sentido que nos ficou velado era uma figura de sonho ou uma lembrança dissimulada na memória involuntária” (Deleuze, 2006b, p. 50-51). Trata-se, como afirma Deleuze, sempre de um encontro: encontramos-nos com signos que nos desconcertam, que nos arrebatam e nos colocam no trabalho da interpretação; *por essa razão mesma, tampouco se poderia controlar esse desenvolvimento por um método*. Ao contrário, como se verá, a experiência violenta dos signos não requer um método, mas sim um aprendizado, que levará, enfim, ao reconhecimento, a partir da interpretação artística final, do funcionamento *de uma nova imagem do pensamento*.

3.3.1

O problema dos signos

Mas ainda que dê inclusive título à obra sobre Proust, não há, da parte de Deleuze, uma exposição mais desenvolvida sobre os signos ao longo do livro. Ou ao menos uma definição, um desenvolvimento que esclareça por completo o seu sentido. Na verdade, preocupado em definir os seus conceitos antes por seu “funcionamento” do que pela sua “essência”, antes o que eles “fazem” do que o que são, Deleuze privilegia em geral uma exposição que leva em conta a forma de atividade e os efeitos de determinada coisa. Em *Proust e os signos*, não é diferente. Entendemos perfeitamente como os signos *funcionam* sobre o pensamento; mas talvez não consigamos entender tão claramente o que eles são.

A concepção de signo desenvolvida em *Proust e os signos* na verdade parece pouco dever às teorias correntes do signo e da significação. Ela não se apresenta nem se confunde, ao menos inicialmente, com nossas concepções habituais da *semiótica* ou da *semiologia*, não provém da linguística ou da comunicação. Ao contrário, em uma das breves referências que faz às concepções lingüísticas em *Proust e os signos*, Deleuze lamenta o equívoco fundamental destas. Equívoco que está em tomarem-se como algo diferente de uma física, em entender a linguagem como algo diferente do corpo. O signo é sempre o sinal de um corpo; na verdade, mais do que isso, é ele mesmo um corpo, uma força ou uma potência de afe-

tar. Dessa forma, para Deleuze, as palavras e os signos, na condição de corpos, agem sobre nós de forma diversa da de uma relação simplesmente linguageira. Não se trata simplesmente, em relação aos signos, do processo da sua recepção, mas da sua interpretação e elucidação. Em Deleuze, e isso já desde *Nietzsche e a filosofia*, a interpretação é entendida em um sentido complexo, que a define em especial como uma *sintomatologia*. Assim, diz ele, criticando a concepção semiótica ou semiológica lingüística, “os lingüistas teriam razão se soubessem que a linguagem é sempre a dos corpos. Todo sintoma é uma palavra, mas, antes de tudo, todas as palavras são sintomas” (Deleuze, 2006b, p. 86). Os signos, nesse sentido, evocarão antes um tempo primitivo, pré-lingüístico, em que “os hieróglifos substituíam as letras” (Deleuze, 2006b, p. 20).

Por outro lado, tampouco os signos parecem ser, simplesmente, da ordem dos processos comunicacionais. Por definição, os signos não se “comunicam” (àquele que os recebe), nem “comunicam” nada. Deleuze dá como exemplo uma mulher que se ama: mesmo que de condição muito simples, mesmo, então, não nos “comunicando” nada, ainda assim ela “não deixa de produzir signos que devem ser decifrados” (Deleuze, 2006b, p. 20).

A definição deleuziana dos signos parece ser, então, nesse sentido, estritamente descritiva; sem partir das concepções correntes do signo, ela se constrói, ao menos inicialmente, a partir da obra mesma de Proust. Deleuze investiga e apresenta o sentido do signo a partir de seu sentido interno ou imanente à própria *Recherche* proustiana. A nosso ver, porque justamente o signo não se liga, nesse caso, nem simplesmente à linguagem, nem propriamente à comunicação, mas diretamente ao pensamento, sua função (e o seu sentido) se reportam e se referem, a rigor, ao *funcionamento do pensamento*, à *sensação* que produzem no pensamento. O que parece impressionar Deleuze na forma como Proust apresenta a noção de signo é precisamente essa formulação inovadora da *Recherche*, que busca caracterizar e explicar tal solicitação intempestiva do pensamento pelos signos.

O signo, em Proust, não indica então simplesmente uma “substituição”, uma “sinalização”, ou, de forma mais geral, não é uma forma de representação, sem ser, antes, algo até mesmo contrário a essas concepções semiológicas correntes, uma vez que, em lugar de “apresentar” ou “sinalizar” algo, ele indica uma situação de *estranhamento*, de *não reconhecimento*. Ele parece ser, em Proust, o verdadeiro “objeto da experiência”, aquilo de que, estritamente falando,

fazemos uma *experiência real*; ou, talvez, o elemento de uma experiência especial, incomum, que nos solicita diferentemente e que exige uma sensibilidade igualmente diferenciada. Como observa então Bouaniche,

o signo compromete aqui mais profundamente uma verdadeira estética como teoria do sensível: sentimos sempre apenas signos, compreendidos como singularidades que se impõem à nossa sensibilidade. Pois o próprio do signo é que ele nos solicita *apesar de nós* (Bouaniche, 2007, p. 68).

Diremos que o signo envolve portanto, não apenas um componente indicativo ou representativo: ele envolve uma *sensação*; pois, com efeito, deveremos dizer que inicialmente ele nos afeta e nos atinge com a sua intensidade, com a violência de uma sensação inesperada. Nesse caso, as concepções lingüísticas ou comunicacionais são impotentes para alcançar algo que deverá ser pensado, na verdade, por uma *lógica das sensações*. Como aponta Micolet,

É graças a uma lógica da sensação que sucede a uma lógica do sentido que se compreende melhor uma semiótica generalizada (para toda emissão de signo), excedente em relação à semiologia (para *logos*). É uma crítica das semiologias de inspiração lingüística [...]; o primado da sensação antes que dos efeitos de sentido e de significação (Micolet, 2007, p. 11).

A partir de Proust, o signo, para Deleuze, parece ser, por definição, aquilo que *não reconhecemos*. Como aponta Zourabichvili, o signo tem, então, “o estatuto de um objeto não reconhecido e, no entanto, encontrado”; “o que escapa à representação é o *signo*” (Zourabichvili, 2004, p. 40). E, com isso, de imediato, insiste ele, o processo do pensamento, a condição do pensador, se vê fundamentalmente alterada pelo modo de relação do pensamento com os signos: “O pensador é de início um paciente, ele sofre a efração de um signo que coloca em perigo a coerência ou o horizonte relativo do pensamento no qual, até o momento, ele se movia” (Zourabichvili, 2004, p. 28). Ou ainda, segundo Bouaniche,

os signos impõem uma nova matéria ao pensamento, e uma nova maneira de entrar em relação com a verdade. O elemento da verdade não é mais a interioridade de uma idéia produzida pela inteligência, mas a *exterioridade* de um constrangimento exercido sobre nossas faculdades por um signo (Bouaniche, 2007, p. 69).

Mas devemos ver aí ainda uma outra distinção importante. Se o signo afeta diretamente o pensamento, seu sentido de signo talvez deva ser dito, na contramão da concepção semiológica ou semiótica usual, não propriamente em referência ao objeto, ou a um significante lingüístico qualquer. Deleuze distingue então duas metades presentes no signo: de um lado, ele efetivamente *designa* um objeto. Mas por outro, ele “*significa* alguma coisa diferente” (Deleuze, 2006b, p. 26). E é esse “significado diferente”, esse sentido desencontrado, disjunto em relação ao objeto de onde ele provém, esse sentido que claramente já não se confunde mais com o objeto “representado”, aquilo que verdadeiramente nos afeta. O sentido do signo não se confunde com o objeto onde ele se origina; o objeto não detém o “segredo do signo que ele emite” (Deleuze, 2006b, p. 26). Deleuze dissocia fortemente a referencialidade (do objeto sinalizado, do significante) e o significado. É da natureza do signo, portanto, descolar-se e dissociar-se do objeto do qual emana e, com isso, o sentido, em princípio, nada deve a esse objeto, não pode ser confundido com ele e deverá ser achado em outro lugar (na verdade, enrolado no próprio signo). Mais uma vez, então, o modo de exposição deleuziano diz respeito aos efeitos que certa atividade provoca (no caso, o sentido diferencial que o signo porta consigo); e os efeitos do signo sobre nós se ligam certamente muito mais à metade livre e aberta da experiência de seu sentido não identificado do que à sua relação com o objeto que o emite (Deleuze ressalta, inclusive, interditando ironicamente todo objetivismo interpretativo, que não podemos “dar mais ao objeto” do que ele verdadeiramente possui, sem com isso “perdermos nossa liberdade”). O signo é, então, inicialmente, como que um “dispositivo intensivo”²¹, signo sobretudo de seu próprio estranhamento e da violência que ele causa sobre o pensamento. Diremos: signo, antes de tudo, de uma intensidade essencial ou original²².

A concepção de Deleuze de nossa experiência dos signos repousa fundamentalmente sobre esse caráter de não reconhecimento inicial, o que, por

²¹ A expressão é de Véronique Bergen.

²² De todo modo, caberá sempre insistir sobre essa relação do signo com o pensamento. É só em relação ao *sentido diferencial que ele porta consigo, bem como aos efeitos* por ele produzidos sobre o pensamento, que um signo define-se como tal. Ou seja, é “signo” aquilo cuja irrupção e cujos efeitos de real contrariedade e estranhamento envolvem uma verdadeira solicitação do pensamento (ao menos é esse constrangimento pelos signos que será objeto de investigação pela *Recherche* proustiana). Por que somos afetados, e em certos casos especiais, profundamente afetados, por certos signos? Como eles definem a nossa condição de experiência, e com que chegam a alterar inclusive a linearidade da ordem temporal, a temporalidade da nossa experiência?

outro lado, orienta diversamente também a nossa forma de pensá-lo. O que caracteriza a experiência do signo é a possibilidade casual do encontro, e por isso mesmo, ao contrário da representação, não se prevê a sua antecipação possível por quaisquer categorias pré-definidas. Como observa então Zourabichvili,

Encontrar não é reconhecer: é a prova mesmo do não-reconhecível, de colocar em xeque o mecanismo de reconhecimento (não mais um simples elemento perdido, como no caso do erro). O signo é essa instância positiva que não remete o pensamento apenas à sua ignorância, mas o orienta, o conduz, o engaja; o pensamento tem então um guia, mas um guia estranho, fugidio e fugaz, e que vem sempre de fora. Nem objeto desdobrado na representação, significação clara ou explícita, nem simples nada, tal é o signo, ou o que força a pensar. *Recairíamos na armadilha da reconhecimento supondo um conteúdo por trás do signo, ainda escondido mas indicado, como se o pensamento se precedesse a si mesmo e imaginasse o conteúdo por vir oferecido de direito a um outro pensamento* (Zourabichvili, 2004, p. 41, grifo nosso).

Mas esse “modo de funcionamento” da nossa experiência dos signos indica então ao menos dois movimentos. Por um lado, ele traz implicações sobre a própria forma da sensibilidade, senão sobre a própria configuração transcendental das faculdades. Se o signo não se apresenta segundo as formas da reconhecimento, sob as categorias da representação, ou seja, “se o que é encontrado não é simplesmente diferente do pensamento (como por exemplo uma imagem, um fato, etc), mas exterior a ele, enquanto pensamento: ele é o que o pensamento não pensa, não sabe pensar, não pensa ainda” (Zourabichvili, 2004, p. 40), é difícil supor que a experiência dos signos se resolva segundo a simples receptividade da sensibilidade, que o signo não implique, em sua experiência mesma, toda uma redefinição transcendental das nossas faculdades. E, com efeito, esse será o resultado vislumbrado por Deleuze como conclusão de toda essa questão. A teoria dos signos que emerge da *Recherche* proustiana envolve não apenas a “transformação estética” do sujeito, mas toda uma nova doutrina das faculdades. Pois afinal, por efeito de seu encontro com os signos, o narrador deverá ser compreendido como efetivamente “privado de todo uso voluntário e organizado de suas faculdades”. Com isso, toda a atividade do pensamento passa a depender da violência dos signos, e deverá se reformular inteiramente a partir de tal violência:

uma faculdade se exerce nele quando é coagida e forçada a fazê-lo; e o órgão correspondente vem situar-se nele, mas como um esboço intensivo despertado pelas ondas que lhe provocam o uso involuntário. Sensibilidade involuntária,

memória involuntária, pensamento involuntário são como que reações globais intensas [...] a signos de diversas naturezas (Deleuze, 2006b, p. 173).

3.3.2

Signo e sentido

Por outro lado, vemos que a relação privilegiada do signo se dá na verdade com o seu sentido. Para Deleuze, essa relação não é imediatamente identificada: “o signo tem um sentido sempre equívoco, implícito e implicado”. Mas a relação entre um e outro, entre signo e sentido, depende, na verdade, de toda uma visão de mundo proustiana que, como aponta Deleuze, “se define, em princípio, por aquilo que ela exclui: nem matéria bruta, nem espírito voluntário; nem física, nem filosofia” (Deleuze, 2006b, p. 86). Pois, por um lado, a filosofia ainda suporá “enunciados diretos e significações explícitas saídos de um espírito que quer a verdade”. Por outro, “a física supõe uma matéria objetiva e não ambígua, sujeita às condições do real” (Deleuze, 2006b, p. 86). A falência de todo objetivismo (mas, como veremos, pelas razões inversas, também de todo subjetivismo) repousa aí, não exatamente em uma problematização da realidade objetiva por Deleuze (isso jamais é colocado em questão por Deleuze)²³, mas porque a matéria inevitavelmente “ultrapassa” a si mesma, produzindo signos incessantemente. É um mundo vertiginoso, o nosso, ao menos para quem sabe lê-lo: “o perfume de uma flor, quando esta emite um signo, ultrapassa ao mesmo tempo as leis da matéria e as categorias do espírito”. Com isso, o equívoco fundamental de nossas interpretações filosóficas, científicas é o de fundar-se em relações que explicam, decerto, o real, mas que não fazem jus a ele... O signo, e sobretudo o encontro com um signo, é então, sempre um verdadeiro *acontecimento*, lugar de uma verdadeira proliferação do real, de seu eterno nascimento (sempre um “mundo original”, um “começo da natureza”). Como afirma Deleuze, nesse sentido, não podemos dizer que “há leis mecânicas entre as coisas, nem comunicações voluntárias entre os espíritos: tudo é implicado, complicado, tudo é signo, sentido, essência. Tudo existe nessas zonas obscuras em que penetramos como em criptas, para aí decifrar hieróglifos e linguagens secretas” (Deleuze, 2006b, p. 86). O regime do verdadeiro e do falso, o regime da objetividade enquanto tal é por natureza redutor, intrinseca-

²³ Conferir, a esse respeito, Zourabichvili, F. *La philosophie de Deleuze*, p. 43.

mente mal direcionado: “Erramos quando acreditamos nos fatos: só há signos. Erramos quando acreditamos na verdade: só há interpretações”. Mesmo que à revelia, incontornavelmente, como diz Deleuze, “não somos físicos nem metafísicos, devemos ser egiptólogos” (Deleuze, 2006b, p. 86).

O signo se liga então ao sentido segundo um duplo processo de *explicação* e *implicação*: “Implicação e explicação, envolvimento e desenvolvimento, tais são as categorias da *Recherche*. Por um lado, o sentido é implicado no signo; é como que uma coisa enrolada em outra” (Deleuze, 2006b, p. 84). Implicar quer dizer estar envolvido, estar enrolado. O sentido encontra-se enrolado no signo e, caracteristicamente, os signos indicam que há sempre “um encaixamento, um enrolamento do diverso”. A condição de implicação, nesse caso, lê-se como a qualidade primeira ou própria da relação entre signo e sentido: o sentido encontra-se implícito e implicado no signo, em lugar de explícito. Por outro lado, correspondem a tais relações de implicação, as “imagens de explicação”, o desenvolvimento, a decifração e a explicação do sentido no signo. Como diz Deleuze, é uma relação recíproca, coetânea, de duplo desenvolvimento: “o signo se desenvolve, se desenrola no mesmo tempo em que é interpretado”, mas ao mesmo tempo, “o próprio sentido se confunde com esse desenvolvimento do signo, como o signo se confundia com o enrolamento do sentido” (Deleuze, 2006b, p. 84-85).

Ao final, constatamos toda a importância da Essência. A Essência “resolve” o problema da relação signo-sentido considerando-os de um ponto de vista fundamentalmente expressivo (a influência em Deleuze nesse ponto é assumidamente neo-platônica). Nesse caso, a essência, em si, determina ou se identifica com um “estado originário que precede todo desenvolvimento, todo desdobramento, toda ‘explicação’” (Deleuze, 2006b, p. 43). Sua lógica é, então, a da *complicação*, pela qual envolve-se o múltiplo no Uno, afirma-se o Uno do múltiplo. Ao dizer que a essência “complica o signo e o sentido, [que] ela os mantém complicados, [que] põe um no outro”, quer-se dizer que somente a essência pode ser a *razão suficiente* de sua relação, ou seja, apenas a Essência pode determinar essa relação de signo-sentido em seu aspecto verdadeiramente intrínseco e essencial, liberando inteiramente o signo de sua dependência material do objeto, liberando, por outro lado, o sentido da sua dependência do ponto de

vista de um sujeito, e de uma interpretação subjetivista, fundada em associações e circunstâncias subjetivas que particularizam sua compreensão.

Como um terceiro termo já a complicar signo e sentido, a essência domina e “dirige seu movimento [...]. Ela mede, em cada caso, a relação entre o signo e o sentido, seu grau de afastamento ou de proximidade, seu grau de unidade” (Deleuze, 2006b, p. 85). Para além das metáforas (de implicação) e das imagens (de explicação), temos verdadeiramente as essências como princípio de razão suficiente da sua relação.

3.3.3

Presença e funcionamento dos signos na *Recherche proustiana*

A importância dos signos parece ser, então, incontestável para a própria montagem da *Recherche*. Ela mesma, em seu desenvolvimento, depende desses constantes forçamentos: é do constrangimento experimentado diante dos códigos desconhecidos da mundanidade, das diferentes receptividades ou rejeições nos diversos salões, e por espíritos diversos, e de variados estratos sociais; é diante do ciúme experimentado no amor, e da dolorosa repetição das mentiras do ser amado, das mentiras contidas nos signos veiculados por ele; dos “sucedâneos” do desgosto, em relação aos signos sensíveis; é dessa repetida experiência dos signos, em seus diferentes mundos, e das decepções que eles nos impõem que decorre a própria obra, que se faz, progressivamente, a montagem do romance (“A *Recherche* é ritmada não apenas pelos depósitos ou sedimentos da memória, mas pelas séries de decepções descontínuas e pelos meios postos em prática para superá-las em cada série”; (Deleuze, 2006b, p. 25). Assim, diz-nos Deleuze, sobre a condição poética de produção da *Recherche* e sua ligação com os signos:

A obra de Proust é baseada não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos. Dos signos ela extrai sua unidade e seu surpreendente pluralismo. A palavra “signo” é uma das palavras mais freqüentes da *Recherche*, principalmente na sistematização final, que constitui o Tempo redescoberto. A *Recherche* se apresenta como a exploração dos diferentes mundos de signos, que se organizam em círculos e se cruzam em certos pontos. Os signos são específicos e constituem a matéria desse ou daquele mundo. [...] A unidade de todos os mundos está em que eles formam sistemas de signos emitidos por pessoas, objetos, matérias; não se descobre nenhuma verdade, não se aprende nada, se não por decifração e interpretação. Mas a pluralidade dos mundos consiste no fato de que estes signos não são do mesmo tipo, não aparecem da mesma maneira, não podem ser decifra-

dos do mesmo modo, não mantêm com o seu sentido uma relação idêntica (Deleuze, 2006b, p. 4-5).

Não resta dúvida de que, como já apontava Beckett nas primeiras linhas de seu ensaio dedicado a Proust, a *Recherche* proustiana não poderá ser entendida senão como uma “equação complexa”. É certamente difícil reagrupá-la segundo uma unidade e, menos ainda, segundo uma linearidade que, de fato, está ausente dela. A lógica de repetições, de reminiscências, de retornos, a própria indefinição quanto ao “eu” narrador, empresta a toda a obra um caráter oblíquo de longa meditação, e muitas vezes até de um onirismo. Ou muito mais do que isso. Pois mesmo Proust tem uma grande dificuldade, ao menos de início, em definir exatamente qual o projeto que está tocando quando inicia a escrita da *Recherche*. Em uma carta de 1913 ao amigo Léon Blum, ele confia-lhe não saber definir exatamente o que vem escrevendo, mas que de todo modo sua obra se aproximaria mais da estrutura do romance: “Não sei se lhe disse que o livro era um romance. Pelo menos é do romance que ele se distancia menos”²⁴. Mas essa impossibilidade de definição não tem qualquer caráter negativo. Em si mesma, ela é fruto, assim como também o principal índice dessa pluralidade dos signos a que a obra responde ao longo de todo o seu curso. O processo de decifração dos signos é o que, em especial, exige essa montagem multifacetada, maquinica.

Para Deleuze, em essência, é a necessidade de interpretação dos signos que vai provocar o funcionamento “filosófico” presente na *Recherche*, que vai forçar o

²⁴ Jeanne-Marie Gagnebin caracteriza muito bem essa voluntária complexidade do romance proustiano, e a consequente impossibilidade de subsumi-lo em um único gênero literário, ou mesmo de defini-lo segundo a tipologia estreita demais da obra literária: “Trata-se de um texto que desafia as definições rígidas dos gêneros literários e os ultrapassa, criando uma nova unidade fundadora na escrita contemporânea: romance, autobiografia aparente que desmascara sua impossibilidade, ensaio estético-filosófico, tratado de psicologia” (Gagnebin, J.-M. *Posfácio a Em busca do tempo perdido*, p. 541). Antes dela, Deleuze também já insistira nessa mesma complexidade, ou seja, nessa convivência de diversos gêneros literários numa só obra, ou antes, no processo maquinico da sua concepção e construção, cujo traço principal é justamente a não submissão aos gêneros literários tradicionais. Em razão dessa característica aberta, plural, Proust é considerado por Deleuze um dos principais artífices da moderna poética da obra de arte. A *Recherche* apresenta-se, nesse caso, sobretudo como uma *máquina*, tem um funcionamento maquinico. Ou simplesmente, *funciona*, e é esse critério que a define: “[...] a *Recherche* é uma máquina. [...] Não há uma sonata ou um septeto na *Recherche*; é a própria *Recherche* que é uma sonata, um septeto ou uma ópera-bufa; e Proust acrescenta: uma catedral ou até mesmo um vestido. É uma profecia sobre os sexos, uma advertência política que chega até nós vinda do fundo do caso Dreyfus e da Guerra de 1914, um criptograma que decodifica e recodifica todas as nossas linguagens sociais, diplomáticas, estratégicas, eróticas, estéticas, um western ou um filme burlesco sobre a Prisioneira, um Manet-Tecel-Fares, um manual mundano, um tratado de metafísica, um delírio de signos ou de ciúmes, um exercício de adestramento das faculdades. Tudo o que se quiser, contanto que se faça funcionar o conjunto, e ‘isso funciona, estejam certos’” (Deleuze, G. *Proust e os signos*, p. 137-138.).

herói-narrador a “escalar” e percorrer as diferentes ordens de signos até a Arte, que vai possibilitar, enfim, um “aprendizado” da parte desse herói, sobretudo em sua reflexão final sobre a incomparável fulgurância da arte, n’*O Tempo redescoberto*. A construção e a sistematização da *Recherche*, como dizíamos, se faz, então, em torno do processo de interpretação, e aponta, no seu transcurso, para esse aprendizado e para a revelação final (essencial) do sentido dos signos através da Arte:

A *Recherche* do tempo perdido se apresenta como um sistema de signos. Mas esse sistema é pluralista, não apenas porque a classificação dos signos utiliza critérios múltiplos, mas também porque devemos sempre conjugar dois pontos de vista distintos no estabelecimento desses critérios. Por um lado, devemos considerar os signos do ponto de vista do processo de um aprendizado. Qual é a potência e a eficácia de cada tipo de signo? Isto é, em que medida ele nos prepara para a revelação final? Que nos faz compreender, por si mesmo e imediatamente, através de uma lei de progressão que difere segundo os tipos, e que se relaciona com outros tipos por regras variáveis? Por outro lado, devemos considerar os signos do ponto de vista da revelação final. Esta se confunde com a Arte, a mais alta espécie de signos. Mas, na obra de arte, todos os outros signos são retomados, ocupam um lugar correspondente à eficácia que apresentavam na evolução do aprendizado e recebem uma explicação final das características que então apresentavam, e que sentíamos sem poder compreendê-las totalmente (Deleuze, 2006b, p. 79).

Em relação a esta sistematização dos signos na obra proustiana, podemos dizer que Deleuze considera três aspectos principais em sua análise: o da *tipologia* dos signos (de que tipo são e como se definem os signos); o das suas *características* e de seus *mundos* próprios; e, enfim, o modo pelo qual são *interpretados* ou *decifrados* (por quais faculdades, com que resultados, etc).

São então quatro os tipos de signos: a) signos mundanos, da mundanidade; b) signos amorosos, provenientes do amor e da experiência amorosa; c) signos sensíveis, oriundos da experiência das coisas, da natureza; e d) os signos da Arte, signos essenciais. Cada um define um modo próprio de expressão, ou de *sentido*: a *vacuidade*, o *vazio*, dos signos mundanos; a *mentira*, dos signos do amor; o desgosto, ou ao contrário, a grande alegria contida nos signos sensíveis; e o caráter essencial contido nos signos da arte. A sua sistematização vai envolver, por sua vez, sete critérios: 1º.) *a matéria em que o signo é inscrito*; 2º.) *a maneira como alguma coisa é emitida e apreendida como signo e os perigos (que disso decorrem) de uma interpretação ora objetivista, ora subjetivista*; 3º.) *o efeito do signo sobre nós, o tipo de emoção que suscita*; 4º.) *a natureza do sentido e a relação do*

signo com o sentido; 5º.) a principal faculdade que explica ou interpreta o signo, que desenvolve seu sentido; 6º.) as estruturas temporais ou as linhas de tempo implicadas no signo e o tipo correspondente de verdade; e 7º.) a essência.

Não há, decerto, uma completa linearidade, ou uma descontinuidade absoluta entre um mundo e outro, como aliás o próprio Deleuze o aponta mais de uma vez. O que há, a partir dos signos, é uma convergência de todos esses diferentes mundos na direção de uma sistematização semelhante, de um mesmo problema que os atravessa a todos (“A unidade de todos os mundos está em que eles formam sistemas de signos emitidos por pessoas, objetos, matérias”; Deleuze, 2006b, p. 5). Os mundos de signos se complementam, convergem, se interpenetram, como também se excluem. O que se busca é ressaltar o traço mais marcante a presidir o regime dos signos de cada um desses mundos, “o fato de que os signos não são do mesmo tipo, não aparecem da mesma maneira, não podem ser decifrados do mesmo modo, não mantêm com o seu sentido uma relação idêntica” (Deleuze, 2006b, p. 5).

Mas vamos reencontrar todas essas características passando a uma análise mais detida desses vários tipos de signos. Na especificidade de seus mundos e dos sentidos que portam, vemos como Proust ao mesmo tempo indica o que os singulariza, o modo pelo qual os “recebemos” e os interpretamos, e o que podemos aprender de cada um deles, na direção de uma verdadeira redefinição de nossa imagem do pensamento.

3.4

Os signos mundanos

Segundo a progressividade adotada por Deleuze, o primeiro mundo de signos a afetar e provocar o pensamento é o da *mundanidade*. Trata-se de um mundo de intensa emissão de signos, de intensa transformação e velocidade. Mundo das modas e dos salões, das grandes personagens, dos grandes homens e grandes damas, e, enfim, de uma diversidade e movimento sociais entusiasmantes... É sobretudo através da frequentação dos inúmeros salões da sociedade, do convívio com os seus diversos sistemas de códigos, seus sistemas de “inclusão” e de “exclusão”, e na conversação com os seus diversos expoentes, que o pensamento se vê inicialmente impressionado pelos signos:

O primeiro mundo da *Recherche* é o da mundanidade. Não existe meio que emita e concentre tantos signos em espaços tão reduzidos e em tão grande velocidade. Na verdade, estes signos não são homogêneos. Em um mesmo momento, eles se diferenciam, não somente segundo as classes, mas segundo “famílias espirituais” ainda mais profundas. De um momento para outro, eles evoluem, imobilizam-se ou são substituídos por outros signos (Deleuze, 2006b, p. 5).

Mas em pouco tempo se percebe que a forma como esses signos requisitam o pensamento é pobre, que a emoção contida nos signos mundanos se deve antes à sua velocidade, ao seu caráter vertiginoso e à sua intensa disseminação do que propriamente aos seus conteúdos, à sua profundidade. Na verdade, ao contrário, o signo mundano se caracteriza sobretudo por uma absoluta “vacuidade”. Ele nada “realiza” e, no fundo, deveríamos dizer que ele se caracteriza por um completo convencionalismo, que define, inclusive, toda a experiência mundana. No mundanismo, na vida mundana, todo sentido e valor parecem ser puramente convencionais, ditados pelos “legisladores” e “papas” desses mundos (Deleuze, 2006b, p. 5); com isso, eles não exprimem sobre nós outra coisa senão “o efeito das pessoas que sabem produzi-los” (Deleuze, 2006b, p. 6).

Propriamente falando, o signo mundano não indica jamais uma ação, ou um pensamento, mas ao contrário, envolve a anulação de um e de outro, a substituição de pensamento e ação por signos vazios, ociosos, que a nada remetem nem se referem (o signo mundano, como observa Deleuze, “não remete a alguma coisa; ele a ‘substitui’, pretende valer por seu sentido”; Deleuze, 2006b, p. 6):

O signo mundano surge como o substituto de uma ação ou de um pensamento, ocupando-lhes o lugar. Trata-se, portanto, de um signo que não remete a nenhuma outra coisa, significação transcendente ou conteúdo ideal, mas que usurpou o suposto valor de seu sentido. Por esta razão, a mundanidade, julgada do ponto de vista das ações, é decepcionante e cruel e, do ponto de vista do pensamento, estúpida. Não se pensa, não se age, mas emitem-se signos (Deleuze, 2006b, p. 6).

Nesse sentido, Deleuze descreve de forma inteiramente cômica o modo de emissão dos signos mundanos na casa dos Verdurin (talvez o melhor exemplo na *Recherche* da forma de relação nos salões e da vacuidade dos seus signos):

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 (Deleuze, 2006b, p. 6).

Mas nem por isso o signo mundano deve ser desprezado. Ele também faz parte do aprendizado do homem de letras, e constitui uma etapa importante na compreensão dos diferentes mundos de signos. Ele funciona, literalmente, como uma *entrée*, ao mesmo tempo no mundo dos salões, como também no mundo dos significados ocultos e das suas decifrações. Assim, diremos que o signo mundano, se por um lado, com efeito, “antecipa ação e pensamento, anula pensamento e ação, e [nisso] se declara suficiente”, ainda assim “seu aspecto estereotipado e sua vacuidade”, não permite “concluir que esses signos sejam desprezíveis, [pois] o aprendizado seria imperfeito e até mesmo impossível se não passasse por eles”. Eles guardam um caráter de iniciação, preservam um traço antropológico ritual, de respeito, ou de admiração simbólicos: “são vazios, mas essa vacuidade lhes confere uma perfeição ritual, como que um formalismo que não se encontrará em outro lugar” (Deleuze, 2006b, p. 6).

Quanto à sua natureza, os signos mundanos são, como todos os demais signos, à exceção dos signos da arte, de *ordem material*, isto é, eles estão invariavelmente ligados a um objeto e ao mundo material, à matéria de onde emanam (“São materiais, em primeiro lugar, por causa de sua emissão: eles surgem parcialmente encobertos no objeto que os porta”; Deleuze, 2006b, p. 37). E são, portanto, por essa razão, conhecidos de forma *a posteriori*, pela *inteligência*. Como observa Deleuze, em Proust o conhecimento dos signos mundanos envolve em especial o conhecimento das suas “leis”. Ressalte-se que o sentido de “lei” parece ser, para Deleuze, aquilo que de mais geral se pode extrair dos signos

mundanos, aquilo que os define profundamente. Pois é, sem dúvida, o descobrimento de um funcionamento mais geral que empresta um sentido de conjunto aos signos mundanos, que, de outra sorte, restariam “insignificantes” se tomados em separado de seus mundos (“a descoberta das leis mundanas dá um sentido a signos que se tornariam insignificantes tomados isoladamente”; (Deleuze, 2006b, p. 22).

O funcionamento da inteligência, nesse aspecto, se define por uma operação de classificação e de organização: distinguir os signos mundanos em seus diversos mundos, classificá-los segundo a sua validade nesse ou naquele ambiente, sua exclusão em outros, definir-lhes as leis de funcionamento. Por isso, necessariamente, “a inteligência vem sempre depois”. A inteligência decifra os signos mundanos, ela vem organizar, sob forma de lei, os sentidos que se depreendem das relações mundanas, mas “com a condição de ‘vir depois’, de ser, de certa forma, obrigada a pôr-se em movimento sob a exaltação nervosa que nos provoca a mundanidade” (Deleuze, 2006b, p. 49). Segundo Deleuze,

cabe à inteligência compreender, e nos fazer compreender, que os signos mais frívolos da mundanidade correspondem a determinadas leis [...]. Assim, aprendemos a nos servir dos seres: frívolos ou cruéis, eles ‘posaram diante de nós’, eles nada mais são do que a encarnação de temas que os ultrapassam, ou pedaços de uma divindade que nada mais pode contra nós (Deleuze, 2006b, p. 22).

Deleuze também considera que os signos da mundanidade constituem o extrato mais inferior dos signos porque eles dependem ainda inteiramente da memória voluntária. A inteligência, em seu uso voluntário, ou seja, “vindo sempre depois”, se liga à memória forçando-lhe uma atividade correlata. Não devemos estranhar a idéia proustiana de se distinguir dois sentidos da memória, privilegiando uma memória involuntária. Nesse caso, a oposição não será exatamente entre uma memória que “vem depois” (a “memória voluntária”), e uma memória que viria antes (a “memória involuntária”). Ambas, evidentemente, se produzem de forma *a posteriori*, e evocam uma experiência anterior, estabelecem uma relação material ligando o momento presente ao momento passado. A diferença entre ambas é que, enquanto a memória involuntária de fato evoca e alcança o “ser-do-passado”, a memória voluntária, a rigor, jamais sai do presente. A memória voluntária, nesse caso, atua como uma auxiliar da inteligência, ligando, por contigüidade, as impressões passadas à nossa solicitação atual.

Em relação à experiência temporal, os signos mundanos trazem com eles, por excelência, a marca do tempo perdido, a marca do *tempo que se perde*. Afinal, como se lamenta volta e meia o herói, “não é muito sensato frequentar a sociedade, apaixonar-se por mulheres medíocres, nem mesmo despendar tantos esforços de imaginação diante de um pilriteiro, quando melhor seria conviver com pessoas profundas e, sobretudo, trabalhar” (Deleuze, 2006b, p. 19); “por que, ao invés de trabalharmos e sermos artistas, perdemos tempo na vida mundana, nos amores?” (Deleuze, 2006b, p. 16)

Ainda assim, podemos dizer que também os signos mundanos serão portadores de um sentido essencial, e terão um papel fundamental para a formação do herói. Esse sentido se liga, em especial, à generalidade das leis que eles permitem reconhecer, leis não apenas conviviais, das relações estritamente mundanas, mas eventualmente mesmo as grandes leis sociais de transformação, leis do tempo em seu movimento de transformação irreversível, de derrocada individual e coletiva. Nesse sentido, cada rosto, cada expressão, mas também os grupos, as modas, as grandes questões, tudo, absolutamente tudo parece trazer consigo, para quem sabe lê-los, os seus sinais intrínsecos de envelhecimento, parece trair e revelar antecipadamente sua destinação última tumultuária.

São as leis do “tempo que se perde” como Lei da própria sociedade, do mundo enquanto tal: “Proust não concebe absolutamente a mudança como uma duração bergsoniana, mas como uma defecção, uma corrida para o túmulo” (Deleuze, 2006b, p. 17). Trata-se do espírito do mundo, talvez a força maior a ritmá-lo (sua “potência” de derrocada, de anulação - de *Esquecimento*):

As leis que presidem as mudanças do mundo são leis mecânicas em que predomina o Esquecimento. (Em páginas célebres, Proust analisa o poder do esquecimento social, em função da evolução dos salões, desde o caso Dreyfus até a Guerra de 1914. Poucos textos fazem melhor comentário da frase de Lênin sobre a capacidade que tem a sociedade de substituir ‘os velhos preconceitos apodrecidos’ por novos preconceitos, ainda mais infames ou mais estúpidos) (Deleuze, 2006b, p. 77).

Disso dão um testemunho preciso a eterna sucessão das *modas*: “As modas mudam, visto elas mesmas nascerem da necessidade de mudança” (Proust, *Em busca do tempo perdido*, apud Deleuze, 1976, p. 17). A grande transformação parece ser o travo amargo da contemplação dos signos mundanos. Talvez em ne-

nhum dos outros mundos de signos se tenha tão clara a passagem do tempo como aqui. Ao longo da *Recherche*, estar no mundo parece freqüentemente identificar-se ao vê-lo envelhecer. Anos depois, a contemplação dos mesmos antigos freqüentadores de determinado salão permitirá então ao herói um súbito aprendizado da força do tempo e dessa inexorável mudança, um aprendizado desse tempo que irremediavelmente se perdeu: “No final da *Recherche* surge um desfile de rostos no salão dos Guermentes. [...] Rever pessoas que nos foram muito familiares é uma revelação, porque seus rostos, não sendo mais habituais para nós, trazem em estado puro os signos e os efeitos do tempo” (Deleuze, 2006b, p. 16-17). Mas, continua Deleuze,

se tivéssemos tido o necessário aprendizado, teríamos sabido desde o início que os signos mundanos, em razão de sua vacuidade, deixavam transparecer alguma coisa de precário, ou então já se cristalizavam, se imobilizavam, para esconder sua alteração, pois a mundanidade é, a todo instante, alteração, mudança (Deleuze, 2006b, p. 17).

E, em tudo isso, descortina-se a mudança fundamental do Tempo, arrastando os sentidos, alterando as sociedades, transformando o mundo:

No final da *Recherche*, Proust mostra a profunda modificação da sociedade, motivada não só pelo caso Dreyfus como pela guerra e, principalmente, pelo próprio Tempo. 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 de um Tempo perdido (até mesmo dos Guermentes nada restou além do sobrenome (Deleuze, 2006b, p. 17).

Nesse caso, se bem considerados, os signos mundanos podem funcionar não como um simples microscópio, permitindo a micro-reconhecimento dos signos individuais liberados nos salões, mas sim, como acredita Proust, como um verdadeiro telescópio, voltado para os “grupos” e as “famílias” espirituais, e para as grandes ordenações sociais e coletivas e as leis que as regulam, evidenciando o sentido profundo e essencial de sua transformação no tempo (sentido essencial, ainda que demasiado geral, dos signos mundanos):

As essências ainda se encarnam nos signos mundanos, mas num último nível de contingência e de generalidade. Elas se encarnam imediatamente nas sociedades, sua generalidade é apenas uma generalidade de grupo: o último grau da essência. Não há dúvida de que o “mundo” expressa forças sociais, históricas e políticas. Os signos mundanos, entretanto, são emitidos no vazio; assim, atravessam

distâncias astronômicas, que fazem com que a observação do mundanismo não se pareça absolutamente com um estudo microscópico, mas telescópico. Proust diz muitas vezes: em um certo nível das essências, o que interessa não é mais a individualidade, nem o detalhe, são as leis, as grandes distâncias e as grandes generalidades (Deleuze, 2006b, p. 76-77).

E assim, como aponta Deleuze, é pelo seu próprio funcionamento vazio, fútil, movente que o mundo dos signos mundanos nos impõe um aprendizado essencial: “Vazio, burrice, esquecimento: essa é a trindade do grupo mundano. Mas com ela o mundanismo ganha velocidade, mobilidade na emissão de signos, perfeição no formalismo e generalidade no sentido: coisas essas que formam um meio indispensável ao aprendizado”.

Sinopticamente, assim poderíamos descrever a apresentação estabelecida por Deleuze para os signos mundanos da *Recherche*:

- a) *quanto ao caráter material do signo* – os signos mundanos são essencialmente materiais; de fato, eles são talvez ainda mais opacos do que os demais “por evoluírem no vazio” (Deleuze, 2006b, p. 80); sua interpretação parece então ser a mais equívoca;
- b) *quanto à maneira como alguma coisa é emitida e apreendida como signo e os perigos de uma interpretação apenas objetivista ou subjetivista* – “Cada tipo de signo nos remete ao objeto que o emite como também ao sujeito que o apreende e o interpreta”. A tipicidade do signo mundano é então a de provocar uma reação nervosa (misto de uma resposta psicológica e social), antes que propriamente espiritual (“Provocam-nos uma espécie de exaltação nervosa cada vez mais exterior; excitam a inteligência para serem interpretados”). A reação imediata daquele que os experimenta é a de uma certa comoção, e de impor-se uma atenção especial em relação àqueles que ele acredita deterem “o segredo dos signos que emitem” (de início, nas nossas primeiras experiências mundanas, acreditamos, com efeito, que se trata simplesmente “de ver e de escutar”; Deleuze, 2006b, p. 80);
- c) *quanto ao efeito dos signos sobre nós* – os signos mundanos afetam-nos ordinariamente através de uma sensibilidade nervosa, de uma “exaltação nervosa”; face à sua velocidade e imprecisão, eles sobrecarregam nossa sensibilidade, em geral impossibilitada de reter e apreender de imediato todos os seus códigos e o seu funcionamento;

d) *quanto à relação do signo com o sentido* – Os signos mundanos são, caracteristicamente, *vazios*; eles “substituem a ação e o pensamento, pretendem valer por seu sentido” (Deleuze, 2006b, p. 80);

e) *quanto à faculdade principal a interpretá-los ou explicá-los* – É à inteligência, como vimos, que cabe a interpretação dos signos mundanos, com o auxílio, em especial, da memória voluntária;

f) *quanto às linhas de tempo implicadas no signo e o tipo correspondente de verdade* – O signo mundano corresponde, sobretudo, à experiência do tempo que se perde: “No caso dos signos mundanos, perdemos tempo porque esses signos são vazios e reaparecem, intactos ou idênticos, no final de seu desenvolvimento. Como um monstro, como uma espiral, eles renascem de suas próprias metamorfoses. Também existe uma verdade do tempo que se perde, como se fora a maturação do intérprete, pois esse não se redescobre de forma idêntica” (Deleuze, 2006b, p. 81). Deleuze, no entanto, insiste sobre a importância desse aprendizado fundado na imposição de se pensar no tempo perdido, a partir dos signos mundanos, uma vez que a experiência dos signos sensíveis é a que, empiricamente, melhor nos revela a passagem do tempo e que algo se perdeu nessa passagem: “Há signos que nos obrigam a pensar no tempo perdido, isto é, na passagem do tempo, na anulação do que passou e na alteração dos seres. [...] O Tempo, para tornar-se visível, ‘vive à cata de corpos e, mal os encontra, logo deles se apodera, a fim de exibir a sua lanterna mágica’” (Deleuze, 2006b, p. 16-17);

g) *quanto à essência* - por sua própria vacuidade, o signos mundanos estão em melhor condição de evidenciar as leis do mundo, em sua generalidade (“O vazio é precisamente o meio portador de generalidade, meio físico privilegiado para a manifestação de uma lei”). As leis, como leis genéricas, definem *grupos intelectuais* e *famílias mentais*, às quais mesmo involuntariamente nos associamos, onde nosso pensamento encontra seu primeiro elemento. Para Deleuze, “as verdadeiras famílias, os verdadeiros meios, os verdadeiros grupos são os meios, os grupos “intelectuais”, isto é, nós sempre pertencemos à sociedade de onde emanam as idéias e os valores em que acreditamos”. Mas, na verdade, os grupos eles mesmos devem ser decifrados. Seu sentido principal se oculta por sob seus signos trocados, seus sistemas de códigos, segundo “afinidades ocultas”, sob a

forma de “um conteúdo propriamente inconsciente”. Com isso, como aponta Deleuze, toda interpretação física da sociedade e da arte é fundamentalmente equivocada: ela conta com significados explícitos e reais, em um meio onde, ao contrário, todo sentido é implícito e demanda decifração: “Não é o menor erro de Taine ou de Sainte-Beuve terem invocado a influência imediata dos meios simplesmente físicos ou reais. Na verdade, o intérprete deve recompor o grupo, neles descobrindo as famílias mentais a que estão relacionados” (Deleuze, 2006b, p. 78).

3.5

Os signos do amor

O segundo mundo de signos proustianos é o do amor. Com o amor, nós conhecemos a embriaguez da relação amorosa, uma sorte de estado extático que se deve, sobretudo, à profusão de signos que toda relação amorosa traz consigo, à complexa imprevisibilidade que se decalca da experiência amorosa, face à sensação de descortinar a cada momento toda uma infinita pluralidade de signos, todos os infinitos signos emitidos por aquele a quem amamos. Como aponta Deleuze, “Trata-se mesmo de uma pluralidade de mundos; o pluralismo do amor não diz respeito apenas à multiplicidade dos seres amados, mas também à multiplicidade das almas ou dos mundos contidos em cada um deles” (Deleuze, 2006b, p. 7). O amor distingue, para nós, acima de todos os outros, os entes que amamos, ele notabiliza e individualiza o “ser amado” (em lugar de “socializar” códigos trocados): “Apaixonar-se é individualizar alguém pelos signos que traz consigo ou emite” (Deleuze, 2006b, p. 7); ele alça, ou realça, enfim, diante de nossa própria existência, uma outra existência, através dos seus signos próprios: uma alteridade só nossa, que individualizamos entre tantas outras possíveis. Trata-se de uma elevação misteriosa e inusitada, que faz do amor até mesmo um contra-senso, um paradoxo; pois, amando, muitas vezes descobrimos mais “sentido” e mais “signos” onde em princípio eles são completamente ausentes: “[...] um ser medíocre ou mesmo estúpido, desde que o amemos, é mais rico em signos do que o espírito mais profundo, mais inteligente” (Deleuze, 2006b, p. 20).

Por outro lado, o amor é também o contrário disso tudo: segredos, mentiras, traições, perfídia, ciúmes, ilusões, separações, “de tal modo que os homens e as mulheres só aparentemente se cruzam” (Deleuze, 2006b, p. 75). Hediondez de Albertina de que fala Proust, hediondez do próprio amor em toda paixão que se vive...

Em que consiste apaixonar-se e em que essa experiência envolve signos ou e a sua compreensão? O amor é, em si mesmo, para Proust, um exercício de interpretação. Exercício duplo, na verdade, de tornar-se sensível aos signos emitidos pelo outro, de “aprender” o outro através dos signos que emite, exercício ainda, paralelamente, da interpretação desses signos (“O amado implica, envolve, aprisiona um mundo, que é preciso decifrar, isto é, interpretar”; Deleuze, 2006b, p. 7).

A interpretação dos signos do amor parece envolver dois movimentos, em especial: ela se realiza, por assim dizer, entre dois extremos incompatíveis. O amor é de um lado a pluralidade de mundos desconhecidos; de outro, a tentativa incessante de individualização do ser amado. Reconhecer os signos emitidos pelo ser amado aponta, em primeiro lugar, para a característica essencial da sua pluralidade. Pluralidade dos vários amores que experimentamos, das diversas “séries” amorosas, mas ainda, em um mesmo ser, dos vários mundos e possibilidades que descortinamos nele, que habituamo-nos a extrair dele, da experiência amorosa enquanto tal (“Albertina é a mesma e é outra, tanto em relação aos outros amores do herói como em relação a ela própria. Há tantas Albertinas que seria preciso dar um nome específico a cada uma delas e, no entanto, é como se fosse um mesmo tema, uma mesma qualidade vista sob vários aspectos”; Deleuze, 2006b, p. 64). A contemplação do ser amado é, nesse sentido, absolutamente infinita (“o amor nasce e se alimenta de interpretação silenciosa”; Deleuze, 2006b, p. 7).

Mas por outro lado, dada justamente essa pluralidade de mundos em que se move o ser amado, essa pluralidade que o amado em si encarna, um segundo movimento visa a uma individualização daquele a quem amamos. O segundo traço da interpretação dos signos do amor consiste em buscar individualizar o ser amado, extrair-lhe precisamente desse mundo que ele habita de início (Deleuze, 2006b, p. 71-72).

De imediato, essa tentativa de interpretação revela ao menos duas dificuldades maiores: o ser amado, necessariamente, mesmo que de modo involuntário, exprime um “mundo desconhecido” (“O ser amado aparece como um signo, uma “alma”: exprime um mundo possível, desconhecido de nós”; Deleuze, 2006b, p. 7), o que faz com que o amor, em última análise, se confunda a uma busca de explicação, a uma tentativa de desenvolvimento “desses mundos desconhecidos que permanecem envolvidos no amado” (Deleuze, 2006b, p. 7); mas, ainda, por outro lado, o amor revela a distância invencível entre dois mundos, a separação ou a impossível conjugação dos pontos de vista distintos do amante e do amado, da reunião das suas múltiplas diferenças em uma experiência verdadeiramente comum:

[...] 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, que se formaram com outras pessoas, onde não somos, de início, senão um objeto como os outros (Deleuze, 2006b, p. 7-8).

Assim, se os signos mundanos nos impressionavam, produziam em nós uma exaltação nervosa devida à sua produção incessante e dada a sua circulação feérica, o amor é profundamente desconcertante por esse mistério invencível de seus signos, por essa necessária, ao mesmo tempo que contraditória, nova “exclusão”, visto que ela agora vem da parte de quem nos sentimos mais próximos. O jogo dos salões indicava a impossibilidade de decifrar a todos; o amor, por outro lado, é talvez mais sofrido: ele indica a intangibilidade desse ser único a quem nos ligamos. Ao contrário de antes, em que buscávamos ingresso em um círculo que dependia, justamente, das suas “distâncias”, ao contrário da inquietação que antes se produzia a partir de uma distância insuperável, face à impossibilidade de um exato controle dos códigos do salão que jamais estaríamos em condição de dominar por completo, a angústia amorosa se produz sempre em face do *mais perto*: “Se me vira, que lhe poderia eu significar? Do seio de que universo me distinguia ela?” (Proust, *Em busca do tempo perdido*, apud Deleuze, 2006b, p. 7)

Mas, como aponta Deleuze, isso não se deve a qualquer “má vontade particular do amado”, e encontra seu princípio “em uma contradição mais profunda, que provém da natureza do amor e da situação geral do ser amado”:

Os signos amorosos não são como os signos mundanos: não são signos vazios, que substituem o pensamento e a ação; são signos mentirosos que não podem dirigir-se a nós senão escondendo o que exprimem, isto é, a origem dos mundos desconhecidos, das ações e dos pensamentos desconhecidos que lhes dão sentido. Eles não suscitam uma exaltação nervosa superficial, mas o sofrimento de um aprofundamento. As mentiras do amado são os hieróglifos do amor. O intérprete dos signos amorosos é necessariamente um intérprete de mentiras. O seu destino está contido no lema ‘Amar sem ser amado’ (Deleuze, 2006b, p. 9).

Tal destinação lematizada, se dá o sentido profundo do amor, o de uma *invencível alteridade*, não o faz, no entanto, sem dar também o seu corolário mais sofrido: a primeira lei do amor, dada a incomunicabilidade essencial dos amantes

é a do *ciúme*. Os signos do amado são, *necessariamente*, mesmo que de forma involuntária, inconsciente, signos *mentirosos*. O amante mente e engana mesmo sem o desejar expressamente. Ou antes, impossibilitados de tudo compreender quando a nossa vontade – a vontade de todo amante! – seria a da exclusividade absoluta, recaímos então num auto-engano, numa delusão que beira o delírio: onde colocar as categorias de nossa interpretação, se os signos emitidos pelo amado, signos da sua preferência por nós, “no mesmo instante em que se dirigem a nós e nos são dedicados, exprimem ainda o mundo desconhecido que nos exclui”; “são os mesmos que aqueles que exprimem mundos de que não fazemos parte” (Deleuze, 2006b, p. 8)? O ciúme é, sobretudo, o resultado da impossibilidade dessa interpretação desejada, controladora ou unificante, de fazer do ser amado um prisioneiro. E, nesse caso, na verdade, a “preferência” do amado não é então apenas incerta, ambivalente, quanto à interpretação que ela inspira: ela é criadora, ela produz em nós, através do ciúme, o sentimento de “mundos possíveis” em que somos e não somos o objeto do amor (“cada preferência que nós usufruímos delinea a imagem do mundo possível onde outros seriam ou são preferidos”; Deleuze, 2006b, p. 8). Deleuze recolhe um típico exemplo desse funcionamento do ciúme em um trecho de *No caminho de Swann*:

Mas logo o ciúme, como se fosse a sombra de seu amor, se completava com o doublé desse novo sorriso, que ela lhe dirigira naquela mesma noite – e que, inverso agora, escarnecia de Swann e enchia-se de amor por outro... De sorte que ele chegou a lamentar cada prazer que gozava com ela, cada carícia inventada e cuja doçura tivera a imprudência de lhe assinalar, cada graça que nela descobria, porque sabia que dali a instantes iriam enriquecer de novos instrumentos o seu suplício (Proust, *Em busca do tempo perdido*, apud Deleuze, 2006b, p. 8).

Com isso, o ciúme repousa sobre uma insuperável contradição: “os meios de que dispomos para nos livrarmos dele são os mesmos “que desenvolvem o próprio ciúme”. Isso parece conferir ao amor, ao ver de Deleuze, uma independência e uma autonomia em relação à própria experiência amorosa, o que faz com que o amor acabe por encontrar no ciúme uma de suas leis necessárias:

Subjetivamente, o ciúme é mais profundo que o amor; ele contém a verdade do amor. O ciúme vai mais longe na apreensão e na interpretação dos signos. Ele é a destinação do amor, sua finalidade. De fato, é inevitável que os signos de um ser amado, desde que os ‘expliquemos’, revelem-se mentirosos: dirigidos a nós,

aplicados a nós, eles exprimem, entretanto, mundos que nos excluem e que o amado não quer, não pode nos revelar (Deleuze, 2006b, p. 8).

Mas o ciúme é ainda possivelmente uma lei demasiado particular, mais ligada ao nosso amor-próprio do que propriamente ao amor. O amor deve encontrar suas leis gerais em outros princípios. Nesse caso, o que se decalca, a partir do ciúme, como um princípio geral de funcionamento do amor é já a sua ligação e dependência de todo um mundo: *o mundo de Gomorra*, mundo secreto que reúne os “signos mentirosos emitidos pela mulher amada”. Em última análise, ao menos assim nos diz o ciúme, cabe sempre à mulher amada o império dos destinos do amor: controlar os destinos da experiência amorosa, controlar o mundo do amor, controlar, enfim, a emissão e a interpretação de seus signos. Mas ela o faz desde sua “realidade feminina original”. Nesse caso, a mentira é um *a priori* feminino, a “possibilidade feminina por excelência”. O mundo da mulher amada é sempre o da nossa exclusão, mesmo quando ela nos indica a sua preferência. Mas isso porque, no fim das contas, não conseguimos jamais separar totalmente essa manifesta preferência, essa preferência *explícita* dos signos mentirosos implícitos que a acompanham, que estão enrolados em todo gesto e carícia do ser amado. Enfim, por ciúme, não conseguimos jamais acreditar plenamente no amor e em seus prazeres, não conseguimos acreditar que por trás desses prazeres não permaneça um sentido mais profundo, ocultado pela mentira, que não esteja contido no amor um sofrimento jamais aplacado. O ciúme intensifica certamente o amor, mas necessariamente na direção do seu fim.

Devemos entender, com isso, que há na verdade ainda uma segunda lei mais geral do amor, e esta é não apenas a da relação e do controle dos sexos por um dos dois lados, a da definição digamos, empírica, do amor pela mentira e pelo ciúme, mas a lei original da sua radical separação. *Lei de Gomorra das mulheres*, *Lei de Sodoma* como lei geral da homossexualidade latente e original dos dois sexos, como lei de relação (ou antes, da ausência dela) entre os dois sexos:

A segunda lei do amor proustiano se liga à primeira: objetivamente, os amores intersexuais são menos profundos que a homossexualidade, encontram sua verdade na homossexualidade. Pois, se é verdade que o segredo da mulher amada é o segredo de Gomorra, o segredo do amante é o de Sodoma. [...] No infinito de nossos amores, está o hermafrodita original. Mas o hermafrodita não é um ser capaz de fecundar-se. Ao invés de reunir os sexos, ele os separa; é a fonte de onde jorram continuamente as duas séries homossexuais divergentes, a de

Sodoma e a de Gomorra. É ele que possui a chave da predição de Sansão: ‘os dois sexos morrerão cada um para o seu lado’. Assim, os amores intersexuais são apenas a aparência que encobre a destinação de cada um, escondendo o fruto maldito onde tudo se elabora (Deleuze, 2006b, p. 10).

A segunda lei do amor como lei de separação original dos dois sexos, aponta por outro lado, para a possibilidade da sua relação através de uma generalizada complicação, de um enrolamento homossexual, ou trans-sexual dos sexos. Os sexos, por natureza separados, não se ligam propriamente, senão se atravessam, se complicam uns nos outros. A relação amorosa aponta para o desdobrar da sexualidade em sucessivas associações parciais, os próprios sexos (mesmo heterossexuais) relacionado-se sob a forma de objetos parciais (ligo-me ora à porção feminina de uma mulher, ora ao seu lado masculino, etc). Nesse caso, como aponta Deleuze:

[...] a verdade do amor é dualista e a série amorosa só é simples aparentemente, dividindo-se em duas séries mais profundas. [...] Que significam essas duas séries da homossexualidade? [...] tudo se torna complicado porque os sexos separados, divididos, coexistem no mesmo indivíduo: ‘Hermafroditismo inicial’ como numa planta ou num caramujo, que não podem ser fecundados por si próprios, mas ‘podem sê-lo por outros hermafroditas’. Acontece, então, que o intermediário, em lugar de assegurar a união do macho com a fêmea, desdobra cada sexo em si mesmo. [...] Mais do que uma aventura, é a própria essência do amor. O Hermafrodita original produz continuamente as duas séries homossexuais divergentes, separando os sexos ao invés de reuni-los, de tal modo que os homens e as mulheres só aparentemente se cruzam (Deleuze, 2006b, p. 75).

3.5.1

Essência e interpretação dos signos do amor

Como vimos no caso dos signos mundanos, também os signos amorosos se definem pela sua materialidade. Nos ligamos ao rosto do amado, à textura de sua pele, aos seus “mundos”. Qual o problema principal em relação a esses signos? Sem dúvida, o fato de que eles, em princípio, contra-indicariam qualquer presença de um sentido essencial. Por seu aspecto material, esses signos dependem estritamente da sua ligação com o objeto de onde emanam, e por isso, seu sentido é sempre exterior. Se antes era a vacuidade dos signos mundanos que esvaziava o seu sentido, é agora a natureza enganadora ou mesmo mentirosa, no caso do amor, que torna a idéia de uma essência aí presente parecer inteiramente contraditória.

Isso se revela também pela linha de tempo a que os signos do amor se vinculam. Quanto à ordem do tempo, como aponta Deleuze, os signos do amor revelam, por excelência, o *tempo perdido* (“os signos do amor antecipam, de certo modo, sua alteração e anulação; são eles que implicam o tempo perdido no estado mais puro”; Deleuze, 2006b, p. 17). Isso porque o amor tende sempre à sua própria destruição. Amar é sempre, em concomitância mesma ao ato de amar, a impossibilidade de amar. Impossibilidade de misturar-se a outra vida, de reconhecer plenamente os signos do amado, de enrolar-se em outra vida sem obliterar a própria. De uma maneira ou de outra, o amor indica o desastre, ou o fim de si mesmo:

É por uma simples razão que os signos do amor e do ciúme trazem consigo a própria destruição: o amor não para de preparar seu próprio desaparecimento, de figurar sua ruptura. Assim é no amor como na morte. [...] É bem verdade que repetimos nossos amores passados, mas também é verdade que nosso amor atual, em toda a sua vivacidade, ‘ensaia’ o momento da ruptura ou antecipa seu próprio fim (Deleuze, 2006b, p. 17-18).

Mas por que o amor é inevitavelmente signo do tempo perdido, por que amar é um “tempo que se perde”? É à inteligência que cabe a interpretação dos signos materiais, que indicam o tempo perdido ou o tempo que se perde (“no caso do tempo que se perde e do tempo perdido, é a inteligência, e apenas ela, que é capaz de tornar possível o esforço do pensamento, ou de interpretar o signo; é ela que o encontra, contanto que venha ‘depois’”. Dentre todas as formas do pensamento, só a inteligência extrai as verdades dessa ordem”; Deleuze, 2006b, p. 22). Assim também será o caso com os signos do amor: “Na verdade, apenas a inteligência é uma faculdade capaz de interpretar os signos e explicar as séries do amor” (Deleuze, 2006b, p. 68). Mas ela é, então, ao menos inicialmente, como que o instrumento do ciúme, um tabelionato das mentiras amorosas: a inteligência interpreta os signos que o ciumento identifica no ser amado, explica-os, decifra-os. É essa a razão de nosso sofrimento no amor (e a interpretação apenas o aprofunda): “Os signos do amor são acompanhados de sofrimento porque implicam sempre uma mentira do amado, como uma ambigüidade fundamental de que nosso ciúme se aproveita e se nutre” (Deleuze, 2006b, p. 69). Mas não se quer dizer com isso que, em essência, o amor seja um sentimento negativo, antes um sofrimento que uma alegria. Na verdade, é a necessidade da interpretação que encontra sua explicação a partir das dores do amor, é o sofrimento experimentado que leva a inteligência a

interpretar. A experiência real da mentira e do ciúme é que empresta necessidade à interpretação: “quem procuraria a verdade se não tivesse aprendido que um gesto, uma inflexão, uma saudação devem ser interpretados? Quem procuraria a verdade se não tivesse inicialmente experimentado o sofrimento que causa a mentira do ser amado?” (Deleuze, 2006b, p. 22); “[...] os signos amorosos, para serem interpretados, precisam da inteligência. É a inteligência que os decifra: com a condição de ‘vir depois’, de ser, de certa forma, obrigada a por-se em movimento [...] sob a dor que o amor nos instila” (Deleuze, 2006b, p. 49). Portanto, é pelo seu próprio caráter sofrido que os signos do amor estabelecem uma coação sobre a inteligência, uma solicitação “que não a deixa livre para escolher”: uma coação da sensibilidade, e do “próprio signo no nível de cada amor” (Deleuze, 2006b, p. 69). Com isso, as verdades do amor não se incluem entre as “verdades abstratas, que um pensador poderia descobrir por intermédio de um método ou de uma reflexão livre” (Deleuze, 2006b, p. 68-69). Ao contrário, é justamente “o sofrimento por que passa a nossa sensibilidade” que exige da inteligência uma interpretação que revele “o sentido do signo e a essência que nele se encarna” (Deleuze, 2006b, p. 69). Mas vemos que essa orientação do trabalho de interpretação da inteligência é apenas inicial. Com o desdobramento da própria interpretação, ela vai muito além do simples reconhecimento do sentido imediato e particular dos signos do amor (o interesse do ciumento será contemplado antes pela memória e pela imaginação, que se mantêm, elas sim, presas à experiência particular da relação amorosa) e se dirige para a compreensão também aqui de leis gerais, para a definição de séries, e da determinação da essência como lei dessas séries. Como aponta Deleuze, “nossos amores não se explicam nem pelas pessoas que amamos, nem pelos estados transitórios por que passamos no momento em que estamos amando” (Deleuze, 2006b, p. 63). O esforço de interpretação nesse sentido deve, sobretudo, buscar ultrapassar o particular na direção do geral:

Ao perguntarmos como os signos do amor devem ser interpretados, procuramos uma instância através da qual as séries podem ser explicadas e os índices e as leis se desenvolverem; ora, por maior que seja o papel da memória e da imaginação, essas faculdades só intervêm no nível de cada amor particular, e menos para interpretar seus signos do que para surpreendê-los e recolhê-los, para secundar uma sensibilidade que os apreende. [...] É por isso que Proust insiste no seguinte ponto: há esferas em que a inteligência, apoiando-se na sensibilidade, é mais profunda, mais rica, do que a memória e a imaginação (Deleuze, 2006b, p. 68).

Isso implica dizer que o trabalho da inteligência será o de revelar a generalidade presente nos signos do amor, ou mais exatamente, a essência contida neles como um tipo de generalidade, como a sua expressão genérica. É esse traço geral que permitirá “conciliar a idéia de uma presença da essência com o caráter mentiroso dos signos do amor”. Nesse caso,

a essência é levada a tomar uma forma cada vez mais geral, uma generalidade cada vez maior; em última análise, ela tende a se confundir com uma ‘lei’. [...] As essências podem, portanto, se encarnar nos signos amorosos exatamente como as leis gerais da mentira (Deleuze, 2006b, p. 63).

E a forma de generalidade característica da experiência amorosa é a da *série*. O amor é, por natureza, serial. Ele repete e faz retornar um conjunto de experiências e de signos. É essa repetição que será revelada pela inteligência em sua atividade interpretativa:

Em que consiste a interpretação da inteligência? Consiste em descobrir a essência como lei da série amorosa, o que significa dizer que na esfera do amor a essência não se separa de um tipo de generalidade: generalidade de série, generalidade propriamente serial (Deleuze, 2006b, p. 69).

Como se organizam as séries do amor? Elas exprimem as duas potências da essência, de *diferença* e *repetição*. Para Deleuze, na verdade, deve-se entender que a idéia de essência se confunde com a de diferença: a essência é necessariamente, em si mesma, uma diferença. Em princípio, talvez se tratasse de uma Diferença original, de um princípio de disparação da série amorosa, que se encontra ora no amor pela mãe, ora na influência de Swann, em alguma associação subjetiva, enfim: “Uma diferença original preside nossos amores. Talvez seja a imagem da Mãe – ou do Pai, para uma mulher, como acontece com a Srta Vinteuil” (Deleuze, 2006b, p. 62); “É possível encontrar a origem da série amorosa no amor do herói por sua mãe”; “Swann representa o papel de um iniciador em um destino que ele não soube realizar por si mesmo” (Deleuze, 2006b, p. 67). Mas essa ambivalência é suficiente para mostrar que o princípio da diferença não se confunde simplesmente com a Origem do amor. Este, na verdade, não tem origem, já é desde sempre uma série:

Concluir-se-á que a imagem da mãe não é talvez o tema mais profundo, nem a razão da série amorosa. Na verdade, nossos amores repetem nossos sentimentos pela mãe, mas esses, por sua vez, repetem outros amores, que nós mesmos não vivemos. A mãe aparece como a transição de uma experiência a outra, o modo pelo qual nossa experiência se inicia já ligada a experiências realizadas por outros (Deleuze, 2006b, p. 68)²⁵.

A diferença é então uma outra coisa: “Mais profundamente, é uma imagem longínqua, além de nossa experiência, um Tema que nos ultrapassa, uma espécie de arquétipo” (Deleuze, 2006b, p. 63). Ou o que Deleuze chamará, ainda, de *inconsciente*: “no amor, a diferença se situa no inconsciente: torna-se, de certo modo, genérica ou específica, determinando uma repetição cujos termos só se distinguem por diferenças infinitesimais e por contrastes sutis” (Deleuze, 2006b, p. 71). E, de fato, a diferença contida nos signos do amor não se realiza plenamente em separado de uma potência de repetição. Ela aparece, com efeito, como uma “imagem, idéia ou essência bastante rica para diversificar-se nos seres que amamos, e mesmo em apenas um ser amado; exatamente como se repete em nossos amores sucessivos e em cada um de nossos amores tomados isoladamente” (Deleuze, 2006b, p. 63-64). E, como observa ainda Deleuze, “nós repetimos tanto mais e tanto melhor essa imagem que na realidade ela nos escapa e permanece inconsciente” (Deleuze, 2006b, p. 64).

Diremos, com isso, que a diferença, enquanto elemento da essência, ou seja, enquanto *Tema* ou *Idéia* será uma das leis da série de nossos amores. Mas, em sua atividade, ela não se separa de um inevitável processo de repetições: “em nossos amores sucessivos, cada amor traz sua diferença, já compreendida no precedente, e todas essas diferenças estão contidas em uma imagem primordial, que não cessamos de produzir em diversos níveis e de repetir como a lei inteligível de todos os nossos amores” (Deleuze, 2006b, p. 64). O amor produz-se sempre, e essa é a sua lei essencial, a natureza de sua essência como *diferença* e *repetição*...

Mas é preciso entender melhor o mecanismo da repetição, pois é ele, aparentemente, associado a essa diferença serial, que parece explicar o caráter de tempo perdido evidenciado nos signos do amor. Amar traz em si mesmo um princípio de repetição: amar é continuar a amar, projetar-se de um amor a outro.

²⁵ No caso do amor, como aponta então Deleuze, “em última análise, a experiência amorosa é a da humanidade inteira, que a corrente de uma hereditariedade transcendente atravessa” (Deleuze, G., *Proust e os signos*, p. 68). Por isso mesmo, ainda, não será difícil apontar-se a possibilidade de se emprestar à interpretação dos signos do amor o caráter de uma lei geral.

Nesse caso, é curioso como nossas faculdades, de resto tão atentas a todos os signos, e que trabalham de forma tão sutil em sua interpretação, se recolhem inteiramente para dar curso à experiência amorosa. O amor parece mesmo depender, inicialmente, de uma obnubilação das nossas faculdades. A memória não é nada, então, diante do poder do Esquecimento, a imaginação, da mesma forma, sucumbe inteiramente face à Sensibilidade: “A passagem de um amor a outro encontra sua lei no Esquecimento e não na memória; na Sensibilidade e não na imaginação” (Deleuze, 2006b, p. 68). Nesse sentido, em nada somos ajudados pelas nossas experiências anteriores, elas, a rigor, pouco iluminam nossos amores novos (a lei profunda do amor permanece sempre inconsciente): “a experiência de nada nos serve, porque negamos que repetimos e acreditamos sempre em algo novo; mas também porque ignoramos a diferença que tornaria nossos amores inteligíveis e os relacionaria a uma lei que seria como que sua fonte permanente” (Deleuze, 2006b, p. 64). É um traço incontornável do amor, nossa vocação para amar, a possibilidade de sempre recomeçarmos tudo de novo (ao menos até o momento em que já não seremos mais capazes de todo): “Pois nem ao ser que mais amamos somos tão fiéis como a nós mesmos, e cedo ou tarde nós o esquecemos, a fim de poder – visto ser esse um de nossos traços de caráter – continuar a amar”.

A inteligência revela duas ordens de séries amorosas. Nossa primeira interpretação é a de nossas próprias séries, séries pessoais dos nossos amores: “quando muito, a este amor, terá aquela que tanto amamos acrescentado um cunho particular. [...] Necessitaremos, com a sua sucessora, dos mesmos passeios matinais, levá-la-emos do mesmo modo todas as noites a casa, dar-lhe-emos também dinheiro demais” (Proust, *Em busca do tempo perdido*, apud Deleuze, 1976, p. 65). Mas não apenas entre as sucessivas experiências amorosas: cada amor, em si mesmo, assume a forma de uma série: “as pequenas diferenças e as relações contrastadas que encontramos de um amor a outro já são encontradas em um mesmo amor: de uma Albertina a outra, pois Albertina possui almas múltiplas e múltiplas faces” (Deleuze, 2006b, p. 66). Mas ainda, segundo uma progressão da nossa interpretação, vemos como os diferentes amores se encadeiam em séries ainda mais amplas e gerais, transpessoais: “a série de nossos amores ultrapassa nossa experiência, encadeia-se com outras experiências, abre-se para uma realidade transubjetiva” (Deleuze, 2006b, p. 67).

Em tudo isso, há como que uma progressão na direção de um aprendizado, na direção da compreensão da lei das séries, e o resultado dessa progressão aponta para a aparente superação de nosso sofrimento amoroso. Conseguimos, ao longo das experiências amorosas e da interpretação dos seus diferentes signos, alcançar uma lei para o seu funcionamento, entendemos o mecanismo de repetição do amor. E ao avançar a essa Idéia geral, ultrapassamos também a característica inicial dos signos do amor. Se a experiência particular dos signos do amor era a da insegurança dos signos, tinha invariavelmente o sabor do sofrimento de interpretar signos sabidamente mentirosos, a interpretação revela agora, como seu sentido mais geral, a alegria de reconhecer essa serialidade do amor em funcionamento, a natureza essencial (a “lei”) presente na série amorosa:

Cada sofrimento é particular na medida em que é sentido, na medida em que é provocado por determinada criatura, em determinado amor. Mas, porque esses sofrimentos se reproduzem e se entrelaçam, a inteligência extrai deles alguma coisa de geral, que também é alegria. [...] O que repetimos é, cada vez, um sofrimento particular, mas a repetição é sempre alegre, o fato da repetição constitui uma alegria generalizada. Ou melhor, os fatos são sempre tristes e particulares, mas a idéia que deles extraímos é geral e alegre. A repetição amorosa não se separa de uma lei de progressão pela qual nos aproximamos de uma tomada de consciência que transmuta nossos sofrimentos em alegria. Nós nos apercebemos de que nossos sofrimentos não dependiam do objeto, eram ‘rodeios’, ou ‘farsas’ que preparávamos para nós mesmos, ou melhor, armadilhas e coquetismos da Idéia, alegrias da Essência. Há um trágico do que se repete, mas um cômico da repetição e, mais profundamente, uma alegria da repetição compreendida ou da compreensão da lei. Extraímos de nossas tristezas particulares uma Idéia geral; é que a Idéia era primeira, já se encontrava lá, como a lei da série já estava contida em seus primeiros termos. O humor da Idéia é manifestar-se na tristeza, é aparecer como um desgosto. Desse modo, o fim já aparecia no início: ‘As idéias são sucedâneos dos desgostos [...] Sucadâneos, aliás, só na ordem do tempo, porque o elemento primitivo parece ser a idéia, não passando os pesares de vias de penetração inicial de certas noções’” (Deleuze, 2006b, p. 69-70).

Entendemos, finalmente, que o resultado final do trabalho de interpretação é o de uma conversão pela qual o sofrimento inicial particular se transmuta numa alegria pelo reconhecimento dos signos que compõem a série amorosa, agora inscritos sob uma lei geral, como diferença e repetição. Conseguimos rir de nossas próprias repetições, constatamos a ironia presente no tempo perdido do amor, nos nossos vários desencontros amorosos, mas ao mesmo tempo a necessidade dessa lei como *lei fundamental dos encontros*:

Cabe à inteligência compreender, e nos fazer compreender [...] que os signos dolorosos do amor correspondem a repetições. [...] A compreensão de nossas repetições amorosas transforma em alegria cada um desses signos que, tomados isoladamente, tanto sofrimento nos causaria. Um a um os seres que amamos nos fizeram sofrer; mas a cadeia interrompida que eles formam é um alegre espetáculo da inteligência (Deleuze, 2006b, p. 22-23).

O trabalho da inteligência consiste em, sob a pressão da sensibilidade, transmutar nosso sofrimento em alegria, ao mesmo tempo que o particular no geral. Somente ela pode descobrir a generalidade e achá-la alegre, encontrando no final aquilo que já estava presente desde o começo, necessariamente inconsciente. Somente ela pode descobrir que os amados não foram causas que agiram de maneira autônoma, mas os termos de uma série que desfilavam em nós, os quadros vivos de um espetáculo interior, os reflexos de uma essência (Deleuze, 2006b, p. 70-71).

Mantendo o mesmo quadro sinóptico em que enfeixamos as principais características dos signos mundanos, poderíamos assim apresentar o sentido dos signos do amor:

a) *quanto ao caráter material do signo* – os signos do amor, assim como os signos mundanos, são também essencialmente materiais, ligados ao corpo, e às características do ser amado: eles “são inseparáveis da força de um rosto, da textura de uma pele, da forma e do colorido de uma face: *coisas que só se espiritualizam quando a criatura amada dorme*” (Deleuze, 2006b, p. 80, grifo nosso);

b) *quanto à maneira como alguma coisa é emitida e apreendida como signo* – no caso dos signos do amor, nossa reação interpretativa inicial é a de buscar uma “confissão” do amado (pelo que, rendemos uma homenagem ao objeto, ao ser amado): esperar pela confissão é, mais uma vez, confundir a propriedade do sentido do signo com aquele que o emite (objetivismo interpretativo); mas, em seguida, desiludidos, incorremos no erro oposto, e, como em relação aos demais signos materiais, “nos lançamos no jogo das associações subjetivas” (Deleuze, 2006b, p. 80).

c) *quanto ao efeito dos signos sobre nós* – os signos amorosos afetam-nos, em especial, através da angústia e do sofrimento; seus signos impõem-se a nós, despertando em especial o nosso ciúme, a nossa incerteza quanto à sua correta interpretação, ou se de fato ingressamos no mundo novo do amado;

d) *quanto à relação do signo com o sentido* – Por natureza, os signos do amor são equívocos, dissimulados, e talvez, de uma inteligibilidade apenas parcial. Nossa capacidade de compreensão, por maior e mais treinada, ja-

mais poderá nos assegurar o pleno domínio dos signos emitidos pelo amado. Somos traídos o tempo todo, pelos elementos mesmos de que dispomos para decifrar o sentido do amor. Por exemplo, a memória: “A memória do ciumento pretende tudo reter, porque o menor detalhe pode se revelar um signo ou um sintoma de mentira; ela quer tudo armazenar para que a inteligência disponha da matéria necessária às suas próximas interpretações”. Mas, frisa Deleuze, ela “chega tarde demais porque não soube captar no momento a frase que deveria reter, o gesto que não sabia ainda que adquiriria determinado sentido” (Deleuze, 2006b, p. 49). A marca do amor, quanto à condição de sua interpretação, é então necessariamente a de uma contradição: “A contradição do amor consiste nisso: os meios de que dispomos para preservar-nos do ciúme são os mesmos que desenvolvem esse ciúme, dando-lhe uma espécie de autonomia, de independência com relação ao nosso amor” (Deleuze, 2006b, p. 8); “Os signos amorosos são enganadores: seu sentido se encontra na contradição daquilo que revelam e do que pretendem esconder” (Deleuze, 2006b, p. 80).

e) *quanto à faculdade principal a interpretá-los ou explicá-los* – Assim como no caso dos signos mundanos, cabe à inteligência, com o auxílio da memória voluntária, a interpretação dos signos do amor: “é apenas o impulso da inteligência, na série de amores sucessivos [que consegue decifrar os signos correspondentes], balizada pelos esquecimentos e pelas repetições inconscientes” (Deleuze, 2006b, p. 50). Mas de forma diversa da que se verificara em relação aos signos mundanos: “o esforço da inteligência não é mais suscitado por uma exaltação que precisa ser acalmada, mas pelos sofrimentos da sensibilidade, que é necessário transmutar em alegria” (Deleuze, 2006b, p. 81).

f) *quanto às linhas de tempo implicadas no signo e o tipo correspondente de verdade* – Para Deleuze, “O tempo é sempre necessário para a interpretação de um signo, o tempo é sempre o de uma interpretação, isto é, de um desenvolvimento” (Deleuze, 2006b, p. 81). Os signos do amor, nesse caso, se caracterizam como os signos do tempo perdido, pois “o amor não para de preparar seu próprio desaparecimento, de figurar sua ruptura” (Deleuze, 2006b, p. 17). Nesse sentido, seus signos apontam e antecipam, em si mesmos, “de certo modo, sua alteração e sua anulação [e]

implicam o tempo perdido no estado mais puro” (Deleuze, 2006b, p. 17). Assim, para Deleuze, “[...] Com relação aos signos do amor, nos situamos, sobretudo, no tempo perdido: tempo que altera os seres e as coisas e que os faz passar. Neles ainda há uma verdade – as verdades desse tempo perdido”. Mas trata-se de uma verdade cruel, quando o “eu” já não é mais uma “parte interessada”, de algum modo, quando já não ama mais: “não apenas a verdade do tempo perdido é múltipla, aproximativa, equívoca, como também só a captamos no momento em que ela deixou de nos interessar, quando o eu do intérprete, o Eu que amava, já não mais existe. [...] O tempo do amor é um tempo perdido, porque o signo só se desenvolve na medida em que desaparece o eu que correspondia ao seu sentido” (Deleuze, 2006b, p. 81).

g) *quanto à essência, ao sentido essencial* – Para Deleuze, a essência se encarna nos signos amorosos, sucessivamente, sob dois aspectos. Em primeiro lugar, sob a forma das leis gerais da mentira. E, mais amplamente, nas leis talvez ainda mais gerais da homossexualidade. Há, de início, toda uma proliferação e um infinito jogo de signos, ecoando uma motivação real ou fictícia, fundado numa traição verdadeira, ou simplesmente na suspeita infundada, no auto-engano. Seja como for, o amor não escapa jamais às malhas da mentira, e de acreditar ocultada, sob uma verdade aparente e sob uma preferência explícita, uma mentira que é seu verdadeiro sistema de relações: “um sistema de relações físicas entre a verdade e as denegações ou invenções sob as quais pretende-se esconder [a mentira]”. Mas a mentira parece submeter-se ela mesma a um outro princípio, estar contida em uma lei ainda mais geral que é a da separação dos sexos, lei homossexual que é, ela sim, “a verdade do amor”: “a mentira não teria a generalidade que a torna essencial se não se referisse à homossexualidade como à verdade que ela encobre. Todas as mentiras se organizam e giram em torno dela, como em torno de seu eixo. [...] Razão por que a série amorosa é realmente dupla: ela se organiza em duas séries que não encontram sua fonte apenas nas imagens do pai e da mãe, mas numa comunidade filogenética mais profunda. O Hermafroditismo inicial é a lei contínua das séries divergentes; de uma série a outra vê-se constantemente o amor engendrar *signos* que são os de Sodoma e os de Gomorra” (Deleuze, 2006b, p. 73-74).

3.6

Os signos sensíveis

Na progressão escalonada dos mundos dos signos proustianos estabelecida por Deleuze, o terceiro desses mundos é o dos *signos sensíveis*. Os signos sensíveis estão ligados às coisas, aos objetos materiais e à experiência sensível dos elementos da natureza e da vida enquanto tal. Segundo a progressividade identificada por Deleuze, os signos sensíveis estão num nível acima dos signos mundanos e dos signos do amor, mas ainda se encontram numa estrita dependência de uma ordem material de emissão. Eles dependem diretamente de um objeto, de serem despertados pela experiência sensível.

Paradoxalmente, contudo, se por um lado, os signos sensíveis parecem ser, pela sua própria natureza, os signos dotados de maior grau de “objetidade” ou de materialidade (eles provêm, com efeito, sempre de um objeto material: a *madeleine*, o barulho da colher, as árvores, etc), na verdade são eles os primeiros a despertar uma verdadeira espiritualidade, uma espiritualidade especial que está ligada, sobretudo, à experiência da memória involuntária, à experiência do tempo redescoberto e à revelação inicial do problema das essências. São os signos sensíveis, também, talvez por isso mesmo, por tal revelação essencial, a fonte de uma alegria imediata, em contraste com a experiência vazia dos signos mundanos e da experiência sofrida dos signos mentirosos do amor.

Mas para uma compreensão mais adequada do sentido desse novo mundo de signos e de toda a renovação do problema da interpretação que eles indicam, impõe-se a apresentação de um elemento fundamental da *Recherche* que ainda não abordamos mais detidamente: o *tempo*.

O tempo é, possivelmente, o problema por excelência do pensamento moderno (e, dentre as razões pelas quais Deleuze ressalta o caráter moderno da *Recherche* proustiana, este é talvez o mais importante: ela se dedica a uma análise aprofundada do problema do tempo: sua matéria, ou mesmo seu “sujeito”, é o tempo). Historicamente, o tempo fora um problema particularmente ausente, ou ao menos periférico, do pensamento filosófico até a modernidade. A filosofia antiga, com a metafísica, buscara refugiar-se da transformação temporal e da passagem do tempo com o recurso a um segundo mundo, mundo atemporal, essencial, e, em última análise, imóvel. Essa imagem foi de algum modo

reproduzida, senão mesmo aprofundada pelos medievais, substituindo-se as Essências antigas pela unicidade e eternidade de Deus. A idéia de fundamento, de eternidade, de totalidade organizada (porque, afinal, infinitamente idêntica) permanecem aí intocadas. Há então uma prolongada pretensão em se tomar o pensamento como um contra-veneno para o tempo: desligando-se do tempo, caberá ao pensamento descortinar-nos verdades necessárias e eternas, sentidos essenciais, realidades atemporais.

Por outro lado, a modernidade filosófica encontra a sua centralidade epistêmica no *homem*, e tem diante de si, forçosamente, o problema da sua temporalidade; é já o conhecimento que se faz temporalmente, ou a sua vida política e ética que igualmente transcorrem no tempo. No fundo, toda a filosofia especulativa moderna envolve de um modo ou de outro o problema do tempo, e vemos em funcionamento já toda uma outra imagem do pensamento, diferente das que a precederam, que parece depender, sobretudo, de uma questão de fundo - *o que é o pensamento quando o tempo passa a ser um elemento intrínseco ao seu exercício?* O pensamento moderno, em larga medida, busca determinar a forma dessa nova interseção, verificar a ligação pensamento-tempo nos moldes dessa questão recente.

Uma das grandes originalidades da obra proustiana está em buscar pensar a dimensão propriamente filosófica dessa questão: como o pensamento é investido pelo tempo, como o tempo é um elemento do pensamento ou, por outro lado, o que significa pensar agora que o pensamento, diferentemente de sua imagem antiga, é um exercício no tempo, que depende dele diretamente? A forma como esses dois temas se ligam parece explicar o desenvolvimento da *Recherche*, e o princípio profundo da investigação proustiana é então o caráter definitivamente temporalizado concebido para a pesquisa da verdade: “Procurar a verdade é interpretar, decifrar, explicar, mas esta “explicação” se confunde com o desenvolvimento do signo em si mesmo; por isso a *Recherche* é sempre temporal e a verdade sempre uma verdade do tempo” (Deleuze, 2006b, p. 16).

Mas isso não resolve a questão, e sim a coloca. Pois em que consiste pensar no tempo? A resposta de Proust parece a Deleuze a mais rigorosa (tanto quanto a de Nietzsche). Toda a *Recherche* é uma tentativa de organizar as camadas de pensamento, os estratos de interpretação dos signos, na sua relação com as linhas de tempo que lhes correspondem. Da mesma forma, essa nova

orientação envolve uma revisão histórica da própria filosofia, que coloca em xeque a sua antiga imagem. Trata-se, inicialmente, de distinguir duas imagens distintas, a *antiga* e a *moderna*, e mostrar como as suas diferentes concepções do tempo vão apontar para direções absolutamente divergentes em suas respectivas pesquisas. Como aponta Deleuze, há então duas formas distintas de se posicionar face a tal fragmentação da experiência temporal:

Quando uma parte vale por si própria, quando um fragmento fala por si mesmo, quando um signo se eleva, pode ser de duas maneiras muito diferentes: ou porque permite adivinhar o todo de onde foi extraído, reconstituir o organismo ou a estátua a que pertence e procurar a outra parte que se lhe adapta, ou, ao contrário, porque não há outra parte que lhe corresponda, nenhuma totalidade a que possa pertencer, nenhuma unidade de onde tenha sido arrancado e à qual possa ser devolvido. A primeira maneira é a dos gregos: somente dessa forma eles suportam os “aforismos”. É preciso que a menor parte seja também um microcosmo para que nela se reconheça que ela pertence ao todo mais vasto de um macrocosmo. Os signos se compõem segundo analogias e articulações que formam um grande Vivente, como ainda se vê no platonismo da Idade Média e do Renascimento, eles são tomados numa ordem do mundo, em um feixe de conteúdos significativos e significações ideais, que ainda são testemunhas de um logos no instante mesmo em que o rompem (Deleuze, 2006b, p. 106).

Não se trata de dizer, portanto, que o *logos* (a imagem filosófica clássica do pensamento) se opõe às artes, ao *pathos* artístico, segundo um modelo diferenciado em que um apreende signos e o outro não. Na verdade, nos dois modelos o pensamento é “sensível” aos signos, mas cada um trabalha com seus regimes próprios de interpretação. A diferença é de imagem; e a diferença de imagem, como Deleuze o aponta a partir da *Recherche* proustiana, se deve sobretudo a essa diversidade quanto à concepção do tempo. Ou antes, uma diferença fundamental que está em acreditar poder fazer do pensamento um refúgio contra a ação movente e plural do próprio tempo ou, por outro lado, fazer do tempo o elemento próprio e o problema por excelência do pensamento. Assim, diz Deleuze, comparando esse segundo modelo ao primeiro,

Acontece o contrário com uma obra que tem por objeto, ou melhor, por sujeito, o tempo. Ela diz respeito a fragmentos que não podem mais se reajustar, é composta de pedaços que não fazem parte do mesmo puzzle, que não pertencem a uma totalidade prévia, que não emanam de uma unidade, mesmo que tenha sido perdida. Talvez o tempo seja isso: a existência última de partes de tamanhos e de formas diferentes que não se adaptam, que não se desenvolvem no mesmo ritmo e que a corrente do estilo não arrasta na mesma velocidade. A ordem do cosmos ruíu, despedaçou-se nas cadeias associativas e nos pontos de vista não comunican-

tes. A linguagem dos signos se põe a falar por si mesma, reduzida aos recursos da infelicidade e da mentira; ela não mais se apóia em um logos subsistente: só a estrutura formal da obra de arte será capaz de decifrar o material fragmentário que ela utiliza, sem referência exterior, sem código alegórico ou analógico (Deleuze, 2006b, p. 107).

A questão passa a ser a de como ligar esses pedaços soltos, esses fragmentos de experiência, que unidade se pode conferir ao pensamento (se é que se pode) em seu exercício temporal. Proust parece então montar uma imagem do pensamento que encontra seu sentido em especial na recuperação do passado, do “tempo perdido”. Trata-se aí, sem dúvida, de um dos “platonismos” de Proust: a verdade ficou perdida para trás e será preciso “rememorá-la”. E, com efeito, a *verdade* que emerge do tempo proustiano depende fundamentalmente de tal passagem do tempo. Se o tempo não passasse, não se produziriam signos, não seríamos sensíveis às diferenças de intensidade, não faríamos qualquer aprendizado. Mas em que sentido isso se determina? Como se “revive” ou se recupera o passado? A ação dos signos sensíveis deve ser entendida nesse contexto.

As teses proustianas parecem indicar então duas direções. Por um lado, o que se quer dizer com essa concepção do tempo descortinada pelo signo sensível é que o Eu, no tempo, se fragmenta, “morre” sucessivamente, não será mais do que um fragmento de tempo, e deve, então, nesse processo de retorno do tempo, ser o objeto de uma “ressurreição”. Recuperar o tempo é, num certo sentido, reviver e fazer reviver o eu:

Os signos sensíveis nos apresentam uma nova estrutura do tempo: tempo que se redescobre no seio do próprio tempo perdido, imagem da eternidade. É que os signos sensíveis (por oposição aos signos amorosos) têm o poder seja de suscitar, pelo desejo e a imaginação, seja de ressuscitar, pela memória involuntária, o Eu que corresponde ao seu sentido (Deleuze, 2006b, p. 82).

Por outro lado, e esse é o sentido certamente mais importante, que ilumina inclusive o primeiro, a recuperação do tempo, reunidos mais uma vez seus fragmentos (mas sem que esses percam, com isso, a sua diferença intrínseca), nos revela um “sentido essencial”. A revelação da essência para Proust aparece como o resultado complexo da experiência dos signos no tempo: da dissociação dessas experiências no tempo, da passagem (efetiva) do tempo como condição ao mesmo tempo dessas múltiplas experiências e do seu desaparecimento, da recuperação do tempo perdido (o tempo redescoberto) e do aprendizado que se faz com a

recuperação integral do tempo perdido. É essa, sucintamente, a ordem temporal do pensamento em Proust.

E, em especial, ela envolve a recuperação do que ele chama de ser-do-passado, do *ser-em-si do passado*. Isso se dará pelo que Proust chama de *memória involuntária*. Para Deleuze, Proust coloca-se a questão da seguinte forma: “como resgataremos o passado tal como é em si? É a esta pergunta que a memória involuntária responde” (Deleuze, 2006b, p. 56).

Seríamos tentados, inicialmente, a identificar o resgate do passado ao simples uso da memória. Não é afinal a memória a faculdade da rememoração, das reminiscências? Mas, justamente, uma das profundas inovações da *Recherche* proustiana está na análise que ali se faz dos nossos processos de evocação das lembranças. Nesse sentido, Proust distingue dois tipos de atividade da memória. Por um lado, o que chama de uma “memória voluntária”, acionada consciente e voluntariamente (em especial pela solicitação da inteligência), do que chama de *memória involuntária*. A primeira será objeto de uma reiterada desqualificação quanto à sua condição de efetivamente recuperar o passado. Como observa Deleuze, o que caracteriza a atividade da memória voluntária para Proust é, na verdade, *uma atuação no presente*, sempre a partir do presente (ainda que seja um presente que já foi), e não um efetivo retorno ao passado, ou uma recuperação do passado até nós:

A memória voluntária vai de um presente atual a um presente que “foi”, isto é, a alguma coisa que foi presente, mas não o é mais. O passado da memória voluntária é, pois, duplamente relativo: relativo ao presente que foi, mas também relativo ao presente com referência ao que agora é passado. O que vale dizer que essa memória não se apodera diretamente do passado: ela o recompõe com presentes. Por esta razão, Proust faz as mesmas restrições à memória voluntária e à percepção consciente: esta pensa encontrar o segredo da impressão no objeto, aquela crê descobrir o segredo da lembrança na sucessão dos presentes; são exatamente os objetos que distinguem os presentes sucessivos. A memória voluntária procede por instantâneos: ‘Apenas esta palavra a tornava para mim tão enfadonha como uma exposição de fotografias, e eu não sentia hoje mais gosto, mais dons para descrever o que vira outrora do que ontem para fixar imediatamente o que observava com olhos minuciosos e entediados’ (Deleuze, 2006b, p. 67).

A memória voluntária, de forma inesperada para nós, é então incapaz de fazer o que se espera comumente dela, ou seja, ativar as reminiscências e resgatar o passado. A rigor, trata-se, de uma falsa reminiscência essa a que ela nos dá aces-

so, pois a memória voluntária se produz sempre a partir da experiência presente. Ela limita-se a uma montagem apenas retrospectiva do passado, fotograficamente, sob forma de “instantâneos”. Como aponta Deleuze, trata-se de uma memória puramente extensiva (ela estabelece sempre contigüidades temporais), e não intensiva: *ela lembra apenas de coisas, e não de signos*. Na verdade, ela nos dá, assim, uma falsa imagem do próprio tempo, cuja própria passagem fica então inexplorada: “É evidente que alguma coisa de essencial escapa à memória voluntária: *o ser-em-si do passado*. Ela faz como se o passado se constituísse como tal depois de ter sido presente e, assim, seria necessário esperar um novo presente para que o precedente passasse, ou se tornasse passado” (Deleuze, 2006b, p. 54). Nesse caso, não haveria qualquer realidade do ser do passado e, assim, pela memória voluntária é a própria “essência do tempo [que] nos escapa, pois se o presente não fosse passado ao mesmo tempo que presente, se o mesmo momento não coexistisse consigo mesmo como presente e passado, ele nunca passaria, nunca um novo presente viria substituí-lo” (Deleuze, 2006b, p. 54).

Proust entende diferentemente a forma de passagem do tempo. Para ele, passado e presente são coalescentes, coexistem num mesmo momento, sem o quê, o próprio tempo não passaria.

O passado, tal como é em si, coexiste, não sucede ao presente que ele foi. Na verdade, não apreendemos alguma coisa como passado no mesmo momento em que a sentimos como presente (salvo, talvez, nos casos de paramnésia [...]). Mas é porque as exigências conjuntas da percepção consciente e da memória voluntária estabelecem uma sucessão real onde, mais profundamente, há uma coexistência virtual (Deleuze, 2006b, p. 55).

O efetivo resgate do ser em si do passado envolverá então a experiência da memória involuntária. Mas como se define esse segundo tipo de memória? Como vimos, ela se distingue, inicialmente, pela relação com um determinado tipo de signo, o signo sensível (“Em que nível, então, intervém a famosa memória involuntária? Ela só intervém em função de uma espécie de signos muito particulares: os signos sensíveis”; Deleuze, 2006b, p. 50). Em relação aos demais signos materiais, como vimos, de forma característica, o processo de investigação do seu sentido envolvia, em especial, a inteligência e a memória voluntária. Aqui, ao contrário, e certamente isso distingue fundamentalmente o signo sensível desses

outros, é a memória involuntária que deflagra e acompanha a sua experiência e a sua interpretação.

Mas a sua manifestação é, sem dúvida, inusitada, a começar pela sua própria condição involuntária: trata-se de uma memória que não ativamos, uma “lembrança que não lembramos”, mas que, ao contrário, nos força à rememoração, nos impõe um trabalho. Como uma reminiscência às avessas: é ela que nos faz lembrar, ou por outro lado, que lembra em nós... Sua experiência se dá então através de uma irrupção intempestiva, e, de forma característica, ela associa objetos e situações diferentes. Através da memória involuntária, não “lembramos” propriamente de um determinado objeto, conforme nossa concepção usual da lembrança, mas, através da experiência presente de um objeto, “evocamos” um outro objeto anteriormente experimentado, ou uma situação diferente vivida no passado. Nesse caso, o que torna definitivamente estranha a intervenção da lembrança involuntária é o fato de que o signo já não é então mais simplesmente o signo do objeto mesmo de que se faz uma experiência presente, mas sim o elemento através do qual vamos além desse objeto. Nesse caso, devemos entender que o objeto emite signos que suscitam uma reorganização intensiva da própria memória. Como assinala Deleuze,

Uma vez experimentada, a qualidade não aparece mais como uma propriedade do objeto que a possui no momento, mas como o signo de um objeto *completamente diferente*, que devemos tentar decifrar através de um esforço sempre sujeito a fracasso. Tudo se passa como se a qualidade envolvesse, mantivesse aprisionada, a alma de um objeto diferente daquele que ela agora designa. Nós ‘desenvolvemos’ esta qualidade, esta impressão sensível, como um pedacinho de papel japonês que se abre na água e liberta a forma aprisionada (Deleuze, 2006b, p. 10-11).

Procuremos entender melhor esse funcionamento da lembrança involuntária. Trata-se, de início, de um processo de *acoplamento* – sobre uma sensação presente vem se superpor uma sensação anterior e, nesse processo, desencadeia-se uma sorte de multiplicação dessa sensação mista, “complicada”, atravessando várias épocas: “A botina, tanto quanto a *madeleine*, provoca a intervenção da memória involuntária: uma sensação antiga tenta se superpor, se acoplar à sensação atual, e a estende sobre várias épocas ao mesmo tempo” (Deleuze, 2006b, p. 19). Nossa tendência inicial é identificar esse processo a uma associação de lembranças. A lógica a guiar a experiência da memória involuntária

parece ser então a de um *associacionismo* temporal, das diversas experiências na ordem do tempo:

Como explicar o mecanismo complexo das reminiscências? À primeira vista, trata-se de um mecanismo associativo; por um lado, semelhança entre uma sensação presente e uma sensação passada; por outro contiguidade da sensação passada com um conjunto que vivíamos então, e que ressuscita sob a ação da sensação presente. Assim, o gosto da *madeleine* é semelhante ao que sentíamos em Combray; e ele ressuscita Combray, onde o sentimos pela primeira vez (Deleuze, 2006b, p. 53).

Mas, sem dúvida, o processo da memória involuntária vai muito além dos mecanismos associativos subjetivos (e, evidentemente, a começar pelo caráter involuntário da própria lembrança). Deve-se entender, na verdade, como afirma Deleuze, que “a reminiscência coloca vários problemas que não são resolvidos pela associação de idéias”:

Por um lado, de onde vem a extraordinária alegria que experimentamos na sensação presente? Alegria tão possante que é suficiente para tornar a morte indiferente. Por outro lado, como explicar que não haja simples semelhança entre as duas sensações, presente e passada? Além de uma semelhança entre duas sensações, descobrimos nas duas a identidade de uma mesma qualidade. Enfim, como explicar que Combray surja, não exatamente como foi vivida, em contigüidade com a sensação passada, mas com um esplendor, com uma ‘verdade’ que nunca tivera equivalente no real (Deleuze, 2006b, p. 53).

Se devemos considerar que os signos sensíveis são aqueles em que primeiramente começamos a superar o estágio da estrita materialidade dos signos e da sua interpretação, isso envolve a situação, ao menos em um delineamento primeiro, da superação do que poderíamos chamar de uma experiência “simples” (ou de uma condição de simples “reconhecimento”).

A apreensão dos demais signos materiais se dava envolvendo, por um lado, a ligação do sujeito da experiência com os objetos da sua experiência, com os conteúdos ou a matéria desta, de forma consciente e voluntária (através, portanto, da atividade da inteligência, e em especial através das formas da percepção consciente e da memória voluntária, bem como de uma reflexão necessariamente *a posteriori* sobre as “impressões” recolhidas). Por outro lado, tinha-se, então, desdobrando-se tal concepção, o entendimento de que a interpretação desses signos dependeria notadamente de um reconhecimento e de

um simples esclarecimento do sentido que se encontrava oculto no próprio objeto (tendência a um objetivismo interpretativo, pelo qual conhecer = reconhecer). Ou, ainda, frustradas as possibilidades do objetivismo, considerava-se a possibilidade de uma interpretação subjetiva, fundada na identidade do sujeito da percepção, e na associação de suas diversas experiências sensíveis.

Nesse caso, talvez devamos considerar, dado que os signos sensíveis evocam uma realidade efetivamente “experimentada”, mas com um sentido e uma força radicalmente diferente da que foi realmente vivida, que é tal *dissimetria*, por si mesma, que nos força à interpretação, que exige uma interpretação, se podemos dizer, da *diferença de intensidade* que singulariza tal experiência. Pois, o principal problema, ou o que causa maior estupor inicialmente nos signos sensíveis é certamente essa súbita alteração do significado da experiência. Por que, afinal, somos afetados diversamente por uma matéria sensível diante da qual já estivemos presentes, cuja experiência já vivenciamos em outros momentos, e mesmo repetidas vezes, e ela então nada nos tenha dito e agora emirja trazendo consigo uma revelação essencial? (“É duvidoso que o esforço de interpretação termine aí. Falta ainda explicar a razão pela qual, através da solicitação da *madeleine*, Combray não se contenta de ressurgir tal como esteve presente (simples associação de idéias), mas aparece sob uma forma jamais vivida, na sua ‘essência’, na sua eternidade. Ou, o que vem a dar no mesmo, resta explicar por que sentimos uma alegria tão intensa e tão particular”; Deleuze, 2006b, p. 11).

Para Deleuze, com efeito, a direção da interpretação não pode então coincidir apenas com a explicação do sentimento experimentado, pois na verdade, a recepção do signo sensível aponta já para algo mais pleno, para um sentido efetivamente *verdadeiro* que não se decalcava dos procedimentos de interpretação dos demais regimes de signos. Assim, diz ele,

As qualidades sensíveis ou as impressões [...] 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. [...] São signos verídicos. [...] Seu sentido tal como é desenvolvido significa Combray, as jovens, Veneza ou Balbec. [...] Sentimos perfeitamente que Balbec, Veneza... não surgem como produto de uma associação de idéias, mas em pessoa e em essência (Deleuze, 2006b, p. 12).

A diferença fundamental do signo sensível em relação aos signos mundanos e amorosos é precisamente esta: ele já nos revela as Essências, ele nos apresenta, em meio a uma explicação e um desenvolvimento que permanecem materiais, um sentido que é contudo, já essencial, ideal. O conhecimento da essência envolve, em Proust, como dizíamos, a *redescoberta do tempo* (“Proust nos fala da plenitude das reminiscências ou das lembranças involuntárias, da alegria celestial que nos dão os signos da Memória e do tempo que eles nos fazem bruscamente redescobrir”; Deleuze, 2006b, p. 51). É só através da reminiscência que o sentido se revela e se completa. A linha do tempo que caracteriza a interpretação é então a do *Tempo que se redescobre*, uma primeira forma de efetiva recuperação do tempo perdido.

E, de fato, a sensação material é, nela mesma, a condição para fazer reviver uma linha de tempo pura, uma recuperação do passado enquanto tal, em sua realidade essencial, que revela, atualmente, um sentido que nem então experimentamos (a sensação, de algum modo, de imediato nos arranca da simples ligação com o objeto de experiência). É, portanto, a recuperação do ser-do-passado a forma de interpretação final do signo sensível, interpretação *essencial* ou *ideal*, operada pela memória involuntária. Deleuze relembra o exemplo da evocação de Combray a partir do sabor da *madeleine* mergulhada no chá:

O sabor, qualidade comum às duas sensações, sensação comum aos dois momentos, só está aí para lembrar outra coisa: Combray. Com essa invocação, Combray ressurge de forma absolutamente nova. Não surge como esteve presente; surge como passado, mas esse passado não é mais relativo ao presente que ele foi, não é mais relativo ao presente em relação ao qual é agora passado. Não mais a Combray da percepção, nem tampouco a da memória voluntária; Combray aparece como não podia ter sido vivida: não em realidade, mas em sua verdade; não em suas relações exteriores e contingentes, mas em sua diferença interiorizada, em sua essência. Combray surge em um passado puro, coexistindo com os dois presentes, mas fora de seu alcance, fora do alcance da memória voluntária atual e da percepção consciente antiga: ‘Um pouco de tempo em estado puro’. Não mais uma simples semelhança entre o presente e o passado, entre um presente que é atual e um passado que foi presente; nem mesmo uma identidade dos dois momentos, é muito mais o ser-em-si do passado, mais profundo que todo o passado que fora, que todo o presente que foi (Deleuze, 2006b, p. 57).

A revelação da essência parece estar ligada à relação entre identidade e diferença. O que caracteriza a essência, nesse caso? A essência aproxima signo e sentido: da generalidade da sua relação, traço comum à interpretação dos signos

materiais da mundanidade e do amor, avança-se agora a uma “mínima separação” entre os dois. A essência revela a imbricação de signo e sentido na identidade do tempo redescoberto, na identificação entre dois momentos temporais (“A memória involuntária tem uma característica específica: ela interioriza o contexto, torna o antigo contexto inseparável da sensação presente”; Deleuze, 2006b, p. 56). É essa a principal diferença entre os dois tipos de memória, a voluntária e a involuntária: a capacidade de interiorização do contexto, da imbricação entre signo e sentido, da independência em relação a um objeto material exterior, tomado como razão suficiente da relação entre ambos.

enquanto permanecemos na percepção consciente, a *madeleine* tem apenas uma relação exterior de contiguidade com Combray; enquanto permanecemos na memória voluntária, Combray se mantém exterior à *madeleine*, como o contexto separável da antiga sensação (Deleuze, 2006b, p. 56).

A memória involuntária, dessa forma, escapa à exteriorização característica da interpretação material, para encontrar a interioridade do sentido na experiência mesma dos signos sensíveis. Nesse caso, devemos dizer que ela apresenta, em primeiro lugar, a qualidade da identidade como o sentido próprio revelado por esses signos:

A Memória involuntária parece, a princípio, basear-se na semelhança entre duas sensações, entre dois momentos. Mas, de modo mais profundo, a semelhança nos remete a uma estrita *identidade*: identidade de uma qualidade comum às duas sensações, ou de uma sensação comum aos dois momentos, o atual e o antigo. Assim acontece com o sabor: dir-se-ia que ele contém um volume de duração que o estende por dois momentos ao mesmo tempo (Deleuze, 2006b, p. 56).

Por outro lado, essa Identidade nada nos diz se não é referida a uma Diferença ainda mais essencial. A impressão de semelhança, a ligação por semelhança ou por contigüidade que se estabelece entre as diferentes sensações é então, na verdade, uma ligação preliminar e superficial, a ser enriquecida por uma segunda ligação, fundada já na diferença. É a diferença que explica a relação entre signo e sentido nesse caso, e não a sua identidade. Pois a própria sensação só se impõe como algo diferente, é ela mesma o signo dessa diferença subitamente experimentada: “por sua vez, a sensação, a qualidade idêntica, implica uma relação com alguma coisa *diferente*”; “[...] a sensação presente não é mais separável dessa relação com o objeto diferente” (Deleuze, 2006b, p. 56). A identidade inicial entre

os dois momentos se ultrapassa então na direção de uma diferença mais profunda, e vemos que “o essencial na memória involuntária não é a semelhança, nem mesmo a identidade, que são apenas condições; o essencial é a diferença interiorizada, tornada imanente”, tomada como razão suficiente da relação entre signo e sentido, da relação interiorizada entre os dois momentos do tempo (“ela envolve um no outro, faz da relação dos dois alguma coisa de interior”; Deleuze, 2006b, p. 57).

Como se vê, a memória involuntária caracteriza-se por uma complexificação da experiência: caráter involuntário da experiência e da interpretação dos signos; sentido (e objeto) diferente revelado pelo signo sensível; real acoplamento de uma sensação antiga à presente; superação da pura interpretação material; experiência de redescoberta do Tempo perdido, em meio à experiência involuntária da lembrança (*em meio*, e não depois, como ocorria com a interpretação da inteligência); sentido essencial inicialmente revelado; alegria (vacuidade ou mentira) experimentada quando de sua sensação.

Tal complexidade parece refletir-se numa correspondente solicitação das nossas faculdades. Na verdade, aqui não há mais a centralidade da inteligência, como no caso dos signos mundanos e amorosos. Cabe à própria memória involuntária, aparentemente, a condução do processo de interpretação dos signos que ela apresenta. Se antes privilegiava-se a inteligência e seu funcionamento voluntário e predefinido, pelo seu próprio caráter involuntário, a memória involuntária parece requisitar agora uma verdadeira experimentação em nossas faculdades: “É preciso tudo experimentar para descobrir a faculdade que nos dará o sentido adequado; e, quando fracassamos, não podemos saber se o sentido que nos ficou velado era uma figura de sonho ou uma lembrança dissimulada na memória involuntária” (Deleuze, 2006b, p. 50-51).

Mas, enfim, ao mesmo tempo em que se mostram como um elemento essencial do aprendizado dos signos, os signos sensíveis expõem também a sua própria insuficiência. São, por assim dizer, signos de transição, signos que revelam uma possibilidade de interpretação efetiva e essencial, mas que no fundo também apontam para a necessidade de seu próprio ultrapassamento, de uma progressão última na direção das artes. Não se trata de estabelecer, nesse caso, a superioridade da arte sobre a vida, mas de explicitá-la como um poder superior de interpretação sobre esta última. Nesse caso, dirá Deleuze, “não se deve ver na arte

um meio mais profundo de explorar a memória involuntária; deve-se ver na memória involuntária uma etapa, e não a mais importante, do aprendizado da arte” (Deleuze, 2006b, p. 61). Assim, devemos entender que os signos sensíveis que se explicam ainda com o auxílio da memória formam, na verdade, um “começo de arte”, eles nos põem “no caminho da arte”. A necessidade de progressão ainda na direção da interpretação artística parece impor-se, parece descortinar-se mesmo com o sentido parcial da essência conhecido nos signos sensíveis:

Nunca nosso aprendizado encontraria seu resultado na arte se não passasse por esses signos que nos dão uma antecipação do tempo redescoberto e nos preparam para a plenitude das idéias estéticas. Mas nada fazem além de nos preparar: são apenas um começo. São, ainda, signos da vida e não signos da arte (Deleuze, 2006b, p. 51).

Nesse caso, uma idéia mais exata da relação entre vida e arte deveria relacioná-las segundo uma necessária convergência e complementaridade, e, sobretudo, segundo a possibilidade superior de interpretação que a arte representa para a experiência da vida:

as reminiscências são metáforas da vida; as metáforas são reminiscências da arte. Ambas, com efeito, têm algo em comum: determinam uma relação entre dois objetos inteiramente diferentes, ‘para as subtrair às contingências do tempo’. *Mas só a arte realiza plenamente o que a vida apenas esboçou* (Deleuze, 2006b, p. 52, grifo nosso).

Mantendo o mesmo quadro sinóptico em que enfeixamos as principais características dos signos anteriores, poderíamos assim descrever o funcionamento da interpretação dos signos sensíveis:

- a) *quanto ao caráter material do signo* – os signos sensíveis são também de natureza material, qualidades materiais ligadas à experiência das coisas, da natureza, da vida;
- b) *quanto à maneira como alguma coisa é emitida e apreendida como signo* – no caso dos signos sensíveis, nossa orientação interpretativa inicial é semelhante à dos demais signos materiais: “a princípio acreditamos [...] que é necessário observar e descrever a coisa sensível”, mas, decepcionados com o resultado desse modelo interpretativo, nos voltamos para as associações subjetivas, fazendo do signo recebido a ocasião de uma evocação de outras impressões subjetivas (Deleuze, 2006b, p. 80).

c) *quanto ao efeito dos signos sobre nós* – os signos sensíveis afetam-nos de uma forma especial, por uma súbita alegria, do reencontro com uma experiência vivida, mas que aparece agora em seu sentido essencial (mas, como observa Deleuze, “onde a angústia, entretanto, ainda desponta como a contradição subsistente do ser e do nada”; Deleuze, 2006b, p. 80);

d) *quanto à relação do signo com o sentido* – Segundo Deleuze, os signos sensíveis representam uma importante diferenciação em relação aos signos mundanos e do amor, mas permanecem insuficientes para a plena revelação do sentido: “Os signos sensíveis são verídicos, mas neles permanece a oposição da sobrevivência e do nada; e seu sentido ainda é material, reside em outra coisa” (Deleuze, 2006b, p. 80).

e) *quanto à faculdade principal a interpretá-los ou explicá-los* – No caso dos signos sensíveis, a *memória involuntária* revela-se sem dúvida como a principal faculdade a possibilitar a decifração de seu sentido.

f) *quanto às linhas de tempo implicadas no signo e o tipo correspondente de verdade* – Como dizíamos, os signos sensíveis são aqueles que primeiramente nos revelam a possibilidade essencial contida na operação de uma redescoberta do tempo. Assim, ainda que, como se dá com todos os outros signos, ele seja atravessado por todas as linhas temporais que marcam a *Recherche*, é a ordem de um “tempo que se redescobre” que marca a sua experiência: “Os signos sensíveis nos apresentam uma nova estrutura do tempo: tempo que se redescobre no seio do próprio tempo perdido, imagem da eternidade” (Deleuze, 2006b, p. 81-82).

g) *quanto à essência, ao sentido essencial* – a essência define-se segundo os critérios da necessidade e da individualidade. Os signos da arte, por excelência, são singulares e individualizam uma experiência ou uma sensação. Os signos materiais, ao contrário, ainda guardam uma generalidade e uma contingência, mesmo quando lhes é dado exprimir uma essência ou uma lei geral. Assim, nos signos sensíveis, a “encarnação [da essência] ainda depende de dados contingentes e de determinações exteriores” (Deleuze, 2006b, p. 83), e o caráter de sua essência é então definido por Deleuze como de “localização”.

3.7

Da interpretação dos signos (seus problemas e insuficiências): objetivismo, compensações subjetivas, a pesquisa das reminiscências

É inegável que a pesquisa dos signos, e mesmo, talvez a pesquisa final, da arte e das essências artísticas dependerão de um dom, de uma sensibilidade. Mas não é isso que se mostra o mais fundamental. Mais fundamental é ter os encontros certos, que nos coloquem no caminho certo da interpretação. Sem esses, nossa capacidade de interpretação restaria inerte, inaproveitada (“Ser sensível aos signos, considerar o mundo como coisa a ser decifrada é sem dúvida, um dom. Mas esse dom correria o risco de permanecer oculto em nós mesmos se não tivéssemos os encontros necessários”; Deleuze, 2006b, p. 25). Mas assim, vemos que a capacidade de interpretar, em si mesma, é de algum modo secundária; para que se desperte a atividade de explicação e de decifração é preciso que nossa sensibilidade, nosso pensamento deva poder ser afetado. A interpretação depende de uma outra qualidade, de uma capacidade de ser afetado que é essa sim, primeira. Um dos elementos que Proust deslinda na *Recherche* é então, segundo uma lógica das sensações que define a própria possibilidade de nossa experiência dos signos, a capacidade de sermos afetados como qualidade primordial do nosso espírito, da nossa sensibilidade. A condição de interpretação desdobra, necessariamente, essa primeira, e distingue, ainda, aquele que estará qualificado para percorrer toda a longa evolução entre os diversos mundos de signos, até poder sistematizá-los o funcionamento e alcançar a sua explicação final e essencial, de outros, como Charlus, por exemplo, que ficarão presos, indefinidamente, a um único mundo e ao seu sentido apenas parcial (os códigos da mundanidade, os sofrimentos do amor, a essência local das experiências sensíveis).

Mas, evidentemente, há inúmeras dificuldades que se verificam no curso dessa progressiva atividade de interpretação. Elas estão ligadas, em especial, a dois aspectos: ao modo como entendemos dever conduzir nossa interpretação e à forma como entendemos poder recuperar o tempo perdido (e o sentido que se perde com ele).

Em relação à primeira, são fundamentalmente de dois tipos os equívocos que deturpam nossa pesquisa. Temos, por um lado, uma tendência natural a nos fixarmos no objeto; acreditamos que o sentido próprio está apenas ocultado no

objeto pesquisado e a sua revelação envolve, portanto, um processo relativamente simples de reconhecimento, de *reconhecimento* do objeto. A essa tendência daremos o nome de *objetivismo*.

Por outro lado, evidenciadas as insuficiências dessa via interpretativa, nossa tendência é então a de fixarmo-nos no pólo oposto: se não encontramos no objeto todos os elementos que permitem alcançar-lhe a definição verdadeira, se o objeto nos “decepciona” quanto à revelação de seu sentido, procuramos então uma *compensação subjetiva*, buscando encontrar esses elementos ausentes do objeto na própria estrutura do sujeito da percepção. Numa ilusão contrária à primeira, chamaremos a essa outra tendência de *subjetivismo*.

A outra forma de ilusão vem da nossa experiência do tempo, da forma como procuramos recuperar o tempo perdido e das limitações que encontramos para tanto. Nesse caso, também distinguem-se duas expressões: a da *memória voluntária*, ou seja, a produção voluntária e *a posteriori* das nossas lembranças (quando *somos levados a lembrar*, especialmente em auxílio à inteligência, e via de regra por uma necessidade ainda material, etc); e a *memória involuntária*, que a despeito de revelar-nos já as essências, ainda o faz de forma limitada, através de sentidos apenas parciais, indicativos e transitórios (que deverão se orientar na direção da pesquisa artística).

Em relação a essa primeira forma de má interpretação dos signos, Deleuze considera natural nossa propensão a identificar o objeto como o núcleo do sentido. Trata-se de uma orientação inevitável, que marca todo o processo de aprendizado do herói. Uma concepção objetivista está presente, aliás, de início, em todas as tentativas de interpretação nos diferentes mundos de signos, inclusive nas Artes (“No início, o herói da *Recherche* participa, em maior ou menor grau, de todas as crenças objetivistas. Mas que ele participe menos da ilusão em determinado campo de signos, ou que dela se desfaça rapidamente em determinado nível, isso não impede que a ilusão permaneça em outro nível, em outro campo”; Deleuze, 2006b, p. 29). Tal ilusão tem, sobretudo, o caráter de uma crença nos sentidos puramente objetivos. Nesse caso, acreditamos ser sempre o objeto o portador exclusivo de seu próprio sentido essencial:

[...] esses encontros [que despertam a necessidade de pensar] ficariam sem efeito se não conseguíssemos vencer certas crenças. A primeira dessas crenças é atribuir ao objeto os signos de que é portador. Tudo nos leva a isso: a percepção, a paixão, a inteligência, o hábito e até mesmo o amor-próprio. *Pensamos que o próprio 'objeto' traz o segredo do signo que emite e sobre ele nos fixamos, dele nos ocupamos para decifrar o signo* (Deleuze, 2006b, p. 26, grifo nosso).

O *objetivismo* como linha interpretativa orienta-se então na tentativa de revelar um segredo oculto no próprio objeto, tomado como seu sentido próprio. Sua forma característica de interpretação é a da simples *reconhecimento*: trata-se de “reconhecer” adequadamente, no objeto mesmo, aquilo que ele expressa, de “dirigir-se ao objeto, decompondo-o e triturando-o para dele extrair uma verdade” (Deleuze, 2006b, p. 30). Para Deleuze, o objetivismo estabelece uma lógica interpretativa característica que, a rigor, antes nos afasta do que nos aprofunda em uma pesquisa da verdade, que nos faz perder a possibilidade dos verdadeiros encontros, que, enfim, faz-nos, preguiçosamente, acomodar em uma espécie de fetichismo interpretativo, que não vai além da homenagem e de um “culto” ao objeto:

Cada signo tem duas metades: designa um objeto e significa alguma coisa diferente. O lado objetivo é o lado do prazer, do gozo imediato e da prática: enveredando por este 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, nos esquivando dos imperativos que deles emanam: ao aprofundamento dos encontros, preferimos a facilidade das reconhecimentos, e assim que experimentamos o prazer de uma impressão, como o esplendor de um signo, só sabemos dizer ‘ora, ora, ora’, o que vem a dar no mesmo que ‘bravo! bravo! bravo!’, expressões que manifestam nossa homenagem ao objeto (Deleuze, 2006b, p. 26).

Tal tendência ao objetivismo é generalizada. É a tendência voluntária, consciente e explícita da interpretação. Ela não se liga apenas aos signos materiais (ainda que nesses possa ser naturalmente a tendência mais imediata, por efeito do trabalho da inteligência e da memória voluntária), mas atravessa a todos igualmente, mesmo os signos da arte.

O ‘objetivismo’ não poupa nenhuma espécie de signo. Ele não resulta de uma tendência única, mas da reunião de um complexo de tendências. Relacionar um signo ao objeto que o emite, atribuir ao objeto o benefício do signo, é de início a direção natural da percepção ou da representação. Mas é também a direção da memória voluntária, que se lembra das coisas e não dos signos. É, ainda, a direção do prazer e da atividade prática, que se baseiam na posse das coisas ou na consumação dos objetos. E, de outra forma, é a tendência da inteligência. *A inteligência deseja a objetividade, como a percepção o objeto. Anseia por*

conteúdos objetivos, significações objetivas explícitas, que ela própria será capaz de descobrir, de receber ou de comunicar. É, pois, tão objetivista quanto a percepção. Ao mesmo tempo que a percepção se dedica a apreender o objeto sensível, a inteligência se dedica a apreender as significações objetivas. Pois a percepção acredita que a realidade deva ser *vista, observada*, mas a inteligência acredita que a verdade deva ser *dita e formulada* (Deleuze, 2006b, p. 27-28).

Como mostra Deleuze, os exemplos dessa tendência ao objetivismo se multiplicam ao longo da *Recherche*. Quanto aos signos mundanos, mesmo um simples nome é suficiente para evocar no herói a certeza de seu sentido, a realização de uma possibilidade existencial e mesmo de uma verdade essencial: “Impresionado com o nome de um lugar, com o nome de uma pessoa, ele pensa, de início nas criaturas e nos lugares que esses nomes designam” (Deleuze, 2006b, p. 26). É o caso, em especial, da Sra. de Guermantes. No seu nome está contido todo o segredo não apenas de sua individualidade, dos seus traços pessoais, mas de todo um mundo, o *seu* mundo, ao qual, a partir do seu nome, ela empresta um especial significado. A última sílaba de seu nome, “...antes”, provoca no herói uma experiência quase mística: ele imagina-a “banhada, como em um poente, na luz alaranjada que emana desta sílaba – antes” (Proust, *Em busca do tempo perdido*, *apud* Deleuze, 1976, p. 26). E assim, “antes mesmo de conhecê-la, a Sra de Guermantes lhe aparecia com a auréola do prestígio, porque devia possuir, acreditava ele, o segredo de seu nome”. Algo que se confirma quando o herói enfim chega a vê-la: “Dizia comigo que era mesmo ela que designava para todo o mundo o nome de Duquesa de Guermantes; a vida inconcebível que este nome significava, continha-a realmente aquele corpo” (Deleuze, 2006b, p. 26-27). Desse modo, o mundo existe e pre-existe em seus objetos, em suas relações, em sua realidade simplesmente objetiva, mesmo que desconhecida: “o mundo parece misterioso [ao herói] antes de freqüentá-lo: ele acredita que os que emitem signos são também os que os compreendem e deles detêm o código” (Deleuze, 2006b, p. 27).

No caso do amor, uma tendência semelhante se manifesta, de início:

Em seus primeiros amores, ele faz o “objeto” se beneficiar de tudo o que ele próprio sente: o que lhe parece único em determinada pessoa parece-lhe também pertencer a essa pessoa. Tanto que os primeiros amores são orientados para a confissão, que é justamente a forma amorosa de homenagem ao objeto (devolver ao amado o que se acredita lhe pertencer) (Deleuze, 2006b, p. 27).

E assim também com os signos sensíveis (“Tomado por um estranho sabor, o herói se inclina sobre a xícara de chá, bebe um segundo e um terceiro gole, como se o próprio objeto fosse revelar-lhe o segredo do signo”; Deleuze, 2006b, p. 26), e os da arte (“[...] a própria arte parece ter seu segredo nos objetos a descrever, nas coisas a designar, nas personagens ou nos lugares a observar; e se o herói muitas vezes duvida de suas capacidades artísticas é porque se sente impotente para observar, para escutar e para ver”; Deleuze, 2006b, p. 27).

No entanto, a orientação objetivista é visivelmente evitada: “o herói da *Recherche* sempre se sentiu estranho a essa concepção da arte e da literatura”, e “conhece muito bem os defeitos de uma literatura objetivista” (Deleuze, 2006b, p. 31 e 30). Vemos então a crítica de Proust investir fortemente contra as diversas concepções objetivistas que identifica na literatura de seu tempo: contra o “método de colóquio” de Sainte-Beuve, contra o método de decomposição das personagens e dos objetos operado pelos Goncourt, contra a arte realista ou popular, “que acredita nos valores inteligíveis, nas significações bem definidas e nos grandes temas” (Deleuze, 2006b, p. 31). Para Proust, frisa Deleuze,

é decepcionante, por natureza, uma literatura que interpreta os signos relacionando-os com objetos designáveis (observação e descrição), que se cerca de garantias pseudo-objetivas do testemunho e da comunicação (conversa, pesquisa), que confunde o sentido com significações inteligíveis, explícitas e formuladas (grandes temas) (Deleuze, 2006b, p. 31).

O modelo literário proustiano parece assim afastar-se radicalmente desse outro. “O herói da *Recherche*”, diz Deleuze, “insiste muitas vezes em sua impotência para observar, para descrever”. E, no entanto, por outro lado, ele parece ainda valorizar essa condição objetiva, essa forma de investigação objetivista, como uma importante forma de produção literária. Assim, ao mesmo tempo em que expõe a sua impossibilidade de tratar apenas objetivamente os signos recebidos, ele “experimenta uma forte decepção cada vez que verifica [tal] inanidade” (Deleuze, 2006b, p. 31): “apesar de sua repugnância [pelo objetivismo], o herói da *Recherche* não pode deixar de sonhar com os dons de observação que lhe poderiam suprir as intermitências da inspiração” (Deleuze, 2006b, p. 32). E por que? Segundo Deleuze, porque “pelo menos, a arte encontrava nessa concepção uma destinação precisa: ela abraçava a vida para exaltá-la, para dela extrair o valor e a verdade” (Deleuze, 2006b, p. 32). Assim,

pergunta-se ele, não seria o caso de se tomar como uma denegação ou uma “má consciência” artista, em todo caso, essa condenação da literatura objetivista?

Quando protestamos contra uma arte de observação e de descrição, quem diz que não é nossa incapacidade de observar, de descrever, que alimenta esse protesto? Nossa incapacidade de compreender a vida? Acreditamos estar reagindo a uma forma ilusória de arte, mas estamos talvez reagindo a uma fraqueza de nossa natureza, a uma falta de querer-viver. Tanto que nossa decepção não é simplesmente a que é provocada pela literatura objetiva, mas também a que é suscitada pela incapacidade de nos realizarmos nessa forma de literatura (Deleuze, 2006b, p. 32).

Com isso, se o caráter objetivista da interpretação ainda parece guardar uma real importância para o herói, como afinal se vence o objetivismo nas artes? Pela própria frustração com o sentido revelado pelo objeto, pela decepção em não encontrar nele todo o significado esperado: “em cada campo de signos ficamos decepcionados quando o objeto não nos revela o segredo que esperávamos” (Deleuze, 2006b, p. 32). Sobretudo, em nossos primeiros esforços de interpretação nos damos conta de que a intervenção do objeto nos faz desviar, vemos o objeto se interpor entre os signos, confundindo-os (Deleuze, 2006b, p. 32), e com isso nos percebemos perdidos, “toda a nossa liberdade [se perde], [quando enriquecemos] o objeto com signos e com significações que o ultrapassam” (Deleuze, 2006b, p. 30). De todo modo, vencida nossa inexperiência no interpretar, progredindo em nosso aprendizado, logo verificamos que não se vai muito longe com essa linha de interpretação. O objetivismo limita a possibilidade investigativa à simples *reconhecimento*, faz, portanto, da interpretação uma mera atividade de observação, de catalogação, de enumeração.

Nesse caso, a estratégia interpretativa passa a ser a oposta, em lugar de nos fixarmos no objeto, procuramos refúgio na subjetividade. O sentido dos signos, se não é propriedade do objeto, o seria do sujeito? Na verdade, antes que o lugar de uma simples substituição do objeto pelo sujeito, a subjetividade será o lugar de uma estratégia de “compensação”. Buscamos *compensar* subjetivamente as lacunas verificadas na observação do objeto, as decepções que experimentamos na sua decifração (“Como, em cada caso, remediar a decepção? Em cada linha de aprendizado, o herói passa por uma experiência análoga, em momentos diversos: ele se esforça para encontrar uma compensação subjetiva à decepção com relação ao ob-

jeto”; Deleuze, 2006b, p. 33). Na verdade, por essa tendência, *associamos*, caracteristicamente, o sentido que gostaríamos de encontrar em determinado objeto, em determinada experiência, a uma outra experiência ou situação que lhe serve de substituto. O episódio da Berma, no teatro, é talvez o melhor exemplo desse exercício, em que a decepção objetiva é sucedida por uma tentativa de compensação subjetiva:

O herói deseja ouvir a Berma. Mas, quando o consegue, procura inicialmente reconhecer o seu talento, delineá-lo, isolá-lo para poder enfim designá-lo. É a Berma, ‘finalmente eu ouço a Berma’. Ele percebe uma entonação particularmente inteligente, de admirável justeza. De repente, é Fedra, é Fedra em pessoa. Entretanto, nada impede a decepção, pois essa entonação tem apenas valor inteligível, um sentido perfeitamente definido; ela é somente o fruto da inteligência e do trabalho (Deleuze, 2006b, p. 33).

O herói considera então, inicialmente, a insuficiência dessa experiência, a ilusão de seus signos. Os limites do objetivismo se expõem muito claramente: trata-se de signos de conteúdo por demais explícitos os que ele revela, com um resultado de efeito duvidoso, voluntário demais e, portanto, em princípio realizável por qualquer um, cuja generalidade não exprime ainda a individualização considerada para o sentido do signo. Sobre a entonação da Berma, Proust poderá então dizer: “Mas era por causa de sua própria clareza que [ela] não o satisfazia. Tão engenhosa era a entonação, de um significado e intenção tão definidos, que parecia ter existência própria e que qualquer artista inteligente a poderia adquirir” (Proust, *Em busca do tempo perdido*, apud Deleuze, 1976, p. 29). Como remediar essa frustração? Em princípio, ainda pelas vias do objetivismo: “Talvez fosse necessário ouvi-la de outro modo”, talvez fosse preciso procurar em outro lugar, de outra forma o sentido de seus signos... Mas é apenas o escritor Bergotte quem poderá indicar-lhe a saída para a sua decepção: ensinando-lhe a buscar esse sentido em “associações que não estão nem em Fedra, nem na Berma”, explicando-lhe “que determinado gesto da Berma evoca o de uma estatueta antiga que a atriz nunca viu e na qual, certamente, Racine nunca pensou” (Deleuze, 2006b, p. 34). Algo semelhante se verificará também com Swann, “que nunca tinha apreciado tanto Giotto ou Botticelli quanto quando descobre seus estilos no traçado do rosto de uma cozinheira ou de uma mulher amada” (Deleuze, 2006b, p. 35).

Mas, com isso, como indica Deleuze, frustra-se igualmente, mesmo que por razões diversas das do objetivismo, toda a nossa efetiva capacidade de investigação dos signos. Pela lógica das associações subjetivas, mesmo a arte fica menor, e aparece então como uma “idéia” entre outras, um momento apenas na longa associação subjetiva em que os termos da relação ou os elementos da experiência evocam ainda outros tantos mais, indefinidamente, e sem uma razão que efetivamente os explique...

Somos, então, capazes de pressentir que o momento da compensação continua sendo insuficiente e não nos dá uma revelação definitiva. Substituímos por um jogo subjetivo de associação de idéias os valores inteligíveis objetivos. A insuficiência dessa compensação aparece melhor quanto mais subimos na escala dos signos. Um gesto da Berma seria belo porque evocaria o de uma estatueta, como a música de Vinteuil seria bela porque nos evocaria um passeio no *bois de Boulogne*. 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 contigüidades passadas. Mesmo a experiência da *madeleine* não se reduz, na verdade, a simples associação de idéias; mas não estamos, ainda prontos para entender o porquê; e reduzindo a qualidade de uma obra de arte ao sabor da *madeleine* nos privamos para sempre do meio de entendê-la. Ao invés de nos conduzir a uma justa interpretação da arte, a compensação subjetiva acaba por fazer da própria obra de arte um simples elo na cadeia de nossas associações de idéias (Deleuze, 2006b, p. 34-35).

Assim, insiste Deleuze, há uma decepção tanto em uma como em outra via. Nem o lado do objeto nem o do sujeito, ainda que sejam tendências inevitáveis de nossa interpretação dos signos recebidos, se bastam para realizar plenamente o nosso esforço de elucidação e de decifração:

Cada linha de aprendizado passa por esses dois momentos: a decepção provocada por uma tentativa de interpretação objetiva e a tentativa de remediar essa decepção por uma interpretação subjetiva, em que reconstruímos conjuntos associativos. O que acontece no amor, acontece também na arte. É fácil compreender a razão: o signo é sem dúvida mais profundo que o objeto que o emite, mas ainda se liga a esse objeto, ainda está semi-encoberto. O sentido do signo é sem dúvida mais profundo do que o sujeito que o interpreta, mas se liga a esse sujeito, se encarna pela metade em uma série de associações subjetivas. Passamos de um ao outro, saltamos de um para o outro, preenchemos a decepção do objeto com uma compensação do sujeito (Deleuze, 2006b, p. 34).

3.7.1

O problema das reminiscências

As dificuldades verificadas na interpretação dos signos também se ligam à forma de “recuperação do tempo perdido”. Como podemos *redescobrir* o tempo passado, e, mais importante, qual a forma, qual a faculdade a nos dar o verdadeiro sentido desse tempo que passou? Ou seja, que uso efetivo podemos fazer da memória e qual efetivamente o “conhecimento” do tempo que ela nos dá? Não resta dúvida de que o estatuto das nossas reminiscências é um dos temas mais importantes da investigação proustiana na *Recherche*. Um tema que ele investiga certamente a partir de posições filosóficas (e dentre elas, a de Bergson, especialmente), mas ao qual procurará dar uma resposta completamente original. Vemos determinar-se então, muito claramente, uma importante diferença da concepção de tempo em Proust e em Bergson, de resto aparentemente muito próximas:

Se existe alguma semelhança entre a concepção de Bergson e a de Proust, é justamente nesse nível. Não no nível da duração, mas da memória. Que não retornamos de um presente atual ao passado, não recompomos o passado com os presentes, mas nos situamos imediatamente no próprio passado; que esse passado não representa alguma coisa que foi, mas simplesmente alguma coisa que é e coexiste consigo mesma como presente; que o passado não pode se conservar em outra coisa que não nele mesmo, porque é em si, sobrevive e se conserva em si – essas são as célebres teses de *Matéria e memória*. Este ser-em-si do passado, Bergson o chamava de virtual. Proust faz o mesmo quando fala dos estados induzidos pelos signos da memória: ‘Reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos’. É verdade que, a partir daí, o problema não é o mesmo para Proust e para Bergson: para este é suficiente saber que o passado se conserva em si. Malgrado suas profundas páginas sobre o sono, ou sobre a paramnésia, Bergson não se pergunta como o passado, tal como é em si também poderia ser recuperado para nós. Segundo ele, mesmo o sonho mais profundo implica um desgaste da lembrança pura, uma queda de lembrança numa imagem que a deforma (Deleuze, 2006b, p. 55)²⁶.

Não há dúvida de que Proust conheceu as teses bergsonianas. Mas de algum modo, elas lhe parecem insuficientes. Numa direção diversa, e para além dessas teses, a grande questão a animar Proust em sua pesquisa do tempo perdido parece ser então justamente esta: a da possibilidade de se recuperar efetiva e integralmente o passado (ou seja, como recuperá-lo *essencialmente*), de “como resga-

²⁶ Na *Recherche*, Proust chega inclusive a expor, de forma irônica, as teses bergsonianas sobre o tempo, não diretamente, como observa Deleuze, mas “através de uma anedota do “filósofo norueguês”, que por sua vez a ouviu de Boutroux” (Deleuze, G. *Proust e os signos*, p. 55-56).

tar para nós o passado, tal como se conserva em si, tal como sobrevive em si?” (Deleuze, 2006b, p. 55).

Como vimos, nossa tendência inicial seria a de naturalmente identificar a recuperação do passado ao uso da memória. É a memória, por definição, a faculdade das reminiscências. Mas Proust, justamente, opera uma distinção no seio da memória. Separa uma memória voluntária de uma lembrança involuntária. A primeira parece ser, em especial, um instrumento auxiliar da inteligência: seu uso é consciente, voluntário, ordenado. Em outras palavras, assim como a inteligência, ela “vem depois”. Lembrar, nesse caso, parece ser uma má recuperação do tempo, uma má imagem do próprio tempo que não implica, consigo, a ativação do pensamento.

3.7.2

A memória involuntária

Mas, insistindo, o problema de Proust é então o de como resgatar para nós o ser real do passado, “tal como se conserva em si, tal como sobrevive em si” (Deleuze, 2006b, p. 55). Nesse caso, sua pesquisa distingue ainda esse segundo tipo de memória, a que ele chama de *involuntária*. Esse segundo mecanismo de lembrança se produz em nós de forma diversa da memória voluntária: ela é despertada através de uma percepção sensível, mas segundo um processo na verdade inconsciente, involuntário. Ela suscita uma evocação imediata de uma situação passada, que se liga à experiência realizada presentemente, mas em que, caracteristicamente, a experiência presente não evoca uma equivalente sensação passada, mas algo intensivamente distinto. Assim, a *madeleine* não evoca simplesmente um momento no passado em que se provou do mesmo bolo, e sim Combray em sua inteireza (na verdade, a inteireza de toda uma experiência que *não* se havia feito no passado; algo mais *real* do que o que fora efetivamente experimentado). As pedras do calçamento, da mesma forma, serão a ocasião de reviver toda Veneza em seu esplendor. Através dessa forma especial de reminiscência, descortina-se então a intensidade de um sentido novo, na qual Proust acredita poder distinguir o ser do passado enquanto tal, em sua essência. É a esta pergunta que a memória involuntária finalmente responde.

Assim, se por um lado, o mecanismo da memória involuntária parece preservar o mesmo modelo associativo da memória comum, não resta dúvida de que tal reminiscência tem agora um valor especial, substantivamente superior ao da simples memória voluntária. Ela de fato nos descortina algo de *real*, o passado em sua realidade pura, ainda que não atual, mas puramente virtual: suas imagens, seus signos afiguram-se “reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos” (trata-se aí, sem dúvida, não apenas de uma ligação temporal, mas de toda uma relação ontológica entre os estratos de tempo, cuja influência sobre Deleuze será profunda). “Esse real ideal, esse virtual”, diz Deleuze, “é a essência, que se realiza ou se encarna na lembrança involuntária” (Deleuze, 2006b, p. 57-58). Trata-se já de um tipo de determinação da essência muito próximo daquele que será feito pelas artes: “Nesse caso [da memória involuntária], como na arte, o envolvimento, o enrolamento, permanece sendo o estado superior da essência”. Da arte, a memória involuntária reterá ainda os seus dois princípios: “a diferença no antigo momento e a repetição no atual” (Deleuze, 2006b, p. 58).

No entanto, observa Deleuze, a essência tal como revelada pela memória involuntária é ainda de um nível inferior. Ela distingue-se da essência artística segundo três aspectos, em especial: a) pelo seu caráter ainda material, por depender ainda de alguma realidade contingente e exterior, e das contigüidades das relações materiais, o que se reflete, ainda, na sua interpretação; b) quanto ao sentido do tempo por ela revelado; e c) por determinar uma essência “localizada”, referente a um lugar, a uma determinada experiência, em lugar de uma essência absoluta.

Quanto à sua “materialidade”, para Deleuze, “a realização da essência na lembrança involuntária não se separa de determinações que permanecem exteriores e contingentes”. Assim, se por um lado, em virtude da potência da memória involuntária, “não depende das circunstâncias que alguma coisa surja em sua essência ou sua verdade” (Deleuze, 2006b, p. 59), por outro, para que essa coisa “apareça” localmente definida, revivida, ou seja para “que essa “alguma coisa” seja Combray, Balbec ou Veneza, que tal essência (ao invés de outra) seja selecionada e encontre, então, o momento propício de encarnar-se – isso põe em jogo múltiplas circunstâncias e contingências” (Deleuze, 2006b, p. 60). Nesse processo, a permanência ainda de uma “materialidade” torna-se explícita:

é evidente que a essência de Combray não se realizaria no sabor redescoberto da *madeleine* se não tivesse havido, de início, a contigüidade real entre a *madeleine*, tal como foi saboreada, e Combray, tal como esteve presente. Por outro, a *madeleine* com seu sabor e Combray com suas qualidades têm ainda matérias distintas que resistem ao envolvimento, à penetração de uma na outra (Deleuze, 2006b, p. 60).

Nesse caso, ainda que a essência efetivamente se encarne nos signos sensíveis, a diferença de natureza dos signos sensíveis em relação aos da arte será evidente. Por essa materialidade, precisamente, e pela dependência em relação a elementos contingentes exteriores, pela contigüidade material de suas diferentes experiências, os signos sensíveis dependem de “dados exteriores”, sua decifração envolve, para além do próprio signo interpretado, outras experiências e estados vividos:

Devemos pois, insistir nestes dois pontos: uma essência se encarna na lembrança involuntária, mas aí encontra matérias muito menos espiritualizadas, meios menos “desmaterializados” do que na arte. E, contrariamente ao que se passa na arte, a seleção e a escolha dessa essência dependem de dados exteriores à própria essência, remetem, em última instância, a estados vividos, a mecanismos de associações que permanecem subjetivos e contingentes (outras contigüidades teriam induzido ou selecionado outras essências) (Deleuze, 2006b, p. 59-60).

Com isso, por consequência, devemos considerar que os signos não artísticos, e mesmo esses trazidos pela lembrança involuntária envolverão necessariamente uma interpretação material, colada à experiência sensível que se realiza. Tais signos serão ditos materiais por ao menos duas razões: pela sua natureza mesma, pelo caráter material de sua experiência, mas ainda pela interpretação material que essa qualidade sensível e material inevitavelmente irá exigir (como aponta Deleuze, tais signos são materiais, então, “não apenas por sua origem e pela maneira como permanecem semi-encobertos no objeto, mas também por seu desenvolvimento ou sua ‘explicação’”):

A *madeleine* nos remete a Combray, o calçamento, a Veneza... Sem dúvida, as duas impressões, a presente e a passada, têm uma mesma qualidade; mas não deixam de ser materialmente duas. De tal modo que, cada vez que intervém a memória, a *explicação dos signos comporta ainda alguma coisa de material* (Deleuze, 2006b, p. 38, grifo nosso).

Em relação ao sentido do tempo que é revelado pela memória involuntária, há também uma importante diferença em relação à essência artística. Para

Deleuze, “a essência artista nos revela um tempo original, que ultrapassa suas séries e suas dimensões”; trata-se, aí, de

um tempo ‘complicado’ em sua própria essência, idêntico à eternidade. Quando falamos de um ‘tempo redescoberto’ na obra de arte, referimo-nos a esse tempo primordial, que se opõe ao tempo desdobrado e desenvolvido, isto é, ao tempo sucessivo que passa, ao tempo que em geral se perde (Deleuze, 2006b, p. 58-59).

A lembrança involuntária, ao contrário, dá-nos, em verdade, apenas uma *imagem* desse tempo original. Ao recuperar o tempo perdido, de forma involuntária, a memória revela de algum modo um sentido essencial para além da própria experiência, mas ela então nos apresenta, na verdade, uma imagem localizada da eternidade, um sentido essencial do tempo, mas não ainda o tempo absoluto ou o tempo original:

a essência que se encarna na lembrança involuntária não nos revela esse tempo original; faz-nos redescobrir um outro tempo – o próprio tempo perdido. Ela surge bruscamente em um tempo já desdobrado, desenvolvido, e no âmago desse tempo que passa redescobre um centro de envolvimento, que nada mais é do que a imagem do tempo original. [...] A reminiscência nos revela o passado puro, o ser-em-si do passado, e, sem dúvida, esse ser-em-si ultrapassa todas as dimensões empíricas do tempo. Mas, em sua ambigüidade, ele é tanto o princípio a partir do qual as dimensões se desdobram no tempo perdido quanto o princípio no qual se pode redescobrir esse tempo perdido, o centro em torno do qual se pode enrolá-lo de novo para ter uma imagem da eternidade. Esse passado puro é a instância que não se reduz a nenhum presente que passa, mas também a instância que faz passar todos os presentes, presidindo sua passagem; nesse sentido, ele implica ainda a contradição da sobrevivência e do nada. [...] O que [a memória involuntária] nos dá é, antes, a imagem instantânea da eternidade (Deleuze, 2006b, p. 58-59).

Finalmente, em relação às essências da arte, a essência revelada pela lembrança involuntária apresenta-se em um grau de realidade mais baixo, “se encarna em matéria mais opaca”, menos “espiritualizada”. Nesse sentido, diz-se que ela é ainda uma essência local, ou localizada, referente a uma experiência em particular, revelando para *aquela experiência* o seu sentido temporal essencial, mas não o sentido absoluto contido na experiência do tempo:

a essência não mais aparece como a qualidade última de um ponto de vista singular, como era a essência artista: individual e até mesmo individualizante. Ela é, sem dúvida, particular: *mas é antes um princípio de localização do que de individualização; aparece como essência local: Combray, Balbec, Veneza...* É também particular porque revela a verdade diferencial de um lugar, de um momento (Deleuze, 2006b, p. 58, grifo nosso).

O conjunto dessas características explica, afinal, a inferioridade da revelação da essência do tempo a partir apenas do mecanismo das reminiscências:

É por isso, enfim, que as reminiscências são metáforas inferiores: a memória, ao invés de reunir dois objetos diferentes, cuja seleção e relacionamento são inteiramente determinados por uma essência que se encarna num meio dúctil ou transparente, reúne dois objetos ainda ligados a uma matéria opaca, cuja relação com ela depende de uma associação. Assim, a essência não é mais senhora da sua própria encarnação, de sua própria seleção, sendo ela mesma selecionada através de dados que lhe são exteriores e apresentando, assim, o mínimo de generalidade de que falávamos (Deleuze, 2006b, p. 60-61).

Nesse caso, vemos que o conjunto das dificuldades e limitações que se apresentam para a nossa interpretação dos signos, sejam os limites da própria orientação da interpretação, sejam os limites revelados para a recuperação do tempo perdido, só serão finalmente superados quando do aprendizado da arte, quando do avanço final do narrador-intérprete aos signos artistas. Só o conhecimento dos signos artísticos, das “essências artistas” fará vencer as insuficiências de uma interpretação subjetivista ou objetivista; assim também, é só a arte que fará a ligação ainda material com o tempo dar lugar à revelação de um *tempo absoluto e original*.

Por um lado, veremos que as essências não são propriedades nem do sujeito, nem do objeto, mas que elas os ultrapassam a ambos, constituindo uma efetiva unidade entre signo e sentido. Os limites das interpretações objetivista e subjetivista são evidenciados através da interpretação adequada do verdadeiro sentido contido, ou “enrolado”, nos signos:

Além dos objetos designados, além das verdades inteligíveis e formuladas, além das cadeias de associação subjetivas e de ressurreições por semelhança ou contigüidade, há as essências, que são alógicas ou supra-lógicas. Elas ultrapassam tanto os estados da subjetividade quanto as propriedades do objeto. É a essência que constitui a verdadeira unidade do signo e do sentido; é ela que constitui o signo como irreduzível ao objeto que o emite; é ela que constitui o sentido como irreduzível ao sujeito que o apreende. Ela é a última palavra do aprendizado ou a revelação final. Ora, mais do que pela Berma, é pela obra de arte, pela pintura e pela música, e sobretudo pelo problema da literatura, que o herói atinge essa revelação das essências. Os signos mundanos, amorosos e mesmo os signos sensíveis são incapazes de nos revelar a essência: eles nos aproximam dela, mas nós sempre caímos na armadilha do objeto, nas malhas da subjetividade. É apenas no nível da arte que as essências são reveladas. Mas, *uma vez* manifestadas na obra de arte, elas reagem sobre todos os outros campos: aprendemos que elas já se haviam encarnado, já estavam em todas as espécies de signos, em todos os tipos de aprendizado (Deleuze, 2006b, p. 35-36).

Da mesma forma, quanto aos signos sensíveis interpretados pela memória, mesmo de forma involuntária, e com um sentido já em parte essencial. Deleuze, nesse caso, mais uma vez anota a progressividade que caracteriza a lenta escalada na direção da interpretação artística, sem a qual o conhecimento das essências restaria necessariamente parcial, particularizado:

É certo que essa memória nos coloca no caminho das essências; mais ainda: a reminiscência já possui a própria essência, soube capturá-la. Mas ela nos dá a essência em um estado impreciso, em um estado secundário, de modo ainda tão obscuro que somos incapazes de compreender o dom que recebemos e a alegria que experimentamos. [...] Se, impulsionados pelas etapas sucessivas do aprendizado, não chegássemos à revelação final da arte, permaneceríamos incapazes de compreender a essência, até mesmo de compreender que ela já estava na lembrança involuntária ou na alegria do signo sensível (estaríamos sempre reduzidos a adiar o exame das causas) (Deleuze, 2006b, p. 62).

Ao final do processo de interpretação, reveladas as essências através da intervenção da arte, Deleuze inverterá os termos, explicando a “dialética ascendente” da interpretação dos signos por uma dialética descendente, a partir da arte, que, ela sim, poderá esclarecer plenamente tal processo de ascense. De fato, só sabemos que a sensação experimentada quando das lembranças evocadas pela memória involuntária tinha um caráter essencial, porque somos disso informados, afinal, retrospectivamente, pela arte. É a arte, enfim, o “juízo final” a avaliar e esclarecer, através de um novo tipo de “verdade”, o sentido e o valor dos signos recebidos, das sensações experimentadas (“É necessário que todas as etapas conduzam à arte e que atinjamos sua revelação; então, tornaremos a descer os níveis, os integraremos na própria obra de arte, identificaremos a essência em suas realizações sucessivas, daremos a cada nível de realização o lugar e o sentido que lhe cabem na obra. Descobriremos, assim, o papel da memória involuntária e as razões desse papel, importante, embora secundário, na encarnação das essências”; Deleuze, 2006b, p. 61-62).

3.8

Os signos da arte – da superioridade da interpretação artística

Que haja uma progressão qualitativa entre os diversos mundos de signos não nos parece o maior problema na interpretação deleuziana da *Recherche*. Já na obra dedicada a Nietzsche, a interpretação envolvia uma tipologização, uma avaliação e uma hierarquização que, afinal, separava o nobre do baixo, o ativo do passivo, o afirmativo do negativo. Essa operação de avaliação e de valorização deve ser vista, na verdade, como um dos elementos fundamentais de toda filosofia crítica desde Nietzsche. É a condição crítica por excelência para um pensamento que, como vimos, depende necessariamente de fazer encontros. E manter um “encontro” implica dizer que, em lugar de reconhecer, será preciso interpretar o sentido e avaliar o valor de cada encontro. Em relação aos signos proustianos e às possibilidades de encontros que cada um de seus mundos descortina, vemos Deleuze aplicar então uma mesma operação tipológica ou genealógica, de modo não apenas a determinar-lhes o sentido, mas também a aferir o seu valor. Os signos da Arte se mostrarão, nesse caso, os mais importantes, em especial porque são reveladores de uma compreensão última, essencial: o resultado da interpretação dos signos artistas é a revelação plena das essências.

E, justamente, o que talvez cause problema é o fato dessa progressão dever resultar finalmente na revelação de certas *essências*, da utilização dessa nomenclatura. Sabemos que o seu uso é corrente na própria *Recherche*, mas trata-se, sem dúvida de um termo carregado de um sentido metafísico anterior, cuja crítica é feita por Deleuze em diversos momentos da sua obra, e, sem dúvida, da forma mais radical.

Nesse sentido, ironicamente, cabe ressaltar que no principal texto destinado a investigar o pensamento platônico (para Deleuze o artífice maior da metafísica clássica e da imagem dogmática do pensamento), Deleuze estabelece a sua crítica a Platão a partir, em especial, das concepções da obra de arte moderna. A imagem do pensamento contida na obra de arte moderna é então, para ele, a grande antípoda do pensamento platônico.

“Platão e o simulacro”, publicado como apêndice à *Lógica do sentido*, apresenta o filósofo grego como ninguém menos do que o criador do domínio filosófico tal como o conhecemos: “O platonismo funda assim todo o domínio que a

filosofia reconhecerá como seu: o domínio da representação preenchido pelas cópias-ícones e definido não em uma relação extrínseca a um objeto, mas numa relação intrínseca”. Mas, afirma Deleuze, Platão não explora o domínio que funda em todas as suas possibilidades. Caberá a outros filósofos, mais adiante, explicitar-lhe outras características fundamentais e, numa síntese histórica, Deleuze apresenta as contribuições que são aportadas a tal modelo, dentre outros, por Leibniz e Hegel. Ainda assim, ele reconhece, mesmo depois dessa longa evolução, uma mesma “exigência” permanece desde a Grécia: “[...] se não saímos do elemento da representação, é porque permanece a dupla exigência do Mesmo e do semelhante”. E onde se poderá encontrar uma alternativa a essa imagem? Para Deleuze, no funcionamento, justamente, da obra de arte moderna.

Mas não é de imediato que esse novo princípio se apresenta. Foi preciso, também nas artes, saber reunir as condições para a superação de uma dicotomia central que distinguia dois sentidos para a estética, um que a tomava como a teoria da sensibilidade, outro, como uma teoria da arte: “A estética sofre de uma dualidade dilacerante. Designa de um lado a teoria da sensibilidade como forma da experiência possível; de outro a teoria da arte como reflexão sobre a experiência real”. A grande questão por trás do surgimento da forma moderna de obra arte envolve a reunião desse dois sentidos. Nesse caso, aponta Deleuze,

para que os dois sentidos se juntem é preciso que as próprias condições da experiência em geral se tornem as condições da experiência real; a obra de arte, de seu lado, aparece então realmente como experimentação. Sabe-se por exemplo que certos procedimentos literários (as outras artes têm equivalentes) permitem contar várias histórias ao mesmo tempo. Não há dúvida de que é este o caráter essencial da obra de arte moderna. Não se trata de forma nenhuma de pontos de vista diferentes sobre uma mesma história que se supõe ser a mesma; pois os pontos de vista permanecem submetidos a uma regra de convergência. Trata-se, ao contrário, de histórias diferentes e divergentes, como se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista. Há realmente uma unidade das séries divergentes enquanto divergentes, mas é um caos sempre excentrado que se confunde ele próprio com a Grande Obra. [...] Reúnem-se assim as condições da experiência real e as estruturas da obra de arte: divergência das séries, descentramento dos círculos, constituição do caos que os compreende, ressonância interna e movimento de amplitude, agressão dos simulacros (Deleuze, 1974, p. 265-266).

É, portanto, irônica (ou humorística) a manutenção de uma terminologia caracteristicamente platônica e metafísica, e sobretudo esse uso reiterado do termo

essência (que também fora destacado em *Nietzsche e a filosofia*)²⁷. Face, ao mesmo tempo, à sua forte crítica ao pensamento metafísico e dogmático, e, por outro lado, face à sua profunda valorização da arte moderna (pelo seu sentido, inclusive, de crítica a esse modelo dogmático do pensamento), a pergunta a ser feita é qual exatamente o sentido de *essência* tematizado (senão reivindicado) por Deleuze nesse momento, e qual a validade de sua manutenção no campo de uma filosofia da diferença.

3.8.1

Sentido dos signos artistas

Que a memória é ainda uma má interpretação do tempo, e do sentido dos signos no tempo, que lembrar é uma operação mal-orientada enquanto permanece empiricamente voltada para o passado e não indica, ao contrário, a cumulação de um aprendizado que se volta para o futuro e para o conhecimento das *essências*, esse será, afinal, o resultado evidenciado pelos signos artistas e pela sua interpretação.

A inferioridade dos signos anteriores – signos mundanos, amorosos ou sensíveis – se explica por várias razões, mas todas elas dizem respeito, em especial, à sua *materialidade*. A materialidade do signo envolve em especial, dois aspectos: uma ligação necessária com um objeto, do qual o signo identifica uma determinada qualidade sensível; e, conseqüentemente, uma explicação do sentido desse signo através do recurso a alguma outra coisa que não o próprio signo (“Enquanto descobrirmos o sentido de um signo em outra coisa, ainda subsistirá um pouco de matéria rebelde ao espírito”; Deleuze, 2006b, p. 38). Com isso, diremos que todos esses signos, mesmo os signos sensíveis, envolvem uma percepção material e uma conseqüente interpretação também material: “Qual é a superioridade dos signos da

²⁷ Esse traço irônico da interpretação deleuziana dos signos em Proust já havia sido observado por Arnaud Bouaniche. Para ele, a nomenclatura com que a arte aparece aí distinguida parece claramente irônica, sobretudo se considerada à luz da posição metafísica em relação à arte, notadamente a platônica: “A arte é, com efeito, aquilo em direção ao que todos os signos convergem: ‘No nível mais profundo, o essencial está nos signos da própria arte’. O privilégio desses signos deve-se ao fato de que, através deles, segundo Deleuze, ‘a Essência é revelada’. Há, na manutenção desse vocabulário platônico para tematizar essa superioridade da arte, algo de profundamente irônico. Com efeito, encontramos na *República* de Platão uma crítica da arte precisamente em nome de seu distanciamento da *essência*. Ao contrário, a arte se vê aqui atribuir uma função de “revelação” que contamina todas as domínios, e faz aparecer todos os níveis de signos, como signos artísticos em potência”, Bouaniche, A., *Gilles Deleuze – une introduction*, p. 70.

Arte em relação a todos os outros? É que todos os outros são signos materiais. São materiais, em primeiro lugar, por causa de sua emissão: eles surgem parcialmente encobertos no objeto que os porta. As qualidades sensíveis, os rostos amados, são ainda matéria” (Deleuze, 2006b, p. 37); mas não apenas por força da sua origem ou “pela maneira como permanecem semi-encobertos no objeto”: a materialidade dos signos da vida e da natureza se diz também do “seu desenvolvimento ou sua ‘explicação’” (Deleuze, 2006b, p. 38). Nesse caso, mesmo a evocação essencial suscitada pelos signos sensíveis envolve ainda elementos sensíveis cuja materialidade o processo de interpretação jamais vence de todo: “a *madeleine* nos remete a Combray, o calçamento a Veneza... Sem dúvida, as duas impressões, a presente e a passada, têm uma mesma qualidade; mas não deixam de ser materialmente duas” (Deleuze, 2006b, p. 38).

Isso implica dizer que a interpretação dos signos materiais é, por isso mesmo, sempre dependente da memória, e jamais supera uma ambivalência de fundo. Ela se move sempre entre contradições. A contradição entre a sua materialidade e um sentido que permanece necessariamente exterior ao próprio signo. A contradição, ainda, da constatação de um tempo que se perde a partir dessa própria percepção do signo sensível em sua materialidade:

Há uma ambivalência que sempre permanece como uma possibilidade da memória em todos os signos em que ela intervém (daí a inferioridade desses signos). É que a própria Memória implica ‘a estranha contradição entre a sobrevivência e o nada’, ‘a dolorosa síntese da sobrevivência e do nada’. Mesmo na *madeleine* ou nas pedras do calçamento o nada aparece, desta vez encoberto pela superposição das duas sensações (Deleuze, 2006b, p. 19).

O que distingue a Arte, ao contrário, é o fato dela operar uma *desmaterialização*, uma completa *espiritualização* na sua interpretação dos signos: “[...]o mundo da Arte é o último mundo dos signos; e esses signos, como que desmaterializados, encontram seu sentido numa essência ideal” (Deleuze, 2006b, p. 13). *Imateriais, espirituais*, os signos da arte ensejarão uma nova direção à interpretação; e na criação artística encontramos a verdadeira espiritualização que não encontrávamos nos outros signos: “Nisto consiste a superioridade da arte sobre a vida: todos os signos que encontramos na vida ainda são signos materiais e seu sentido, estando sempre em outra coisa, não é inteiramente espiritual” (Deleuze, 2006b, p. 39).

A impressão dos signos artísticos, mesmo que provinda de um elemento material, é, em si mesma, *sine materia*. Deleuze se vale do exemplo do trecho musical de Vinteuil para ilustrar tal sentido imaterial, frisando o suporte material no qual ele, em princípio, encontra expressão: “É óbvio que a pequena frase de Vinteuil brota do piano e do violino, podendo, logicamente, ser decomposta materialmente: cinco notas muito unidas, e duas se repetindo”. Mas, por si só, essa descrição da combinação de notas nada significa. Na verdade, o que se produz a partir dessas cinco notas reunidas nada tem a ver com a materialidade da experiência musical, com piano, o teclado, etc, mas guarda um valor absolutamente espiritual: “O piano aparece apenas como a imagem espacial de um teclado de natureza diferente, as notas surgindo como a “aparência sonora” de uma entidade espiritual” (Deleuze, 2006b, p. 37). A partir do piano, a rigor, devemos dizer que não se produzem já notas, mas, aos olhos de Proust, um conjunto de signos, signos imateriais, puros signos artísticos ideais a que ele dá o nome de *essências*: “Essências ou idéias são o que revela cada signo da pequena frase de Vinteuil; é o que dá à frase sua existência real, independentemente dos instrumentos e dos sons que a reproduzem ou a encarnam mais do que a compõem” (Deleuze, 2006b, p. 39). No caso da Arte, toda matéria ou objeto sensível, todo corpo refratam sempre uma Idéia ou uma essência (Deleuze, 2006b, p. 38).

É possível então entender-se o sentido fundamental da essência para Proust. A essência é um sentido desmaterializado, espiritualizado. “Desmaterializar” o signo, desvinculá-lo de sua relação com o objeto é a condição para que se revele sua pura relação com o seu sentido, ou seja, isso que Proust definirá como seu sentido espiritual ou essencial. Dessa forma, só a arte permitirá superar de todo os limites materiais do signo sensível, e avançar no sentido da compreensão das essências (ou seja, do sentido intrínseco ao signo), de uma compreensão da essência como pura ligação do signo com o seu sentido, total complicação entre um e outro, sem o recurso a qualquer elemento exterior. O caráter essencial dos signos da Arte estará ligado então a alguns aspectos: a) em primeiro lugar, como dizíamos, ao traço essencialmente imaterial ou espiritual de sua expressão; b) a ligação entre o signo e o sentido é intrínseca, e não exterior; com isso, c) estabelece-se uma igual distância tanto do subjetivismo quanto do objetivismo interpretativo, da imagem clássica do pensamento que associava o estabelecimento do sentido ao sujeito (idealismo) ou ao objeto (realismo). A

essência é, por definição, o que está para além de sujeito e objeto, que independe de ambos: revelar a essência é ultrapassar um e outro como elementos da interpretação; *signo* e *sentido* são o par que, em sua relação essencial, permitem-nos superar essa tradicional dicotomia; d) ao contrário, a essência é definida como uma diferença absoluta ou última, com um efeito de individualização real daquilo que interpreta (de efetiva “criação”); e, por fim e) a essência é “começo do mundo”, nascimento do tempo, assim como um tempo original e absoluto: revelação e recuperação plena do tempo perdido.

Vejamos como esses elementos se ligam.

Vimos que a ligação do pensamento com a reminiscência é fundamental para Proust. Todo o processo de interpretação depende diretamente da lembrança e da forma como nos lembramos. E o aprendizado que Proust define como o efeito maior de todo esse longo processo de interpretação dos signos envolve fundamentalmente as diversas linhas do tempo e a possibilidade da rememoração; mesmo a arte e a criação, enfim, parecem envolver uma concepção da lembrança como motivo ou móvel da elaboração artística. Assim, como aponta Deleuze, “Proust se refere muitas vezes à necessidade que pesa sobre ele: alguma coisa lhe lembra ou lhe faz imaginar outra” (Deleuze, 2006b, p. 38).

Mas a experiência artista, na verdade, irá apontar para um necessário ultrapassamento dessa exigência da memória. Isso porque, como Deleuze insiste, a memória estabelece necessariamente uma relação material entre signo e sentido, ela envolve associações de sensações que dão do signo uma explicação exterior e material (“a cada vez que intervém a memória, a explicação dos signos comporta ainda alguma coisa de material”; Deleuze, 2006b, p. 38). Portanto, deve-se entender, e sobretudo nas artes, que os limites desse processo analógico das reminiscências impede uma compreensão mais profunda dos signos: “qualquer que seja a importância desse processo de analogia na arte, ele não é a sua fórmula mais profunda” (Deleuze, 2006b, p. 38). A arte, portanto, não se vale nem da memória (mesmo a memória involuntária), nem da inteligência. Ela é na verdade a faculdade do pensamento enquanto tal, a própria faculdade da pesquisa da verdade, e, como o resultado final da pesquisa o demonstrará, da verdade como essência, como um sentido essencial. Como observa Deleuze, a arte se identifica, nesse caso, ao “pensamento puro” e define-se como a verdadeira “faculdade das

essências”: “[...] a arte está para além da memória e recorre ao pensamento puro como faculdade das essências” (Deleuze, 2006b, p. 44).

No entanto, com isso, torna-se necessário entender como a essência se encarna na obra de arte. Para Deleuze, o tratamento da essência pela arte envolve, de início, também a matéria. Mas a forma como a arte se liga à matéria é espiritualizante. Quanto tomados artisticamente, mesmo os blocos de pedra se “desmaterializam”; enquanto signos artísticos, eles evidenciam antes a presença do espírito, a sua espiritualidade latente, virtual, do que a sua materialidade bruta (ou melhor, evidenciam já o atravessamento dessa matéria prima pela potência de transmutação e de metamorfose do espírito):

Em Thomas Hardy, os blocos de pedra. A geometria desses blocos, o paralelismo das linhas formam uma matéria espiritualizada, em que as próprias palavras vão buscar sua ordenação; em Stendhal, a altitude é uma matéria aérea ‘ligando-se à vida espiritual’ (Deleuze, 2006b, p. 44-45).

Assim, diremos que a essência se encarna na obra de arte através da encarnação da própria arte em matérias livres, matérias que ela mesma libera e espiritualiza:

[A obra de arte] se encarna nas matérias. Mas essas matérias são dúcteis, tão bem malaxadas e desfiadas que se tornam inteiramente espirituais. Essas matérias, sem dúvida, são a cor para o pintor, como o amarelo de Ver Meer, o som para o músico e a palavra para o escritor. Mas, de modo mais profundo, são matérias livres que tanto se exprimem através das palavras como dos sons e das cores (Deleuze, 2006b, p. 44).

Para Proust, a função característica da arte é a de operar tal transmutação da matéria: “Nela a matéria se espiritualiza, os meios físicos se desmaterializam, para refratar a essência, a qualidade de um mundo original” (Deleuze, 2006b, p. 45). Nesse sentido, a obra dá acesso a forças inaugurais, inconscientes, involuntárias. A obra de arte é sempre a aventura do involuntário, e o involuntário e o inconsciente são os dois estados do mundo na origem. Ela aponta sempre, no fundo, para uma “perpétua recriação dos elementos primordiais da natureza”. E, nesse caso, o seu caráter essencial tem o sentido de uma inauguração, de um verdadeiro começo: “o mundo da essência é sempre um começo do Mundo em geral, um começo do Universo, um começo radical absoluto” (Deleuze, 2006b, p. 42). Mas também, por outro lado, isso indica que

o verdadeiro tema de uma obra não é o assunto tratado, sujeito consciente e voluntário que se confunde com aquilo que as palavras designam, mas os temas inconscientes, os arquétipos involuntários, dos quais as palavras, como as cores e os sons, tiram o seu sentido e a sua vida (Deleuze, 2006b, p. 44-45).

A definição da Arte é a de uma potência inaugural, ela é sempre a ocasião de criação de um mundo, de um tempo original e absoluto, de nascimento da natureza: “O que Proust diz do mar ou do rosto de uma jovem é ainda mais verdadeiro quando se refere à essência e à obra de arte: a instável oposição, ‘essa perpétua recriação dos elementos primordiais da natureza’” (Deleuze, 2006b, p. 42).

É por essa razão que diremos que a Arte não depende da memória. Pois ela não envolve ainda, sequer, os estratos diferenciados do Tempo (na verdade, ela é, nela mesma, o próprio começo do Tempo). A essência artística envolve aí o que Deleuze denomina de um estado *complicado* do Tempo: “a essência assim definida é o nascimento do Tempo. Não que o tempo já se tenha desdobrado: ele não tem ainda as dimensões segundo as quais poderia se desenvolver, nem mesmo as séries separadas em que se distribui segundo ritmos diferentes”. E não se trata apenas de definir esse Tempo primordial como um Tempo ainda desprovido da sua segmentação empírica entre passado, presente e futuro (pois esse já seria um desdobramento ou um ordenamento apenas possível do tempo, que de resto a arte moderna não assume como o seu), senão, acima de tudo, de pensá-lo, conforme essa qualidade de complicação, como um tempo essencialmente expressivo, expressivo na origem: na origem o tempo é só expressão, puro Verbo: “Verbo [...] contendo todas as essências, complicação suprema, complicação dos contrários, instável oposição” (Deleuze, 2006b, p. 43).

A essência do tempo é, portanto, necessariamente, a da sua própria complicação, do seu próprio estado “enrolado” (tempo enrolado em si mesmo, segundo uma imagem neo-platônica que Deleuze recupera, pela qual a eternidade encontrava sua imagem não na ausência de mudança, nem no prolongamento sem limites de uma existência, mas nessa imbricação do tempo). Em essência, o tempo não pode existir senão complicado e é essa, na verdade, a essência do tempo a ser revelada através dos signos artistas. Caracteristicamente, a expressão artística moderna, e de modo geral, toda a espiritualidade moderna será marcada por uma profunda revisão da imagem empírica do tempo, e por um conjunto de tentativas que buscam revelar-lhe uma outra essência que não a de seu desenvolvimento

cronológico: o eterno retorno em Nietzsche, a busca do Tempo perdido em Proust, a Teoria da Relatividade einsteiniana, entre outros tantos desenvolvimentos, são exemplos dessa tendência. E não se trata tanto de buscar garantir uma reversibilidade do tempo, como os próprios nomes dessas hipóteses ou teorias parecem indicar à primeira vista, mas de mostrar que o tempo assume já agora formas “complicadas”, nas quais passado, presente e futuro não observam sempre uma mesma distribuição cronológica ou empírica (na verdade, antes “enrolam-se” uns nos outros).

O processo da criação artística recupera, assim, essa complicação original; o trabalho do artista compreende uma revelação efetivamente criadora, produtora de mundos, produtora do novo e da diferença, mas cuja expressão assimila a mesma idéia de um “tempo enrolado”: “o sujeito-artista tem a revelação de um tempo original, enrolado, complicado na própria essência, abarcando de uma só vez todas as suas séries e dimensões” (Deleuze, 2006b, p. 43). Será esse, precisamente, o sentido do “tempo redescoberto” pela interpretação artística: o tempo em seu estado puro, tal como contido nos signos da arte.

O que a arte nos faz redescobrir é o tempo tal como se encontra enrolado na essência, tal como nasce no mundo envolvido da essência, idêntico à eternidade. O extra-temporal de Proust é esse tempo no estado de nascimento e o sujeito-artista que o redescobre. Por essa razão, podemos dizer com todo o rigor que só a obra de arte nos faz redescobrir o tempo. [...] Ela porta os signos mais importantes, cujo sentido está contido numa complicação primordial, verdadeira eternidade, tempo original absoluto (Deleuze, 2006b, p. 44).

É nessa ligação com um tempo original enrolado que consiste, então, para Deleuze, o tratamento estilístico na arte, o *estilo* do artista. O estilo, nesse sentido, nada mais é do que um tratamento da matéria em seu estado complicado, tratamento da pluralidade de objetos enrolados, dos sentidos enrolados nos seus respectivos signos. “Esse tratamento da matéria é o ‘estilo’. [...] O estilo, para espiritualizar a matéria e torná-la adequada à essência, reproduz a instável oposição, a complicação original, a luta e a troca dos elementos primordiais que constituem a própria essência” (Deleuze, 2006b, p. 45-46). Desse modo, se “uma essência é sempre um nascimento do mundo, o estilo é esse nascimento continuado e refratado, esse nascimento redescoberto nas matérias adequadas às essências, esse

nascimento como metamorfose de objetos. O estilo não é o homem: é a própria essência” (Deleuze, 2006b, p. 46).

Alcançar a criação não é outra coisa senão alcançar a pluralidade original de uma diferença enrolada, a realidade das essências como expressão da Diferença, ou ao contrário, a Diferença como sentido essencial final: “O que é uma essência, tal como é revelada na obra de arte? É uma diferença, a Diferença última e absoluta” (Deleuze, 2006b, p. 39). Mas o que se quer dizer com essa qualificação? O que é uma Diferença absoluta, essencial? Para Deleuze, trata-se de uma diferença não empírica, isto é, algo diverso da simples oposição: “Não é uma diferença empírica, sempre extrínseca, entre duas coisas ou dois objetos” (Deleuze, 2006b, p. 39). A essência artística, enquanto potência de complicação, parece ser, na verdade, a condição de uma associação absoluta. Não uma contradição final, uma mediação dialética, mas, precisamente, uma diferença essencial, ideal. Trata-se de entender a diferença como a potência relacional por excelência e, nesse caso, não há Diferença que não expresse a essência como uma *qualidade essencial comum*, referente a objetos necessariamente imbricados (aspecto qualitativo que faz da diferença um elemento de verdadeira associação, que encontra sua razão suficiente na essência enquanto um meio ou uma potência de refratar):

Como qualidade de mundo, a essência jamais se confunde com um objeto; ao contrário, ela aproxima dois objetos inteiramente diferentes, que deixam perceber a qualidade no meio revelador. Ao mesmo tempo que a essência se encarna em determinada matéria, a qualidade última que a constitui se expressa como a *qualidade comum* a dois objetos diferentes, misturados nessa matéria luminosa, mergulhados nesse meio refrangente. Nisto consiste o estilo: ‘Podem-se alinhar indefinidamente numa descrição os objetos pertencentes ao sítio descrito, mas a verdade só surgirá quando o escritor tomar dois objetos diversos, estabelecer a relação entre eles (Deleuze, 2006b, p. 45).

Mas por outro lado, com essa característica revela-se uma coisa talvez ainda mais importante: a essência é nela mesma, enquanto Diferença absoluta, também uma interpretação individualizante, um *procedimento de individualização*. Diferenciar = individualizar, extrair uma qualidade única, última. Se a essência é diferença última, é porque ela é, por excelência, individualizante. A diferença essencial coincide com os elementos de individualização que definem o sujeito e o objeto. Por isso, antes que um sentido interpretado que se descortina ou depende de um ou de outro, é na verdade, inversamente, sempre a diferença o princípio

constitutivo na origem de ambos, sujeito ou objeto (“A essência é a qualidade última no âmago do sujeito, mas essa qualidade é mais profunda do que o sujeito, é de outra ordem: ‘Qualidade desconhecida de um mundo único’. Não é o sujeito que explica a essência, é, antes, a essência que se implica, se envolve, se enrola no sujeito. Mais ainda: enrolando-se sobre si mesma ela constitui a subjetividade. Não são os indivíduos que constituem o mundo, mas os mundos envolvidos, as essências, que constituem os indivíduos. ‘Esses mundos que são os indivíduos e que sem a arte jamais conheceríamos’. A essência não é apenas individual, é individualizante”; Deleuze, 2006b, p. 41).

Diremos que a individuação, ou a individualização é sempre a de um ponto de vista. Como aponta Deleuze,

Proust nos dá uma primeira aproximação da essência quando diz que ela é alguma coisa em um sujeito, como a presença de uma qualidade última no âmago de um sujeito: diferença interna, ‘diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós (Deleuze, 2006b, p. 39).

Mas, sob esse prisma, temos a diferença definida como um ponto de vista, e o ponto de vista como “razão” da própria diferença: “o ponto de vista sendo a própria diferença, pontos de vista sobre um mundo supostamente o mesmo são tão diferentes quanto os mundos mais distantes” (Deleuze, 2006b, p. 40). Mas por que não seria o ponto de vista o último refúgio da subjetividade, em que se pode dizê-lo efetivamente “essencial”, e não apenas o índice subjetivo da interpretação? Deleuze insiste nisso. De fato, “cada sujeito exprime o mundo de um certo ponto de vista” (tese leibniziana que encontra ecos em Proust). Por outro lado, diz ele, “o ponto de vista não se confunde com quem nele se coloca” (Deleuze, 2006b, p. 41). Pois é justamente a diferença que se exprime no ponto de vista, o ponto de vista é que é a expressão da diferença, e dela depende originalmente. Com isso, devemos entender que

O ponto de vista é a própria diferença, a diferença interna e absoluta. Cada sujeito exprime, pois, um mundo absolutamente diferente e, sem dúvida, o mundo expresso não existe fora do sujeito que o exprime (o que chamamos de mundo exterior é apenas a projeção ilusória, o limite uniformizante de todos esses mundos expressos). Mas o mundo expresso não se confunde com o sujeito: dele se distingue exatamente como a essência se distingue da existência e inclusive de sua própria existência. Ele não existe fora do sujeito que o exprime, mas é

expresso como a essência, não do próprio sujeito, mas do Ser, ou da região do Ser que se revela ao sujeito (Deleuze, 2006b, p. 40-41).

Mas, sobretudo, para que se possa compreender melhor a direção da interpretação deleuziana, talvez não devamos restringir esse tema à relação sujeito-essência, mesmo em seus desdobramentos ontológicos, senão apontar, a partir dessa relação, para as suas implicações sobre a obra de arte, ou, inversamente, como a obra de arte será o lugar de uma redefinição fundamental dessa relação. Pois a questão da essência não é tanto a da explicação da relação sujeito-objeto, e da sua superação por uma interpretação artística definitiva, quanto a da exposição das articulações da arte envolvidas nesse processo. Pois, na verdade, em última análise, a questão da essência diz respeito sempre à própria obra de arte. É esse o resultado final da *Recherche*, sua imagem do pensamento. A arte como a atividade pura da faculdade das essências, os pontos de vista como expressão da Diferença, a Diferença como “intérprete” final dos temas inconscientes e involuntários na arte (nesse sentido as divisões tradicionais da estética (formalismo, expressivismo, representacionalismo, entre outras), divisões subjetivas ou objetivas, parecem pouco contar para Deleuze e Proust: o que define a Arte é um princípio inconsciente na origem, uma mesma atividade involuntária, uma interpretação de signos como aventura do estilo). E se reencontramos, de fato, o tema do estilo é porque o ponto de vista, na arte, nada mais é do que o estilo. E o estilo, por outro lado, é como a essência em funcionamento, é o funcionamento individualizante da essência na obra de arte. O ponto de vista é a condição do estilo, e este a circulação pelos vários pontos de vista. Ao considerarmos que a essência é individualizante, queremos dizer que ela individualiza conforme uma operação estilística (Deleuze, 2006b, p. 46), que o estilo, afinal, é a forma de expressão do ponto de vista artístico.

E, de fato, não se pode pensar a obra de arte moderna em separado da concepção do ponto de vista. Pois o ponto de vista é, nele mesmo, a expressão da experiência temporal, a própria variação no tempo. E, no tempo, ele é também a própria expressão de inacabamento da obra de arte, mas que também faz dela a única totalização possível, sob a égide da criação. A criação é, sem dúvida, já a única totalização e unidade possível, “unidade da obra”. Mas certamente é muito mais do que isso, é o entendimento, afinal, de que a criação é um produto do

tempo, o seu produto “essencial”. Só a criação faz jus ao tempo (reversão mais uma vez das concepções metafísicas da arte). Um tempo extra-temporal, ou hipertemporal, tempo complicado de um Tempo perdido e de sua redescoberta, é isso o que a obra de arte moderna expressa. A criação não é então apenas o ponto de vista tornado obra, mas o próprio “tempo em estado puro” nessa obra, o tempo como essência pura, mais uma vez absoluto e original. O tempo em todos os seus fragmentos, unificado, “totalizado” na obra de arte:

[...] todo o problema da objetividade, como o da unidade, se acha deslocado de uma maneira que devemos dizer “moderna”, essencial à literatura moderna. A ordem ruiu, tanto nos estados do mundo que presumidamente deveriam reproduzi-la quanto nas essências ou idéias que supostamente deveriam inspirá-la. O mundo ficou reduzido a migalhas e caos. Precisamente porque a reminiscência vai de associações subjetivas a um ponto de vista originário, a objetividade só pode se encontrar na obra de arte: ela não existe mais nos conteúdos significativo como estados do mundo, nem nas significações ideais como essências estáveis, mas unicamente na estrutura formal significante da obra, isto é, no estilo. Não se trata mais de dizer: criar é relembrar, mas relembrar é criar, é *ir até o ponto em que a cadeia associativa se rompe, escapa ao indivíduo constituído, se transfere para o nascimento de um mundo individuante*. E não se trata mais de dizer: criar é pensar, mas pensar é criar, e, antes de tudo, criar no pensamento o ato de pensar. Pensar é fazer pensar; relembrar é criar, não criar a lembrança, mas criar o equivalente espiritual da lembrança ainda por demais material, criar o ponto de vista que vale para todas as associações, o estilo que vale para todas as imagens. É o estilo que substitui a experiência pela maneira como dela se fala ou pela fórmula que a exprime, o indivíduo no mundo pelo ponto de vista sobre o mundo, e faz da reminiscência uma criação realizada (Deleuze, 2006b, p. 104-105).

O estilo (enquanto ponto de vista) é então o elemento da interpretação artística que não é outra coisa que não *criação*. A maneira, ao mesmo tempo, de explicar o sentido, mas sobretudo de *criar* os próprios signos artistas. A “lembrança”, a “reminiscência” tem aqui um valor original. Se ao longo do aprendizado dizíamos que aprender é relembrar e relembrar é aprender, aqui deveríamos dizer que a reminiscência da arte (espécie de memória pura, imaterial) é sempre a de um tempo redescoberto original e absoluto. A arte, nesse sentido, não interpreta senão criando seus próprios signos, como signos essenciais, afinal, do próprio tempo. A arte, enfim, como uma potência de circulação, de variação, potência do novo e da diferença enquanto tal. Como observa Proust,

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

porventura 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, *Em busca do tempo perdido*, apud Deleuze, 1976, p. 40)

E não é por outra razão, por outro lado, que o conhecimento da arte vai permitir iluminar o sentido essencial ou geral presente nos outros signos. É porque à arte cabe a condição da variação, da circulação entre os pontos de vista como integralização da essência, é porque cabe a ela a recuperação do Tempo perdido como elemento fundamental da criação, que ela poderá “descer” mais uma vez a todos esses outros mundos de signos, fazendo da sua interpretação uma atividade integrada, ligando todos os signos, dos diversos mundos, através da sua interpretação verdadeiramente essencial:

A essência é sempre uma essência artista. Mas, uma vez descoberta, ela não se encarna apenas nas matérias espiritualizadas, nos signos imateriais da obra de arte. Ela também se encarna nos outros domínios, que serão, desde então, integrados naquela obra. Assim, ela atravessa os meios mais opacos, os signos mais materiais, onde perde algumas de suas características originais, absorvendo outras, que exprimem a descida da essência nessas matérias cada vez mais rebeldes. Há leis de transformação da essência em relação com as determinações da vida (Deleuze, 2006b, p. 48).

Retomando, então, a mesma apresentação sinóptica que utilizamos em relação aos outros signos, poderíamos assim enfeixar as principais características dos signos artísticos:

- a) *quanto ao caráter material do signo* – os signos da Arte são os únicos verdadeiramente imateriais, ou antes “desmaterializados”, pois é esse o verdadeiro caráter da interpretação artística, o de “desmaterializar” as matérias e objetos com as quais ela trava contato: “somente na Arte é que o signo se torna imaterial, ao mesmo tempo que seu sentido se torna espiritual” (Deleuze, 2006b, p. 80);
- b) *quanto ao efeito dos signos sobre nós* – no caso dos signos da arte, nossa reação é a de “uma alegria pura”, pela revelação das essências, pela recuperação plena do Tempo perdido;
- c) *quanto à relação do signo com o sentido* – Nos signos materiais, há sempre uma distância, maior ou menor, entre o signo e o sentido. Nesse caso, sua decifração, sua explicação é sempre exterior, envolve elementos

exteriores (o objeto ou o sujeito). Por outro lado, “na medida em que nos elevamos até a arte, a relação do signo com o sentido se torna cada vez mais próxima e íntima. A arte é a bela unidade final de um signo imaterial e de um sentido espiritual” (Deleuze, 2006b, p. 80-81).

d) *quanto à faculdade principal a interpretá-los ou explicá-los* – No caso dos signos da arte, é o pensamento puro; a arte como faculdade das essências.

f) *quanto às linhas de tempo implicadas no signo e o tipo correspondente de verdade* – os signos da arte evocam um tempo primordial em que todos os tempos se acham “complicados”, não desdobrados (“O tempo primordial da arte imbrica todos os tempos”; Deleuze, 2006b, p. 83). Por outro lado eles definem o tempo redescoberto como “tempo primordial absoluto, verdadeira eternidade que reúne o sentido e o signo” (Deleuze, 2006b, p. 82).

g) *quanto à essência, ao sentido essencial* – A Arte é o verdadeiro mundo das Essências, mundo em que as essências se revelam em seu sentido absoluto. Por um lado, as essências se definem, então, como a diferença última, como elementos de uma efetiva individualização. Mas essa individualização se vincula à reunião operada pela Arte entre signo e sentido. Na arte, a distância entre um e outro se suprime: a essência é justamente a complicação de um e de outro, ela “põe um no outro”. Definiremos a Essência, nesse caso, como “a razão suficiente dos dois outros termos [signo e sentido] e de sua relação” (Deleuze, 2006b, p. 85).

3.9

O Aprendizado

É no *Mênon* de Platão que vemos, talvez pela primeira vez na história da filosofia, um problema inicial de aprendizado desdobrar-se em uma inteira redefinição transcendental (ou transcendente) do nosso processo de pensamento, de nossa forma e possibilidade de conhecimento (enfim, de nossa *imagem do pensamento*). Ao longo dos desenvolvimentos da *Recherche*, parecemos muitas vezes estar diante de uma questão semelhante (e esse seria, talvez, a principal herança platônica de Proust, dentre os seus vários possíveis “platonismos”). É então a necessidade de *verdadeiramente aprender* que leva o narrador a pensar? A desenvolver toda uma refinada teoria dos signos, e a ligar-se, enfim, à arte como ambiente de um aprendizado essencial? Como aponta Deleuze, nesse sentido, a *Recherche* proustiana se orienta e se desenvolve segundo uma efetiva necessidade de aprendizagem: “os *leitmotive* da *Recherche* são: eu ainda não sabia; eu compreenderia mais tarde; quando deixava de aprender, eu não me interessava mais” (Deleuze, 2006b, p. 85).

O extenso conjunto das personagens, na *Recherche*, parece ter assim uma função muito precisa. Sua exposição não tem por objetivo apenas a apresentação mais fiel, levada aos detalhes, das experiências passadas, a recomposição literária de uma experiência vivida, mas na verdade a recomposição, a revivência de uma situação de aprendizado que, por complexa, teve de passar por todas elas, dependeu (e depende ainda) da sua experiência e da sua lembrança. As personagens só são então objeto de verdadeiro interesse da parte do narrador quando possibilitam um aprendizado, quando podem ser objeto de uma verdadeira pesquisa: “As personagens da *Recherche* só adquirem importância quando emitem signos a serem decifrados, num ritmo de tempo mais ou menos profundo”. E assim, continua Deleuze, “A avó, Francisca, a Sra. de Guermantes, Charlus, Albertina só valem pelo que nos ensinam. ‘A alegria com que fiz meu primeiro aprendizado quando Francisca...’”, “‘com Albertina eu nada mais tinha a aprender...’” (Deleuze, 2006b, p. 85). Tudo, enfim, pessoas, amores e coisas, é ocasião de um exercício pedagógico.

Aprender é, sem dúvida, também em Proust, o grande elemento de um novo regime do pensamento, de um circuito que não vai naturalmente da condição

de ignorância à de saber (pela qual se antecipa de direito ao mesmo tempo a possibilidade e o valor do saber), nem tampouco da indeterminação à verdade evidente (percurso canônico do método). Na verdade, não se sabe por que alguém aprende, a partir de quais encontros e em que direção (mas sempre “perdendo tempo” e jamais pela simples “assimilação de conteúdos objetivos”; Deleuze, 2006b, p. 21). Aprender é, então, a condição em que nos vemos, que na verdade se impõe a nós quando desprovidos de uma linha de orientação, quando nosso elemento de ligação com o pensamento não é mais previamente dado. Em resumo, “aprender” define uma reformulação transcendental essencial em nossa forma de pensar.

Em especial, porque não partimos já nesse momento em busca da identidade, mas sim da constatação da diferença. Essa é uma diferença essencial da concepção proustiana da verdade, do seu modelo de verdade e de pensamento, e ainda da relação que ele estabelece em sua obra entre a verdade e o tempo. Pois este último não é um índice da eternidade, de uma repetição indefinida, em meio à qual, segundo uma boa orientação, poderíamos remontar progressivamente na direção daquilo que “passou” e, através da reminiscência, recuperar integralmente o sentido essencial que ficara para trás (e que, na verdade, jamais passou e jamais ficou para trás, entendida a natureza desse sentido, tal como definido pela metafísica, como a de uma Idéia fora do Tempo, de uma Forma atemporal). Ao contrário, e é esse o verdadeiro desenvolvimento contido no processo de aprendizado, o aprendizado é ele mesmo fruto do tempo, da relação com o tempo e da necessidade que esta nos impõe. Não nos salvamos do tempo, saindo dele, mas verdadeiramente experimentamo-lo, aprendemos com ele, com os signos que ele porta. E é nesse sentido que Deleuze poderá dizer, então, que

o essencial na *Recherche* não é a memória nem o tempo, mas o signo e a verdade. O essencial não é lembrar-se, mas aprender; porque a memória só vale como uma faculdade capaz de interpretar certos signos e o tempo só vale como a matéria ou o tipo dessa ou daquela verdade (Deleuze, 2006b, p. 85).

Não vivemos o tempo estanque da metafísica, nem tampouco temos por trás de nós uma Idade de ouro da sabedoria perdida, eternamente fixada no passado: por isso é preciso aprender. Não bebemos a água do rio do esquecimento e, por isso mesmo, só “lembramos” quando se nos impõe a necessidade de um aprendizado (e não para fazer a anamnese do que “esquecemos”): *lembrar* é fruto

de algum necessário embaraço, de uma súbita contemplação, e aprender é o seu resultado possível, ainda que não necessário, nem natural (por isso toda verdadeira lembrança é involuntária). Assim, é antes um tempo necessariamente intempetivo, surpreendente e revelador, aquele que marca nosso processo de pensamento e de aprendizado. “As noções da *Recherche* são: o signo, o sentido, a essência; a continuidade dos aprendizados e o modo brusco das revelações” (Deleuze, 2006b, p. 85), e, com isso, “a lembrança, ora voluntária, ora involuntária, só intervém em momentos precisos do aprendizado, para contrair o efeito ou para abrir novos caminhos” (Deleuze, 2006b, p. 85).

“Aprender é relembrar, mas relembrar é aprender” (Deleuze, 2006b, p. 61): o sentido dessa fórmula é a de um tempo que se descortina para o que está à frente, em lugar de simplesmente se dobrar para trás. Como frisa Deleuze, se a memória não é a lembrança do que já passou, suas revelações apontam, antes, sempre para o futuro (“A obra de Proust não é voltada para o passado e as descobertas da memória, mas para o futuro e os progressos do aprendizado. O importante é que o herói não sabe certas coisas no início, aprende-as progressivamente e tem a revelação final. Inevitavelmente, ele sofre decepções: ‘acreditava’, tinha ilusões; o mundo vacila na corrente do aprendizado”; Deleuze, 2006b, p. 25); e, nesse caso, se há, como dizíamos, algum “platonismo” em Proust, ele afinal revelar-se-á certamente um platonismo já inteiramente revertido: “Pode-se evocar o platonismo de Proust – aprender é ainda relembrar; mas por mais importante que seja o seu papel, a memória só intervém como o meio de um aprendizado que a ultrapassa tanto por seus objetivos quanto por seus princípios. A *Recherche* é voltada para o futuro e não para o passado”. Em relação à ordem temporal caracteristicamente metafísica, a proustiana se mostrará então em perfeita contradição: em lugar da memória nostálgica do passado ideal e “fora do tempo”, a lembrança tomada como condição temporal de um aprendizado voltado para o futuro (e, afinal, nesse caso, tampouco a verdade reside latente no fundo da alma, mas é sempre uma conquista, o resultado de um grande esforço, e todo novo saber representa um “salto qualitativo”: “Saber que Charlus é homossexual constitui um deslumbramento; mas foi necessária a maturação progressiva e contínua do intérprete, e depois o salto qualitativo em um novo saber, em um novo domínio de signos”; Deleuze, 2006b, p. 85).

Mas como entender o verdadeiro alcance desse aprendizado em Deleuze nesse momento? Para Bouaniche, ele tem o valor de um verdadeiro “modelo de pensamento”, de um modelo especialmente importante, pois responderia à grande questão reivindicada por Deleuze nesse período, a saber, a da necessidade de se pensar a própria gênese do ato de pensar (que Bouaniche, a partir em especial de *Proust e os signos*, chama de “patológica”, antes que lógica: ligada ao *pathos* antes que ao *logos* grego). Assim, a exposição do problema do aprendizado deve ser tomado como uma chave interpretativa da *Recherche*, pela qual, segundo Bouaniche, “a obra de Proust não repousa tanto sobre a exploração de um passado perdido na memória, do que sobre o percurso de um aprendizado por captura dos signos que formam a sensibilidade” (Bouaniche, 2007, p. 70-71). Para ele, o processo de aprendizagem implica toda uma nova formulação do pensamento que poderia ser resumida em alguns passos fundamentais (nos quais reconhecemos, ainda, com efeito, os principais elementos da montagem dessa nova imagem do pensamento deleuziana): a) a aprendizagem define o “motivo de um empirismo que procura destacar as condições da experiência real”; isso porque, dado que desconhecemos as condições através das quais o pensamento realmente “avança”, dado que não organizamos premeditadamente, através de categorias apriorísticas o seu exercício, “é preciso se ligar à experiência concreta” (Bouaniche, 2007, p. 71); b) “o aprendizado recusa assim a idéia de um processo que preexistiria a si mesmo sob a forma de um modelo ou de uma possibilidade já disponível em ideia. Ele se dá como único movimento (do) real, oposto aos falsos movimentos da dialética, puros movimentos lógicos ou abstratos que se fazem na representação, evoluem no puro possível, evacuando o imprevisível e o contingente que são, ao contrário, segundo Deleuze, as marcas do real e do necessário” (Bouaniche, 2007, p. 71); c) com isso, a experiência de aprendizado funciona ainda “como a matriz de uma crítica do possível”, que Bouaniche identifica, em especial, à idéia de reprodução do idêntico ou de fazer semelhante. Evocando a definição de aprendizagem dada em *Diferença e Repetição*, - “a aprendizagem não se faz através da relação da representação com a ação (enquanto reprodução do Mesmo), mas na relação do signo com a resposta (como encontro com o Outro). [...] O movimento do nadador não se assemelha ao movimento da onda; e, precisamente, os movimentos do professor de natação que reproduzimos na areia não são nada em relação aos movimentos da onda que só aprendemos a enfrentar tomando-os praticamente

como signos” -, Bouaniche pode considerar, então, que “a causalidade real do ato de aprendizagem consiste antes na construção arriscada da relação dinâmica a um conjunto de signos encontrados, com os quais nós nos esforçamos por compor, inventando réplicas ou respostas” (Bouaniche, 2007, p. 71); com isso, d) vemos que, necessariamente, “aprender opõe-se ainda à idéia mesma de método – uma outra versão do possível – como aplicação de um conjunto de regras ou de soluções pré-existentes”. Com efeito, o aprendizado irá se constituir, antes disso, segundo “uma ‘corrente quebrada’. Ele não segue, como em Hegel, o percurso regrado de uma consciência, mas os encontros contingentes de uma sensibilidade com signos. [...] Diferentemente do que se passa em Hegel onde a fórmula ‘ainda não’ [*noch nicht*] acompanha a maturação progressiva do Espírito em função da figura seguinte que deve ser mais elevada, segundo uma antecipação regradada sobre uma teleologia onde o desenvolvimento está já colocado, o ‘ainda não’ proustiano designa ao contrário a contingência de um processo feito de bifurcações e de experimentações imprevisíveis”; trata-se menos, assim, da “*forma de uma acumulação de experiência ou de saber, [que de] um acolhimento da novidade*” (Bouaniche, 2007, p. 72, grifo nosso); e, enfim, e) por tudo isso, “a aprendizagem implica uma crítica do possível como domínio do pensamento voluntário, no quadro de uma ‘doutrina das faculdades’ como gênese do pensamento”, “solicitando um uso involuntário das nossas faculdades” (Bouaniche, 2007, p. 72).

Com isso, as funções do pensamento em seu conjunto, seu procedimento mesmo se redistribui e se redefine transcendentemente. O aprendizado é a condição de uma evolução e de uma dinâmica transcendental, de um transcendentalismo aberto, de uma efetiva experimentação no pensamento, o *efeito prático de uma experiência vivida*, e de uma *experimentação real*. Deleuze parece retomar aqui uma concepção ainda do início de sua obra, mas que a nosso ver não é jamais descartada em sua filosofia, de um sentido prático que está na origem da constituição da nossa subjetividade e do nosso pensamento. Assim, em *Empirismo e subjetividade*, ele afirma já a condição constitutiva do “dado”, para além da mera condição de elemento nuclear original do processo de conhecimento: “o sujeito [...] se constitui no dado de tal modo que ele faz do próprio dado uma síntese, um sistema. [...] O dado não é mais dado a um sujeito, o sujeito se constitui no dado”, o que é explicado, mais adiante, conferindo-se justamente um caráter prático, pragmático a essa experiência do dado:

[...] a subjetividade em sua essência é *prática*. [...] Que não haja e que não possa haver subjetividade teórica torna-se a proposição fundamental do empirismo. E, a bem dizer, não é senão uma outra maneira de dizer: o sujeito se constitui no dado. Se o sujeito se constitui no dado, com efeito, não há outro sujeito que não prático (Deleuze, 1993b, p. 117).

Essa orientação prática como objetivo último da investigação filosófica seria ainda mais reforçada quando da análise sobre Nietzsche, cujo caráter prático da obra parecia evidenciar-se em uma nova teoria da vontade e em sua ligação com o eterno retorno. Nesse momento, em Proust, essa questão prática parece se definir em torno desse processo de aprendizado. É, justamente, o aprendizado (prático) dos signos, a escalada progressiva de sua interpretação que irá alterar fundamentalmente nosso pensamento, assim como transformar esse sujeito que aprende.

Mas insistamos, de que então se faz propriamente aprendizado, em que esse aprendizado pode ser dito uma formação? Ou para onde ele nos leva, quais os seus efeitos finais (considerando que estes apontarão, como veremos, para além de si mesmos, para o funcionamento de toda a nova imagem do pensamento que se decalca da *Recherche* proustiana)?

O tema do aprendizado é apontado por várias vezes por Deleuze como um dos elementos decisivos na *Recherche*. Mas deveríamos, por isso, dizer que a *Recherche* se define, ao final, como um processo de formação, como um longo processo de formação pela arte? E nesse caso, seria possível dizer que a obra proustiana se coloca ainda no quadro do *romance de formação* clássico dos séculos XVIII e XIX? A *Recherche* seria ainda, a seu modo, um *bildungsroman*? A própria interpretação deleuziana, em várias passagens, talvez nos fizesse crer que sim²⁸:

Não se trata de uma exposição da memória involuntária, mas do relato de um aprendizado – mais precisamente do aprendizado de um homem de letras. O caminho de Méséglise e o caminho de Guermantes são muito menos fontes de lembrança do que matérias-primas, linhas do aprendizado. São os dois caminhos de uma ‘formação’. Proust frequentemente aborda situações como esta: em dado momento o herói não conhece ainda determinado fato que virá a descobrir muito mais tarde, quando se desfizer da ilusão em que vivia. Daí, o movimento de

²⁸ É essa a posição interpretativa de alguns dos comentadores de *Proust e os signos*. Para Philippe Mengue, por exemplo, Deleuze toma decididamente a *Recherche* como “um romance de aprendizagem, um romance de formação”.

decepções e revelações que dá ritmo a toda a Recherche (Deleuze, 2006b, p. 3-4, grifo nosso).

Por outro lado, como lembra Alain Beaulieu, a filosofia deleuziana desenvolve inúmeras linhas que rompem com essa clássica visão da formação. Por assim dizer, a pedagogia do pensamento deleuziana é em tudo contrária ao pensamento canônico da *bildung* e aos seus representantes maiores (Goethe, Hegel, etc). Beaulieu aponta, nesse caso, que a própria teoria deleuziana dos devires já seria talvez suficiente para dissuadir-nos dessa interpretação. Assim, diz ele,

A escrita é, para Deleuze, uma atividade privilegiada de experimentação dos devires. Entretanto, os devires deleuzianos não são dirigidos a uma forma a se imitar ou com a qual eles poderiam se identificar. Um personagem, um autor ou um leitor que “devém” no sentido deleuziano experimenta tudo exceto a passagem de uma identidade a uma outra. [...] O devir processual, que não cessa de transformar aquele que passa pela sua experiência, não é guiado por uma forma estável e pré-existente a realizar (Beaulieu, 2007, p. 519)²⁹.

Essa experiência, como se vê, se mostra nas antípodas da idéia de formação. E, nesse sentido, Beaulieu entende que, precisamente, “*o anti-exemplo literário dos devires deleuzianos é dado pelo romance de formação*” (Beaulieu, 2007, p. 519, grifo nosso). Contudo, a teoria do devir em Deleuze define-se mais posteriormente em sua obra, e seria talvez extemporâneo evocá-la aqui, para a resolução de tal questão. Na verdade, a nosso ver, essa questão define-se antes pela própria concepção de aprendizado, pelo próprio sentido que Deleuze atribui a esse termo a partir da *Recherche*.

De antemão, e mesmo sem fazer uso de teorias mais tardias, podemos certamente dizer que se trata de outra coisa o que Deleuze busca na *Recherche* que não a construção de uma “identidade”, ou de uma “tomada de consciência”, processos que caracterizavam a transformação pessoal típica do romance de formação. A Deleuze interessa, na verdade, menos o resultado final do processo, do que o processo enquanto tal, e porque ele se orientou dessa forma e não de outra, em resumo, *por que se aprende e como se chega a aprender?* A nosso ver, a questão mesma do aprendizado já distingue então o ponto que se quer destacar.

²⁹ Conferir ainda, de Beaulieu, o artigo “Gilles Deleuze et la littérature: le langage, la vie et la doctrine du jugement”; *Analecta husserliana*, 85, 2005.

A formação é formação de um sujeito, o aprendizado é, por outro lado, sempre o aprendizado de *signos*:

Aprender diz respeito essencialmente aos signos. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja ‘egiptólogo’ de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação a signos. Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos. *A obra de Proust é baseada não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos* (Deleuze, 2006b, p. 4, grifo nosso).

Trata-se, aparentemente, de valorizar essa pesquisa dos signos acima de tudo. É ela que confere superioridade à literatura proustiana, mesmo em relação a outras literaturas que diante dela pareceriam até mais “experimentais”. Como observa Deleuze, em relação, por exemplo, à *literatura do absurdo*: ela “acreditava que faltava sentido; [quando] de fato, o que falta são os signos” (Deleuze, 2006, p. 100). A diferença essencial entre uma e outra concepção literária é que Proust, através da idéia mesma de signo, com a sua teoria dos signos procura se ligar ao funcionamento do pensamento mais do que à linguagem, ao problema mesmo da decifração, da explicação, que é também, por outro lado o de uma nova estilística do pensamento, do pensamento tomado como problema por excelência do estilo. Nesse caso, não há experimentação que não seja uma experimentação do pensamento enquanto tal.

A nosso ver, a formulação do problema do aprendizado dos signos envolve, como seu desdobramento final, o *Eu*, uma teoria do *Eu*. Mas de que *Eu* se trata, nesse caso, se como vimos, Deleuze descarta a idéia de que Proust, na *Recherche*, se liga à individualidade simplesmente empírica do *Eu-no-mundo*, à unidade cognitiva do sujeito da experiência e do conhecimento, como também a uma unidade transcendental sobrepondo-se à experiência real? Toda a *Recherche* é, na verdade, o lugar de uma profunda reelaboração da teoria do *Eu*. Os temas que vimos ao longo da interpretação deleuziana do romance proustiano todos o indicam: *ponto de vista*, *individualização*, *inconsciente/involuntário*, *essência*, *tempo*. Todos esses temas, invariavelmente, apontam para uma clara problematização, seja da subjetividade enquanto tal, seja para os processos de individuação,

seja para a condição de existência (ou de “sobrevivência”) do eu no tempo (e de como pensar se realiza no tempo, enquanto atividade por excelência do eu)³⁰.

Não se trata aí, contudo, das concepções correntes do eu: o eu particular e psicológico, nem da sua relação com a alteridade, nem o Eu nem o Outro como “outro do eu” (*alter ego*), mas de efetivamente redefinir a teoria da subjetividade em novas direções que não reproduzam simplesmente essas antigas dicotomias. A nomenclatura e a definição desse “Eu” então varia intensamente: Eu absoluto, eu involuntário, eu aranha, ou seja, trata-se de expor um conjunto de processos de subjetivação e de dessubjetivação (pois, à luz da teoria das essências proustiana, é certamente o caso de se falar já de um eu dessubjetivado), até a expressão final que esse tema encontra na conclusão acrescida posteriormente a *Proust e os signos: corpo sem órgãos*.

É numa entrevista dedicada a elucidar o sentido do conceito de imagem do pensamento que Deleuze parece inicialmente ser mais claro quanto a esse forçamento a uma nova teoria da subjetividade, como consequência necessária de uma redefinição de nossa imagem do pensamento:

Vivemos sob uma certa imagem do pensamento, ou seja, que antes de pensar temos uma vaga idéia do que significa pensar, dos seus meios e dos seus fins. E eis que se propõe toda uma outra idéia, toda uma outra imagem. *Proust, por exemplo, é a idéia de que todo pensamento é uma agressão, vem sob o constrangimento de um signo, que não pensamos senão constrangidos e forçados. E que, desde então, o pensamento não é mais conduzido por um eu voluntário, mas por forças involuntárias, “efeitos” de máquinas...* (Deleuze, 2006, p. 180, grifo nosso; tradução modificada)

Isso nos leva, certamente, a uma nova teoria da experiência, a uma nova função e concepção da sensibilidade e do pensamento. Na sequência desse trecho anterior, Deleuze insiste:

³⁰ Assim, como observa Helio Rebello Cardoso Jr, o contato do sujeito com os mundos de signos e o resultado da sua atividade de interpretação apontam para a quebra necessária de sua suposta identidade como sujeito da percepção: “A revelação da verdade enquanto pluralidade de sentidos ou ‘substância múltipla’ é função da essência e não de um sujeito da percepção. Cada tipo de signo requer um sujeito específico para sua apreensão, de modo a encontrarmos diferentes “Eus” na medida em que se atravessa por diferentes mundos de signos. Assim, quanto mais nos aproximamos da essência, mais se dissolvem não apenas ilusões objetivistas do sentido unitário e da totalização implícita, mas se desfaz, igualmente, a soberania da consciência que reivindica a suposta ‘identidade de um sujeito da percepção’”, Cardoso Jr, H. R., *A teoria das multiplicidades no pensamento de Gilles Deleuze* (tese de doutorado).

É preciso, ainda, ser capaz de amar o insignificante, de amar o que ultrapassa as pessoas e os indivíduos, é preciso se abrir aos encontros e encontrar uma linguagem nas singularidades que desbordam os indivíduos, nas individuações que ultrapassam as pessoas (Deleuze, 2006, p. 180, tradução modificada).

Parece-nos que toda a experiência dos signos proustiana, após o empirismo pluralista e trágico de Nietzsche, é certamente a grande aventura dessa nova subjetividade, é uma resposta a essa nova exigência do pensamento. Um pensamento que parece recuperar, da experiência, seu radical original que está na origem, ainda, do termo “pirataria”. Pois, com efeito, essa teoria dos signos e das essências mostra que a aventura involuntária da interpretação dos signos, ou seja, essa pirataria do pensamento, não pode encontrar seu termo nem na forma do objeto, nem tampouco na forma do sujeito. O pensamento é um necessário ultrapassamento de um e de outro. Mas também, e sobretudo, a redefinição de um e de outro.

Em todos os estratos de signos da *Recherche*, vemos que as linhas constitutivas de cada mundo são ao mesmo tempo as linhas de subjetivação e de construção da subjetividade naquele mundo, linhas de um aprendizado. Mas surgem a cada momento, em paralelo a esse aprendizado, sempre novos signos e, com eles, novas linhas que arrastam o herói-narrador sempre mais uma vez para uma necessária dessubjetivação, e para um conseqüente novo aprendizado. Entendemos, com isso, que não se define um movimento de constituição da subjetividade pela decifração dos signos, sem que, mais amplamente, se apresente paralelamente a ele o processo pelo qual o sujeito é sempre “dessubjetivado” por esses mesmos signos. Se ele conhece o estranhamento dos signos, isso não é outra coisa senão um óbvio estranhamento de si mesmo. Pois acima de tudo, a ligação a essa experiência-limite dos signos começa por forçar também, de forma até traumática, os seus próprios limites, os limites do Eu-sujeito.

Trata-se, então, o tempo todo, nos vários mundos, de linhas de subjetivação e de dessubjetivação, funcionando ao mesmo tempo, linhas que fazem gaguejar a subjetividade pré-formada, linhas que fazem do eu uma construção intermitente: “um eu que vive, que percebe, que deseja e se recorda, que vela ou que dorme, que morre, se suicida e revive intermitentemente” (Deleuze, 2006b, p. 118). Linhas cuja forma de ligação com o sujeito parece ser, no fundo, forçosamente involuntária e inconsciente. Assim, no amor, por exemplo. A experiência amorosa é, por excelência, o lugar de flutuação do eu, da experimentação da pluralidade e

da disjunção característica dos signos amorosos: “[...] é o amor coletivo pelas jovens em Balbec, é a lenta individualização de Albertina, são os acasos da escolha que lhe ensinam que as razões de amar nunca se encontram naquele que se ama, mas remetem a fantasmas, a Terceiros, a Temas que nele se incorporam por intermédio de complexas leis” (Deleuze, 2006b, p. 30). E, certamente, processos análogos marcam todos os outros mundos de signos.

Proust observa esse processo de “desligamento” do eu e de sua indefinida ressurreição em especial quando dormimos, e ao acordar, após o sono. Por que, pergunta-se ele, após dormirmos (e sonharmos, essa intensa experiência do involuntário) restabelecemos, ao despertar, uma ligação com o nosso eu anterior, que abandonáramos com o sono, e não com outros tantos que poderíamos ser, com esses infinitos eus que povoaram, ainda há pouco, os nossos sonhos? Assim, ao sair do sono, com efeito, “não se é mais ninguém”. Com isso, a pergunta imediata é de “como, então, procurando nosso pensamento, a nossa personalidade, como se procura um objeto perdido, acaba-se por encontrar o próprio eu antes do que outro qualquer”?

Por que, quando recomeçamos a pensar, não é então uma outra personalidade, que não a anterior, que se encarna em nós? Não se vê o que é que dita a escolha e por que, entre os milhões de seres humanos que a gente poderia ser, vamos por a mão exatamente naquele que éramos na véspera (Proust, *Em busca do tempo perdido*, apud Deleuze, 1976, p. 122).

O Eu é sempre um elemento transitivo para Proust. Ele não é propriamente a origem de nada, mas sempre um “efeito”: efeito dos signos, dos nossos encontros, do acaso de nossas vidas. Poderíamos ter produzido outros eus. Na verdade, não os produzimos? E não seria esse o nosso aprendizado, através dessa longa experiência de interpretação?

Entendemos que dessa teoria do signo e da interpretação, da experiência do tempo e da atividade do pensamento como um exercício sempre no tempo, e até a revelação final das essências, termina por afirmar-se uma complexa operação do Eu, uma operação *sobre* o Eu³¹. Nesse sentido, as sucessivas experiências, os

³¹ Maurice Élie e Arnaud Villani fazem uma observação muito precisa nesse sentido: “que a força engendre a sensação por um lado, o sentido do outro, é o que diz já o “signo”, como aquilo que faz o pensamento entrar no seu exercício involuntário, forçado, potencializante. Se, ademais, entre as

sucessivos encontros são os encontros de um Eu que não apenas medita, reflete, progride, mas que, efetivamente, procura e pesquisa (ele não conhece ainda, e num certo sentido, ele também sequer existe). Fundamentalmente, ele depende de *encontros*. Encontros nos quais ele infinitamente morre e renasce, dos quais ele depende para existir e pensar, para ativar seu pensamento, para avaliar sua existência (“Devolver ou restituir o eu do narrador a ele próprio? Trata-se na verdade de outra coisa. Trata-se de esvaziar cada um dos eus que amou Albertina, de conduzi-lo ao seu término, segundo uma lei de morte que se entrelaça com a das resurreições, como o tempo perdido se entrelaça com o tempo redescoberto. E os eus se obstinam tanto em procurar seus suicídios quanto em reviver em outra coisa, repetir-rememorar suas vidas”; Deleuze, 2006b, p. 114). Esses encontros serão sempre complexas nebulosas diante das quais o eu procura não apenas uma possível decifração, mas também, com isso, definir-se ele mesmo, *constituir-se*. Os salões, Charlus, Albertina, a *madeleine* e a Combray que ela evoca, o caminho tortuoso pelas pedras do calçamento, de onde, súbita, emerge toda Veneza, tudo isso se apresenta como uma sucessão de signos-nebulosas, mas diante dos quais o próprio narrador não é outra coisa senão ele mesmo sempre também uma nebulosa, um corpo intenso, a ser definido e redefinido por esses encontros.

Não é por outra razão que o narrador da *Recherche* parece durante todo o tempo encarnar e confundir as pessoas pronominais; ora é em primeira pessoa que ele se dirige a nós, ora é ele mesmo esse “nós”, falando em nome de grupos ou famílias sociais e intelectuais, ora parece entrar numa reflexão mais distanciada, e ora é como se falasse de um outro alguém; na verdade, o narrador é antes uma quarta pessoa do singular, um *Impessoal*, ele mesmo um narrador sem pessoalidade, cujo aprendizado nada mais é do que a experiência de flutuação entre essas duas pontas da “forma-sujeito”, por um lado o processo constitutivo de sua definição como um Eu-sujeito, ao mesmo tempo que, na outra ponta, a sua dessubjetivação contínua, seu atravessamento por signos que o desfazem e

duas questões: “Como nos tornamos sujeito?” – que assinala a pesquisa de *Empirismo e subjetividade* e o empirismo superior de Deleuze – e “Como se fazer um corpo sem órgãos?”, de Mil Platôs, que abre-se para toda dessubjetivação; se, entre o hábito e a metamorfose, vemos que vem introduzir-se o aprendizado como forma da metamorfose, “conjugação dos pontos notáveis de nosso corpo com os pontos singulares da Idéia objetiva” [...], então lógica do sentido e lógica da sensação, Bacon e Deleuze, não são senão as duas vertentes do aforismo espinosista: “não sabemos o que pode um corpo” (Verbetes “Lógica da sensação”, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, p. 228-229).

obrigam a uma nova reformulação intensa dessa forma que parecia em vias de ser cristalizada (“Na verdade, existe uma atividade, um puro *interpretar*, puro escolher, que não tem nem sujeito nem objeto, visto que ela escolhe tanto o intérprete quanto a coisa a interpretar, tanto o signo quanto o eu que o decifra. É o que se dá como o ‘nós’ da interpretação [...]. O ‘sujeito’ da *Recherche* não é, finalmente, nenhum eu, é esse nós sem conteúdo que distribui Swann, o narrador, Charlus, e os distribui ou os escolhe sem totalizá-los”; Deleuze, 2006b, p. 122).

Todo esse incerto movimento do eu é aquilo que certamente mais chama a atenção de Deleuze, o que faz da obra de Proust objeto de tamanho encantamento. Mas ainda é o que impede que se defina de fato a *Recherche* como um romance de formação, pois não é, efetivamente um Eu que emerge dela, sem ser também seus outros eus, e um Eu-nenhum. Aventura do involuntário, do inconsciente, do amor e da maldição do sexos, da interpretação dos signos, do Tempo perdido e redescoberto: é o próprio Eu que existe necessariamente como elemento puramente intensivo e diferencial em todo esse longo e lento processo. Um eu em estado de pesquisa, na imanência de sua vida, como produto, ele mesmo, de uma infinita *Recherche*, ou de uma ética do aprendizado. Se podemos então dizer que o processo de constituição da subjetividade, em Deleuze, será sempre, ao final, um processo prático, cuja importância é, no fundo, apenas prática, o aprendizado é então essa condição prática do aprendizado do Eu, mas de um ponto de vista ele mesmo essencialmente disjuncto: eu como eu no tempo, me perdendo e me redescobrendo como o próprio tempo: eu rachado pelo tempo.

Nesse sentido, a interpretação dos vários mundos, a escalada dos diversos signos acaba por resultar nesse processo de uma interpretação superior chamada *Aprender*. Mas ao final dela não está nem o Eu, nem na verdade, a Arte e as essências, está na verdade o mesmo elemento de onde iniciamos a *Recherche*: um mesmo estado de pesquisa, uma mesma condição de aprender como nova imagem do pensamento.

3.10

Uma nova imagem do pensamento

Os comentários das primeiras obras de Deleuze têm convergido no sentido de considerar que a passagem de *Nietzsche e a filosofia* a *Proust e os signos* revela já uma transformação fundamental no seu pensamento. Na primeira obra, estaria colocado, marcadamente, o problema da *interpretação*; e, na segunda, essa orientação se altera no sentido da incorporação do tema da *experimentação*, da reflexão acerca do caráter experimental que marcaria o funcionamento do pensamento. Em lugar, portanto, de uma pesquisa sobre o sentido (ou seja, sobre a natureza da interpretação e da avaliação filosóficas), uma pesquisa transcendental acerca da natureza propriamente “experimental” do pensamento.

A nosso ver, essa concepção, que marca, dentre outras, as análises da obra de Deleuze por Micolet, Sauvagnargues e Zourabichvili, não é de todo acertada. Em primeiro lugar, por razões de cunho histórico. A idéia de um experimentalismo no pensamento, de uma concepção de experimentação já está presente na obra sobre Nietzsche³². Assim, deveríamos dizer que, antes que uma ruptura, o que há é na verdade um aprofundamento. Nossa posição é de que o trabalho sobre Nietzsche já revela claramente a concepção deleuziana da centralidade do problema transcendental, e que as suas obras seguintes, até *Diferença e Repetição*, se encarregarão de determinar de modo cada vez mais acurado as condições da resposta a esse problema. Resposta que encontra uma culminação, a nosso ver, com a concepção de “empirismo transcendental” que se desenha em *Diferença e Repetição*, e toda a concepção de uma nova doutrina das faculdades que aparece ligada a ela.

Por outro lado, a idéia de que Deleuze se faz da filosofia uma concepção meramente interpretativa, que a idéia de interpretação possa suficientemente

³² Conferir, por exemplo, Deleuze, G. *Nietzsche e a filosofia*, p. 15. Em pelo menos um momento posterior de sua obra, Deleuze relaciona explicitamente os dois termos, *experimentação* e *interpretação*. A clara distinção que ele estabelece então entre ambos indica que, para Deleuze, eles na verdade estão na origem de concepções antagônicas do sentido da própria filosofia: “Quando se invoca uma transcendência, interrompe-se o movimento, para introduzir uma interpretação em vez de experimentar” (Deleuze, G., *Pourparlers*, p. 200). Nesse sentido, a nosso ver, não se apresenta qualquer razão para distinguir historicamente, no corpo da obra de Deleuze, a preeminência circunstancial de uma ou de outra. Desde as primeiras obras de Deleuze, sua opção é muito clara pela renovação experimental do fazer filosófico, seja pela renovação da imagem do pensamento, seja pela ligação a uma experiência real, seja pela sua abertura à não filosofia, seja, enfim, por toda a reelaboração da doutrina das faculdades que é finalmente definida em *Diferença e Repetição*.

definir a direção de sua pesquisa parece-nos duplamente distanciada dos seus reais propósitos³³. Em primeiro lugar, a pesquisa de Deleuze assume sempre uma orientação criativa: trata-se, mesmo nas suas análises monográficas, de uma tentativa de estabelecer co-locuções. Deleuze busca sempre fazer “falar” determinado filósofo na direção de suas próprias investigações, busca fazer do filósofo e da obra estudada um canteiro de problemas, e não uma simples hermenêutica conceitual do sentido próprio da obra pesquisada (ao contrário, a obra mesma é tomada como um signo, ou é colocada em devir: a condição mesma da interpretação para Deleuze é essa colocação em devir, a possibilidade de fazer variar determinada obra, e com isso, fazer variar também as suas próprias questões).

A idéia hermenêutica, nesse caso, parece nada ter a ver com os resultados pretendidos por Deleuze em sua “interpretação”, que no fundo, dizem respeito ao impacto de determinado filósofo e da sua obra sobre o funcionamento do pensamento enquanto tal. De fato, poderíamos dizer que a metodologia deleuziana de leitura dos filósofos se define, antes de tudo, como uma *teoria dos efeitos do conjunto de uma obra sobre o funcionamento do pensamento*. Assim, a principal contribuição de Nietzsche e Proust ao problema do pensamento será o de estabelecer-lhe uma nova imagem, etc. É isso que conduz a sua interpretação e, nesse caso, uma teoria hermenêutica do sentido e da interpretação é, sem dúvida, um elemento integrante da sua análise, mas não o define.

Sobretudo porque, a nosso ver, a hermenêutica apresenta uma idéia fechada da atividade interpretativa, uma concepção fechada de obra e do método, ao passo que para Deleuze, pela forma mesma como ele se liga ao seu “objeto” de estudo, o que dá a medida da importância de uma obra é a condição de abertura

³³ Esse ponto é certamente de grande relevância, e não só para os objetivos de nosso estudo. Pois ele envolve a própria compreensão da forma como Deleuze se liga aos autores que estuda, questão sempre discutida em relação à sua filosofia, por conta, em especial de uma possível divisão entre obras monográficas, sobre outros autores da história do pensamento filosófico, e obras que, diríamos, trazem a assinatura de seu próprio pensamento. Nesse sentido, Micolet afirma: “Apresentar um autor, como se diz em relação a Masoch, não é representar no sentido de um redobro ou de uma delegação. Deleuze se impede de cometer dois erros: falar *sobre*, em lugar de um outro (Foucault sendo saudado por ter nos ensinado isto: a *indignidade de falar pelos outros*). Essa posição ataca as tradições da interpretação hermenêutica, da qual, em dado momento, ela retoma a tarefa, segundo certas acepções (decifração semiótica, avaliação crítica), que ela quer erradicar em seguida, em proveito da experimentação: ‘Não interprete nunca, experimente’” (Micolet, H., *Deleuze et les écrivains, Introduction*, p. 17-18). Ainda que mais crítica, ainda assim não podemos concordar totalmente com a posição de Micolet. A filosofia de Deleuze define-se muito mais acentuadamente, mais *singularmente* e *diferenciadamente* por essa forma inovadora através da qual ela se liga a outros autores e outros campos do saber. Em relação a isso, é a forma interpretativa tradicional, não importa em que grau ela se preserve nele, que é sempre no fundo descartada ou criticada, e que, de uma ponta a outra de sua obra, permanece marginal ou menos importante.

que ela proporciona, a renovação do plano filosófico para a qual ela aponta. Daí, por outro lado, essa concepção se revelar necessariamente aberta, experimental. Pois, em suas análises, ele, de fato, *experimenta uma obra*, avalia-a, em lugar de simplesmente interpretá-la (a sua interpretação, nesse caso, deve ser dita uma *sintomatologia*), faz co-funcionar seu pensamento junto a ela, ligando-se a ela. As licenças filosóficas que tanto são criticadas em suas interpretações nada mais são do que o efeito mais visível dessa lógica transversal, de vice-dicção, de variações conjuntas, do seu pensamento com a obra de estudo, enfim, da filosofia sendo não apenas interpretada, mas efetivamente criada à luz das questões deleuzianas ao pensamento de outros.

Na verdade, para Deleuze, parece ser menos o caso de ser fiel à obra em sua letra, mas de ser fiel a ela em suas possibilidades inventivas, de forçar a obra a ponto de podermos fazê-la falar já a partir dos seus limites. É como se Deleuze voluntariamente “ficcionalasse” a obra estudada, colocando-a sempre sob um regime discursivo indireto livre: *e se?*... E se pudéssemos dizer, a partir do que efetivamente é dito no texto, isso e aquilo? E se determinado pensador quis dizer isso e aquilo ao dizer tal coisa, que efeitos isso teria sobre o nosso pensamento hoje (antes que simplesmente sobre o funcionamento interno daquele próprio pensamento). Em tudo isso, é desnecessário dizê-lo, vai-se muito além da simples interpretação³⁴.

³⁴ Nesse caso, parece-nos mais interessante e mesmo coerente a posição de Bouaniche que, mesmo apontando um desenvolvimento semelhante para o pensamento de Deleuze, ligando-o, portanto, a uma concepção interpretativa da filosofia, opõe-no frontalmente, porém, a qualquer concepção hermenêutica. Nesse caso, o sentido da *interpretação*, em Deleuze, tem uma orientação muito particular. Bouaniche, então, para melhor explicitar esse sentido, compara as concepções de interpretação de Deleuze e de Paul Ricoeur, atentando para o fato de que ambos, em determinado momento inicial de suas obras, parecem pensar questões próximas. No entanto, suas respectivas respostas irão afastar radicalmente suas filosofias: “[A] tese de Deleuze segundo a qual o pensamento só pensa em presença do que “dá a pensar” não deixa de estar em ressonância, no mesmo momento, com uma outra iniciativa filosófica de grande envergadura, que também coloca a interpretação no coração de sua definição do pensamento. Aplicada ao símbolo, a expressão “dar a pensar” serve com efeito a Paul Ricoeur de epígrafe à conclusão de *Philosophie de la volonté* [*Filosofia da vontade*], de 1960, e de sentença à sua filosofia. Sob diversos aspectos, Ricoeur e Deleuze tentam, ainda que de maneira diferente, abrir uma outra via que não aquela da subjetividade e do idealismo, confrontando o pensamento ao reino do equívoco, colocando-o em contato com um dado que ele não constitui, mas que lhe resiste, e que solicita decifração e tradução. Tal é o próprio da dimensão do “simbólico”, que conduz Ricoeur na via de uma hermenêutica filosófica, abrindo a reflexão para fora das obras, do sentido e do símbolo. Mas, enquanto Ricoeur pensa esse contato segundo o modo fenomenológico de uma doação de sentido, que é já um começo de reflexão, de modo que não haveria verdadeiramente ruptura radical entre o pensamento e o que dá a pensar, o símbolo funcionando sempre como uma estimulação, Deleuze vê no signo que força o pensamento o exercício de uma potência heterogênea que, longe de ser a solicitação de uma disposição preexistente, obriga nossas faculdades a se elevar a um limite novo.

Mas para se compreender melhor a orientação de Deleuze nessa primeira fase de sua filosofia, é talvez importante traçar um histórico dos problemas iniciais de seu pensamento e da forma como ele procura respondê-los.

Já desde os seus primeiros escritos, o problema fundamental da filosofia de Deleuze se apresenta muito claramente: trata-se de estabelecer ou suscitar as condições para se pensar a diferença pura, a diferença enquanto tal. Para Deleuze, a diferença é um problema oculto na filosofia. Um elemento que, estranhamente, quase sem exceções, foi abafado ao longo da história do pensamento. É assim que, num ambiente de algum modo já marcado pela reflexão filosófica sobre a diferença, mas entendida então, de modo geral, sob inspiração hegeliana, como a diferença dialética negativa, como negação ou contradição, Deleuze vai cogitar, em uma resenha de 1954 sobre o importante texto de Jean Hyppolite, *Logique et existence* [*Lógica e existência*], a possibilidade de uma nova “ontologia da diferença”. Ontologia que se volta, visivelmente, contra as concepções dialéticas correntes:

Depois do livro tão rico de Jean Hyppolite, poderíamos nos perguntar o seguinte: não se poderia fazer uma ontologia da diferença que não tivesse de ir até a contradição, porque a contradição seria menos que a diferença e não mais? A contradição não é apenas o aspecto fenomenal e antropológico da diferença? (Deleuze, 2006, p. 27, tradução modificada).

Parece-nos que todo um conjunto de questões se desdobra a partir desse problema inicial. E poderíamos determiná-lo, economicamente, como a recusa em se pensar a diferença conforme uma concepção negativa – ou seja, *como é possível pensar uma diferença não-negativa, ao mesmo tempo uma diferença expressiva, afirmativa, a diferença como nova forma ontológica pura (e não relativa ou derivada do Mesmo, do Semelhante, ou do Idêntico)*? Essa questão define as linhas da filosofia deleuziana nesse período inicial. É o problema que inspira os primeiros textos sobre Bergson, antes mesmo do *Bergsonismo*, e certamen-

Sobretudo, enquanto que em Ricoeur o encontro com o símbolo permanece orientado na direção da descoberta da racionalidade do fundamento da filosofia, para Deleuze trata-se ao contrário, através dos signos e das forças, de conduzir uma crítica radical da filosofia clássica de tipo racionalista que trabalha sempre na construção de uma coerência. Assim, o uso reivindicado da interpretação, o privilégio concedido à obra de arte, a circunscrição da filosofia na região do sentido, e o interesse mostrado pela linguagem, ao mesmo tempo em que constituem temas próximos da hermenêutica, se ligam em um gesto radicalmente diferente, que leva Deleuze para longe de toda hermenêutica” (Bouaniche, A., *Gilles Deleuze – une introduction*, p. 74).

te também o tema que está na origem da pesquisa que se faz em torno de Nietzsche.

No entanto, logo se evidenciará a impossibilidade de se pensar a diferença nesses termos sem que para isso venha a ser reformulada a nossa forma mesma de pensar. O pensamento, que se funda desde a Grécia numa imagem lógica, e nos princípios da identidade, da não contradição, e do terceiro excluído tem como um de seus corolários necessários a supressão do problema da diferença, ou ao menos o abafamento dessa questão. A diferença liberada supõe, necessariamente, uma completa subversão desses princípios. Com isso, mantendo-se essa imagem tradicional, permaneceremos inteiramente impotentes, incompetentes para chegar a pensar efetivamente a diferença. Para Deleuze, será preciso, então, determinar as condições para uma nova gênese do pensamento, liberando-o dessa antiga imagem dogmática.

Vemos que a filosofia deleuziana, com isso, ganha contornos definitivamente transcendentais. Ela se vê obrigada, ao pensar a diferença, a pensar, por extensão, mas agora num sentido mais amplo, o próprio problema do pensamento. E ela o faz segundo algumas linhas bastante claras. Deleuze vê na crítica dos pós-kantianos a Kant um problema não respondido: o da gênese do transcendental, que ele faz tender para um tema que lhe é mais próximo, da gênese do pensar no próprio pensamento. A questão “como pensar se engendra no pensamento?” define, portanto, a forma como Deleuze procura se associar à questão transcendental, e define-a segundo bases claramente genéticas: desde *Nietzsche e a filosofia*, a questão fundamental é a de como chegamos ao pensamento, como pensar se impõe ao pensamento, e como o pensamento encontra sua origem, uma vez que o seu exercício não é natural.

A questão transcendental envolve para Deleuze, acima de tudo, o que podemos chamar de *princípios do pensamento*. É essa, aliás, a forma mais simples pela qual ele define o problema transcendental nesse período, como o problema dos princípios no pensamento (a esse respeito, conferir a definição de transcendental dada na *Apresentação de Sacher-Masoch*: “A reflexão filosófica deve ser chamada “transcendental”; esse nome designa uma certa maneira de considerar o problema dos princípios”; Deleuze, 1983, 120-121).

Mas, justamente, sob o prisma da diferença, de um “funcionamento” diferencial do pensamento, em que consistiriam esses princípios transcendentais,

o que deveria poder ainda ser tomado como princípio? É a busca de respostas adequadas a essa questão que, a nosso ver, parecem determinar o surgimento e o desenvolvimento do problema da Imagem do pensamento.

Para Deleuze, o pensamento, dada a sua inaturalidade, só é tirado de seu torpor, de sua condição natural de *bêtise*, através de uma violência inesperada. É apenas sob uma ação violenta que o pensamento se vê forçado a pensar. Essa violência inaugural define-se em *Nietzsche e a filosofia* através do conjunto das forças, e das forças como um novo elemento do pensar. Num segundo momento, em *Proust e os signos*, através do funcionamento dos diversos mundos de signos. Os signos, por um lado, vão forçar o pensamento a um processo de interpretação do seu sentido (portanto, a um aprendizado) e, por outro lado, fazem o pensamento avançar, no curso desse aprendizado, a uma revelação final, ao conhecimento das essências contidas nos signos da Arte (interpretação essencial dos signos artísticos).

Mas nesse caso, dirá Deleuze, “não basta uma boa vontade nem um método bem elaborado para ensinar a pensar” (Deleuze, 2006b, p. 89). Um pensamento “concreto e perigoso” funda-se, ao contrário, num encontro fortuito e inevitável, numa violência: “sabe-se muito bem que ele não depende de uma decisão nem de um método explícito, mas de uma violência encontrada, refratada, que nos conduz, independentemente de nossa vontade, até as Essências”. Sobretudo, segundo essa imagem involuntária, o pensamento deverá ser ele mesmo objeto de uma criação. E é essa ao mesmo tempo a grandeza e a importância da arte. Determinando-se como um ato de criação, a arte vê-se obrigada a definir, de maneira rigorosa, a forma pela qual, de fato, ela pode chegar a essa criação, como ela se vale do pensamento nesse ato de criação, como, enfim, o pensamento chegará a produzir a diferença e o novo.

É esse sentido, sem dúvida, que Deleuze acredita colher em sua interpretação da *Recherche* proustiana.

E, com efeito, o encontro com a Arte se revela fundamental. É todo o funcionamento de uma nova imagem do pensamento que ela possibilita determinar da forma mais rigorosa. Em que sentido? Seguiremos aqui algumas hipóteses de Véronique Bergen. Para ela, ao buscar responder à questão genética – “*o que é pensar?*” -, que marca a sua filosofia nesse momento, Deleuze estabelece como que uma segunda revolução copernicana, uma revolução copernicana da

própria revolução kantiana. A direção genética com que Deleuze apresenta o problema do pensamento marca muito claramente toda a sua distância em relação aos resultados pretendidos por Kant: se, para Kant, “a preocupação condicionante da crítica visa a determinar o campo de um conhecimento objetivo possível e a erigir um tribunal separando usos legítimos e usos ilegítimos”, a preocupação genética, por outro lado, envolve um problema anterior, o problema do próprio nascimento do pensamento (Bergen, 2007, p. 31).

Nesse caso, as soluções de Deleuze e Kant se mostrarão bastante diferentes, na medida em que se subordinam aos seus respectivos problemas iniciais:

Em Kant, a revolução copernicana é portadora de uma segurança: um princípio de concordância estabelece *a priori* que a objetividade se inscreverá nas disposições do espírito conhecedor e se submeterá à unidade da apercepção. Em resumo, o pensamento prejudica uma familiaridade com aquilo mesmo que ele tem de pensar e domestica os choques moleculares do sensível sob a grade de formas *a priori* (Bergen, 2007, p. 32).

Em Deleuze, ao contrário, “as experiências-limite perturbando a harmonia das faculdades que Kant descarta de seu campo de investigação (pensemos no cinábrio que seria ora vermelho, ora negro, ora leve, ora pesado [...]) são isso mesmo que [...] provoca o advento do pensamento”. Nesse caso, como aponta Bergen, “o pensamento para Deleuze começa precisamente onde pára o conhecimento para Kant, a saber, onde o espírito se deixa atravessar por um sensível não controlado *a priori* sob as categorias”. Para Deleuze, teríamos aí um mundo sensível mais uma vez liberado, onde não se prevê a “submissão dos fenômenos às antecipações que se acredita determiná-los como objetividades”. Com efeito, como Deleuze assinalará mais adiante, em *Diferença e Repetição*, a ligação com o sensível se faz através das sensações e das intensidades (ou seja, através de alguma coisa que afeta a sensibilidade sem ser antecipada formalmente à sua experiência); são elas, por isso, que inicialmente despertam e forçam o pensamento a pensar: “É verdade que, no caminho do que leva ao que deve ser pensado, tudo parte da sensibilidade. Do intensivo ao pensamento, é sempre por uma intensidade que o pensamento nos advém” (Deleuze, 1968, p. 188).

Com isso, vemos que a arte assume um estatuto verdadeiramente especial. Pois, para Deleuze, ao ligar-se diretamente ao “ser diferencial e intensivo do

sensível”, ela se “oferece como o laboratório por excelência do pensamento”. E a sua contribuição mais fundamental é a de apontar para a superação do duplo sentido definido pelo próprio Kant para a estética, ou seja, o de uma teoria da arte ou, por outro lado, o de uma teoria da sensibilidade.

É nessa indistinção entre os dois termos, na sua relação real definida pela arte que Deleuze parece encontrar a resposta mais rigorosa para o problema da gênese do pensamento, e para a redefinição de sua imagem. Como ele observa em *Diferença e Repetição*,

Tudo muda quando determinamos as condições da experiência real, que não são mais largas que o condicionado, e que diferem em natureza das categorias: os dois sentidos da estética se confundem, ao ponto de que o ser do sensível se revela na obra de arte, ao mesmo tempo que a obra de arte aparece como experimentação (Deleuze, 1968, p. 94).

Com isso, com essa redefinição do pensamento através de uma correlata redefinição da sua experiência sensível inicial, que não é outra coisa, assim como nas artes, do que a definição das condições de uma pura experimentação (ou seja uma experiência não antecipada categorialmente), devemos entender que o exercício do pensamento aparece agora sempre como uma aventura do involuntário (ele se faz à mercê dos signos, das forças, das intensidades e dos encontros, enfim à mercê do sensível não categorizado ou categorizável de forma *a priori*).

São essas puras nebulosas (de sentidos enrolados em signos) que ensejam a necessidade de pensar. Mas, forçosamente, como se percebe, essa “aventura do involuntário” deverá ser também a de cada faculdade, ela se “encontra no nível de cada faculdade” (Deleuze, 2006b, p. 91). Pois já não pode haver qualquer convergência preliminar entre elas, seu exercício é disjunto, conforme o objeto que as solicita. Como observa Bergen, as variações contínuas do sensível impõem-se a qualquer acordo entre as faculdades. Não há mais uma “identidade do objeto”, que seria o mesmo quando sentido, imaginado ou concebido.

Nesse caso, como aponta Deleuze, é toda a doutrina das faculdades que deve ser redefinida por inspiração das artes, segundo sua origem involuntária e seu funcionamento superior ou transcendente (não decalcado do empírico):

A aventura do involuntário se encontra no nível de cada faculdade. Os signos mundanos e os signos amorosos são interpretados pela inteligência de duas maneiras diferentes. Mas não se trata mais aqui da inteligência abstrata e voluntária, que pretende encontrar por si mesma as verdades lógicas, ter sua própria ordem e se antecipar às pressões que surgem de fora. Trata-se de uma inteligência involuntária que sofre a pressão dos signos e só se anima para interpretá-los, para conjurar assim o vazio em que ele se asfixia, o sofrimento que a sufoca. [...] O mesmo acontece com a memória. Os signos sensíveis nos forçam a procurar a verdade, mas mobilizam uma memória involuntária [...]. Finalmente, os signos da arte nos forçam a pensar: eles mobilizam o pensamento puro como faculdade das essências. Eles desencadeiam no pensamento o que menos depende de sua boa vontade: o próprio ato de pensar. Os signos mobilizam, coagem uma faculdade: seja inteligência, memória ou imaginação. Essa faculdade, por sua vez, põe o pensamento em movimento, força-o a pensar a essência. Sob os signos da arte aprendemos o que é o pensamento puro como faculdade das essências e como a inteligência, a memória ou a imaginação o diversificam em relação às outras espécies de signos (Deleuze, 2006b, p. 91-92).

A oposição fundamental é justamente genética, da imagem genética que o pensamento se faz de si mesmo conforme se determina sua origem voluntária e pré-definida, ou inversamente, involuntária e intempestiva, traumática e forçada. Nesse caso, entendemos que voluntário e involuntário não designam faculdades diferentes, mas um exercício diverso das mesmas faculdades: elas são solicitadas diversamente, são ativadas diversamente. Com isso, por um lado, define-se esse exercício que Deleuze chamará de voluntário ou contingente:

A percepção, a memória, a imaginação, a inteligência, o próprio pensamento só tem um exercício contingente quando se exercem voluntariamente; então, aquilo que percebemos poderia ser lembrado, imaginado, concebido, e inversamente. A percepção não nos dá nenhuma verdade profunda, nem a memória voluntária, nem o pensamento voluntário apenas verdades possíveis. Nada nos força a interpretar coisa alguma, nada nos força a decifrar a natureza de um signo, nada nos força a mergulhar como ‘um mergulhador em suas sondagens’. Todas as faculdades se exercem harmoniosamente, mas uma substituindo a outra, no arbitrário e no abstrato (Deleuze, 2006b, p. 92-93).

Mas tudo muda quando a concepção do pensamento não prevê qualquer antecipação desse exercício, quando as faculdades não se originam em um ato voluntário, mas ao contrário, dependem do acaso de um encontro, ou mais exatamente da violência de um signo:

[...] Cada vez que uma faculdade toma sua forma involuntária ela descobre e atinge o seu próprio limite, eleva-se a um exercício transcendente, compreende a necessidade como sua potência insubstituível; deixa de ser permutável. Ao invés de uma percepção indiferente, uma sensibilidade que capta e recebe os signos: o

signo é o limite dessa sensibilidade, sua vocação, seu exercício extremo. Em lugar de uma inteligência voluntária, de uma memória voluntária, de uma imaginação voluntária, todas essas faculdades surgem em sua forma involuntária e transcendente, quando então cada uma descobre aquilo que só ela tem o poder de interpretar, cada uma explica um tipo de signo que especificamente a violenta. O exercício involuntário é o limite transcendente ou a vocação de cada faculdade. Em lugar do pensamento voluntário, tudo o que força a pensar, tudo o que é forçado a pensar, todo pensamento involuntário que só pode pensar a essência. Só a sensibilidade apreende o signo como tal: só a inteligência, a memória ou a imaginação explicam o sentido, cada qual segundo uma determinada espécie de signo; só o pensamento puro descobre a essência, é forçada pensar a essência como a razão suficiente do signo e de seu sentido (Deleuze, 2006b, p. 93).

É a possibilidade de determinação desse segundo exercício involuntário do pensamento que Deleuze parece vislumbrar na obra de arte moderna, e de início na *Recherche* proustiana. Ele é em tudo contrário à imagem clássica que nos fazíamos do pensamento: dependência do acaso, violência inaugural de um signo, exercício involuntário, desacordo das faculdades. Uma aventura que para Proust marca nossa experiência no mundo como sendo, necessariamente, a do *Tempo perdido*: mesmo o pensamento é desorientado em essência, e em lugar de contar com ele para estabelecer a nossa reta direção, nossa maior meta é conseguir chegar a pensar, para decifrar os signos de um tempo que nos arrasta. Mas algo que Proust vê, por outro lado, ainda como a condição para se definir um pensamento ao mesmo tempo autêntico e necessário: o único qualificado para pensar, a partir da arte, o tempo e suas essências. O único, no caso de Deleuze, potente o bastante para pensar a diferença.

O modelo desse pensamento será, portanto, o da criação e da experimentação. Tome-se o *leitmotiv* da Recherche: “O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar”. Isso entende-se então da seguinte forma: a não naturalidade do pensamento exige, precisamente, a sua criação. É porque o pensamento poderia não existir que impõe-se, por outro lado, a pesquisa das condições de sua criação, que ele deve ser pensado como uma pura criação:

O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas (Deleuze, 2006b, p. 91).

Pensar enquanto criação é, portanto, o contrário de uma atividade contingente: a criação, se é por um lado incerta, por outro é o que, exclusivamente, poderá emprestar ao pensamento seu caráter necessário. É essa a grande superioridade da arte:

A filosofia, com todo o seu método e a sua boa vontade, nada significa diante das pressões secretas da obra de arte. A criação, como gênese do ato de pensar, sempre surgirá dos signos. A obra de arte não só nasce dos signos como os faz nascer; o criador é como o ciumento, divino intérprete que vigia os signos pelos quais a verdade *se trai* (Deleuze, 2006b, p. 91).

Esse resultado final de uma redefinição da imagem filosófica do pensamento através da arte é, sem dúvida, a inspiração artística mais genuinamente filosófica, pois ela parece de fato se confundir aos reais objetivos de todo pensador. Pois, afinal, “que filósofo não desejaria construir uma imagem do pensamento que não dependesse mais de uma boa vontade do pensador e de uma decisão premeditada?” (Deleuze, 2006b, p. 93)