

O PENSAMENTO TEMPORAL DE WALTER BENJAMIN E MARCEL PROUST WALTER BENJAMIN'S AND MARCEL PROUST'S TEMPORAL THOUGHT

Rízzia Soares Rocha*

Resumo: As mudanças na percepção provocadas pelo modo de vida nas cidades do século XIX exigem uma reorganização dos sentidos e, conseqüentemente, da memória. A fragmentação da cidade dilacera a atenção e a individualidade de seus habitantes. Marcel Proust, em sua principal obra, possibilita a este indivíduo urbano multifacetado uma nova narrativa, forjando um conceito de verdade firmado na leitura e decifração de indícios. A concepção benjaminiana de história alicerça-se em esteios quase coincidentes a estes. O “materialista histórico” fixa imagens históricas, fragmentos capazes de fazer irromper um tempo cronológico e vazio. Negando a historiografia tradicional, Walter Benjamin inaugura uma nova forma de contar a História.

Palavras-chave: Leitura indiciária. Narrativa. História. Memória.

1. Introdução

[...] a verdade não tem necessidade de ser dita para ser manifestada, e que podemos talvez colhê-la mais seguramente sem esperar pelas palavras e até mesmo sem levá-las em conta, em mil sinais exteriores, mesmo em certos fenômenos invisíveis, análogos, no mundo dos caracteres, ao que são, na natureza física, as mudanças atmosféricas (PROUST, 1988, p. 58).

A crítica literária compõe boa parte da obra benjaminiana, e escritores como Baudelaire, Kafka, Aragon, Leskov são essenciais para compreensão de seu trabalho. Diante da obra de Marcel Proust, um trêfego freqüentador de salões, Walter Benjamin vê-se tão influenciado que se afasta a fim de evitar uma “dependência de drogado que impediria... sua própria produção” (SZONDI *apud* GAGNEBIN, 1994, p. 15). Contudo, a concepção benjaminiana de história se alicerça em fundamentos quase coincidentes com o do conceito de verdade firmado na leitura e decifração e indícios de Proust. Em Benjamin, como também em Proust, o tempo linear e vazio, descrito pelo progresso, adquire sinuosidade tornando-se labiríntico. “O passado traz consigo um índice misterioso” (BENJAMIN, 1994, p. 223), ao decifrá-lo, e somente assim, é possível nos apropriarmos do que passou, tal como o narrador de *No caminho Swann* se apropria de sua infância em Combray ao compreender o sabor da *madeleine* mergulhada na xícara de chá. As passagens e tudo o que elas abrigavam foram, para Benjamin, “uma longa e duradoura *madeleine*” (OLIVEIRA, 2003, p. 118).

Os sete volumes de *Em busca do tempo perdido* são a descrição detalhada do processo de decifração das confissões ciciadas pelo século XIX a Marcel Proust. Rejeitando os limites da vivência singular, Proust tece uma outra forma de contar histórias. Sua narrativa nasce da

* Mestre em Estudos Literários pela UFES.

leitura de insignificâncias, sua atenção está voltada aos rebotalhos, a palavras e atitudes ditas e executadas na distração. Procedimento semelhante ao do materialista histórico, descrito por Benjamin, cujo trabalho é dizer os acontecimentos à maneira de um colecionador que não despreza nenhuma peça de sua coleção por menor que esta seja. Assim, Benjamin nos diz “[...] como escrever uma história descontínua, como contar uma tradição esburacada, dizer a ruptura, a queda, o salto [...]” (GAGNEBIN, 1999, p. 99). Ele engendra uma outra forma de contar a História, não linear, como uma seqüência de acontecimentos e causas. Proust nos ajuda a compreender como isto é possível porquanto sua obra constrói “um invisível labirinto de tempo” (BORGES, 1999, p. 95).

Os caminhos desse labirinto destroem a linha de ordenação cronológica dos acontecimentos. “A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado” (BENJAMIN, 1994, p. 45). Mas é para buscar a verdade, e a verdade tem uma relação essencial com o tempo, que o autor ergue esse labirinto. Nas muitas veredas que se bifurcam, se fundem e se entrecruzam são deixados vários vestígios de verdade que, por acidente, exigem investigação. “A realidade nunca é mais do que uma isca lançada a um desconhecido em cujo caminho não podemos ir muito longe” (PROUST, 2002, p. 23). O principal tema de *Em busca do tempo perdido*, como afirma Deleuze, não é a memória, mas o relato de um aprendizado na leitura de signos.

2. Morelli, Bertillon, Dupin e outro detetives

No início do século XIX, as fisiologias eram um tipo de literatura comum. Estes livros tratavam de descrever pessoas e, mais tarde, lugares. A necessidade de ler sinais nos rostos que se cruzam nas ruas, e em partes da cidade, a fim de trazer o que é descrito para perto de quem lê é uma tentativa de ordenar e identificar o que se mostrava estranho e desconexo. “De fato, o mais indicado era dar às pessoas uma imagem amistosa das outras. Com isso, as fisiologias teciam, a seu modo, a fantasmagoria da vida parisiense” (BENJAMIN, 1994, p. 36).

Quando o número de crimes começou a aumentar, identificar estes anônimos e catalogá-los tornava-se cada vez mais indispensável. Muitos métodos com o fim de localizar alguém no “caos de corpos individuais” (GUNNING, 2004, p. 60) começaram a surgir. Em meados do século XIX, a fotografia passou a ser um instrumento da polícia para registrar a imagem do criminoso e para auxiliar nas investigações do local do crime. No entanto, muitos problemas faziam dela um meio falho de identificação; a lentidão das máquinas facilitava ao criminoso

uma descaracterização de seus traços, a ausência de padrões ao fotografar, tais como a distância e a posição da máquina, também dificultavam o reconhecimento.

Trabalhos como os do fotógrafo alemão August Sander, citado por Benjamin em *Pequena história da fotografia*, tratando de classificar os tipos urbanos, concorreram para habituar o transeunte a olhar e ser visto. Assim, o esforço para “aperfeiçoar e tornar mais exato o processo de captar traços fisionômicos” (BENJAMIN, 1994, p. 103) se fez uma preocupação comum. Funcionários das docas, mães com seus filhos, boêmios, *dândis*, banqueiros, todos foram registrados. Esses retratos provêm da simples observação, o fotógrafo alemão não usa métodos científicos para catalogar os tipos. Em Paris, anos antes do “Atlas” de Sander, a fotografia estava sendo usada como meio, não só de identificação, mas também de controle direto. A polícia parisiense, além de fotografar os criminosos, desenvolvia métodos de decifração do indivíduo. Dessa forma, o corpo do habitante da cidade vai recebendo marcas.

Em pouco tempo, só a cidade de Paris já possuía um número gigantesco de fotos em sua galeria de criminosos e encontrar uma dessas fotos para reconhecer um assaltante reincidente, por exemplo, trazia sérios problemas. Alphonse Bertillon, estatístico da polícia francesa, desenvolve então um método para facilitar e precisar a identificação. Usando a antropometria, a precisão óptica da câmera fotográfica, um vocabulário fisionômico e a estatística¹, este método, chamado por Bertillon de *sinalética*, marca sinais gerais nos corpos a fim de separá-los por grupos. Desta forma, os dados eram cruzados para se ter a descrição daquele que era apreendido ou procurado. Um crânio com uma certa medida, um nariz de certo tipo, olhos de cor e formato comuns são retalhos que compõem um rosto. Acreditava-se, assim, que as pessoas disfarçadas possuíam menores chances de escaparem incólumes, porque um criminoso de sangue frio poderia alterar a forma de seu nariz, mas o restante era, ainda, suficiente para identificá-lo. A *sinalética* “permitia separar, no momento do reconhecimento, dois indivíduos diferentes, mas não afirmar com segurança que duas séries idênticas de dados se referissem a um mesmo indivíduo” (GINZBURG, 1989, p. 174). Além de possibilitar que traços fisionômicos fossem quantificáveis, Bertillon também fez do corpo fotografado “um texto articulado em características morfológicas e que pode ser ‘memorizado’” (GUNNING, 1989, p. 50); um vocabulário codificado de características físicas, simples e preciso: desenvolve-se o *retrato falado*. Uma classificação pela média, desprezando sinais particulares, era o meio de organizar os arquivos policiais e identificar os corpos.

¹ “Bertillon procurou quebrar o conhecimento do criminoso profissional sobre disfarces, identidades falsas, múltiplas identidades e álibis. Ele fez isso juntando antropometria [a mensuração precisa das partes do corpo], a precisão óptica da câmera, um vocabulário fisionômico refinado e estatística” (GUNNING, 2004, p. 57).

No conto de Edgar Allan Poe, *Os crimes da rua Morgue*, o detetive Dupin diz ao seu amigo: “Acredito que a verdade não está sempre dentro dum poço. Acredito mesmo, no que concerne aos conhecimentos mais importantes, que ela se encontra invariavelmente à superfície” (POE, 2001, p. 76). Suas palavras nos fazem duvidar da massificação praticada pelo método de Bertillon e guiam nosso olhar para o que há de mais aparente.

Desprezando as complexas formas de classificação, Dupin nos sugere uma leitura do que se apresenta. Em *Os Crimes da Rua Morgue*, enquanto a polícia ignorava os sinais particulares e procurava inutilmente uma solução para o assassinato por meio dos vestígios corriqueiros de um crime, Dupin investigava a peculiaridade, o que aconteceu neste caso que o diferencia de qualquer outro – questão certamente muito importante quando o criminoso não é um homem mas um orangotango. Bertillon generaliza os sinais particulares para encontrar um corpo específico, enquanto Dupin procura ver, investigar a superfície, juntar os indícios e decifrá-los. Para este último, não existem suspeitos habituais. Assim age o médico italiano Geovani Morelli, citado por Carlo Ginzburg e, segundo este, lido por Freud, ao desenvolver um método para a identificação de obras de arte. Para Morelli, o falsário, ao reproduzir um determinado quadro, mantém sua atenção no que há de mais característico e se esquece dos pequenos detalhes: falsifica-se um Da Vinci, preocupa-se em imitar com máxima perfeição o sorriso mas se esquece das unhas, por exemplo. Ao distender sua atenção, o falsário imprime na tela a marca de sua individualidade. Embora o método de Morelli observe pequenos detalhes, retalhando a pintura ao investigá-la, assim como Bertillon retalha o corpo para identificá-lo, o primeiro o faz buscando indícios de particularidades enquanto o que interessa ao outro é a generalização. Curioso que o método de Morelli seja facilmente observado nas histórias de detetive. Com a mesma argúcia atua Sherlock Holmes, cuja perspicácia teve como inspiração um professor de medicina de Arthur Conan Doyle. Morelli também teve, nos seus estudos médicos, o desenvolvimento da habilidade para a observação de minúcias porque diagnosticar uma doença através dos sintomas, que em cada corpo pode se apresentar de formas variadas exige um longo aprendizado de leitura e decifração.

Nas ruas, quando o indivíduo se esquece de si mesmo, não se preocupando em aparentar uma atitude, tem menos chances de ser descoberto, mas quando se esquece de si, se deixa ver. A investigação policial nos contos de Poe, o método do italiano Geovanni Morelli para a identificação dos quadros, a psicanálise de Freud, nos dizem o mesmo. Criminoso, falsário e paciente são identificados por meio de refugos. Quanto menos a atenção se fizer presente, mais indícios de si são deixados, é o que afirma a psicanálise em sua leitura de atos falhos aplicada em desvelar o indivíduo em sua particularidade. Proust, quase à maneira de um psicanalista, treina seus sentidos na leitura destes sinais.

[...] eu, que durante tantos anos não buscara a vida e o pensamento reais das pessoas senão no enunciado direto que deles me forneciam elas voluntariamente, chegara, por culpa delas, a, pelo contrário, só dar importância aos testemunhos, que não são uma expressão racional e analítica da verdade; as mesmas palavras só me elucidavam sob a condição de serem interpretadas como um afluxo de sangue às faces de uma pessoa que se perturba, ou ainda com um silêncio súbito (PROUST, 2002, p. 80).

3. Algumas considerações sobre a *flanerie*

O homem das multidões, conhecido conto de Poe, “é algo como a radiografia do romance policial”, diz Benjamin (1994, p. 45). No conto, não há um crime. Seu tema principal, é o apagamento dos vestígios do indivíduo na multidão. A massa que toma as ruas de Londres ao entardecer é composta de pessoas imersas no isolamento de sua vivência singular. As respostas dos transeuntes aos encontros dados ao acaso são reflexas. Eles “se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques” (BENJAMIN, 1994, p. 126). Absorvido em sua individualidade, o cidadão não se reconhece parte dessa aglomeração sincrônica, selvagem e disciplinada, que toma a rua. Através da cidade movimentada, uma pessoa é capaz de caminhar durante horas sem encontrar um único conhecido. Esse anonimato, e gerado pela vida nos populosos centros urbanos do século XIX, impõe meios de identificação mais rigorosos como formas de controle, a fim de atenuar um total desaparecimento do indivíduo. Mas em *O homem das multidões*, lemos uma rigorosa classificação dos passantes, à maneira de um botânico que relaciona os espécimes de uma flora, feita pelo personagem narrador: um homem, que observa pela janela de um café londrino a massa humana que começa a tomar as ruas ao fim da tarde, colhe, no comportamento e no vestuário daqueles que caminham, indícios capazes de dizer a que grupo social cada transeunte pertence.

A princípio minhas observações tomaram um jeito abstrato e generalizador. [...] Em breve, porém, desci a pormenores e examinei com minudente interesse as inúmeras variedades de figura, roupa, ar, andar, rosto e expressão fisionômica. Havia muitos indivíduos de aparência vivaz, que facilmente reconheci como pertencentes à raça dos elegantes batedores de carteira[...]. Os jogadores profissionais que descobri em quantidade não pequena – eram ainda mais facilmente identificáveis. Usavam roupa de todas as espécies, desde a vestimenta berrante e audaciosa [...] até às vestes do clérigo escrupulosamente desadornada [...] (POE, 2001, p. 393).

Mas esse notável catalogador tem o corpo debilitado pela doença, seus sentidos não são confiáveis. É um homem ainda entorpecido pela febre. A segurança das descrições é interrompida quando um velho, que foge a qualquer tentativa de classificação pela absoluta

peculiaridade de sua expressão, surge. Diante da angústia do inclassificável, o observador ganha as ruas de Londres numa longa perseguição. Como o método da polícia parisiense para a identificação de criminosos deixa dúvidas quanto sua eficácia por montar um indivíduo juntando retalhos, a classificação dos tipos urbanos por comportamentos gerais, atitudes formais, não considerando aspectos particulares, não se mostra segura. “*Er lässt sich nicht lesen – não se deixa ler*”, é o que encontramos logo na primeira linha do conto.

A possibilidade de desvendar o caráter das pessoas através de traços fisionômicos, embora equívoca, tranquilizou por algum tempo o cidadão da metrópole moderna, que se via obrigado a permanecer por horas, ao lado de um estranho. “O desconhecimento a respeito do lugar de onde vem e para onde vai o indivíduo que se encontra a poucos centímetros de nós pode levar a imaginação até paragens sombrias. Sua aparência silenciosa parece sugerir uma vidraça invisível separando observador e observado” (OLIVEIRA, 2004, p. 39). Perdido na fragmentação da cidade e de si, o homem moderno precisa decifrar, ler os sinais que a rua apresenta, como o caçador na antiguidade se tornava sensível aos signos da selva para perseguir a sua caça. Uma volúpia de ver, alimentada pela necessidade de orientação. Quem primeiro aprende a ler os hieróglifos urbanos é o *flâneur*. Calçadas e becos lhe são tão familiares quanto são ao burguês os corredores e quartos de sua casa. Mas a *flanerie* parisiense que tanto encantou Walter Benjamin não acontece nas ruas apertadas por onde caminha a multidão apressada de Poe. São as galerias, ou passagens, que proporcionam um ambiente propício ao passeio ocioso dessa espécie de andarilho urbano. A multidão é “seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes.[...] Para o perfeito flâneur [sic], para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito” (BAUDELAIRE, 1996, p. 20). No entanto, ele não quer ter sua individualidade diluída nas massas populares. O “gosto da fantasia e da máscara, o ódio ao domicílio e a paixão por viagens” (BAUDELAIRE, 2006, p. 67) são desfrutados pelo *flâneur* a distância, em seu isolamento.

3. Fragmentação do indivíduo

Até aqui temos considerado um sujeito móvel perante um objeto ideal, imutável e incorruptível. Mas nossa percepção vulgar não se refere a nada além de fenômenos vulgares. Isenção de fluxo interno num dado objeto não altera o ato de ele ser o correlativo de um sujeito que não goza de tal imunidade. O observador inocula o observado com sua própria mobilidade. Além disso, quando se trata de um caso de inter-relação humana, encontramos-nos face ao problema de um objeto cuja mobilidade não é meramente função da mobilidade do sujeito, mas independente e pessoal: dois dinamismos intrínsecos e separados, carentes de um sistema de

sincronização. De modo que, seja qual for o objeto, nosso desejo de posse é, por definição, insaciável (BECKETT, 2003, p. 15).

Em *A posição do narrador no romance contemporâneo*, Adorno nos fala do paradoxo do romance que exige narração enquanto ela já não é possível. Pressupondo um indivíduo na primeira significação da palavra, a narrativa romanesca procura erigir um sentido. Em quartos aveludados, o homem moderno pode isolar-se na lenitiva companhia da história de uma vida plena. No entanto, a fragmentação da cidade é também fragmentação do indivíduo, corpo e espírito como papel picado caindo de um saco, nos diz Virginia Woolf. É sobre o solo movediço desse observador inconstante que Marcel Proust funda sua obra. O autor francês destrói a ilusão do romance como se nos mostrasse os bastidores do palco italiano, escreve Adorno. A solidão torna-se o ambiente favorável a um aprendizado, o início necessário de uma formação. No abismo da incomunicabilidade, as horas passadas com um amigo são um desperdício inútil. Aprender não é mais resultado de um processo narrativo porque "nas raras ocasiões em que palavra e gesto ocorrem ser expressões válidas da personalidade, perderão seu significado ao passar através da catarata da personalidade alheia" (BECKETT, 2003, p. 67).

Os laços entre uma pessoa e nós só existem em nosso pensamento. Ao debilitar-se, a memória os afrouxa, e, malgrado a ilusão com que gostaríamos de nos enganar, e com a qual, por amor, por amizade, por respeito humano, por dever, enganamos os outros, nós existimos sozinhos (PROUST, 2003a, p. 26).

Cada indivíduo constitui um universo isolado regido por leis singulares. Em sua obra, Proust mostra um caminho pelo qual essas leis são estabelecidas. *Em busca do tempo perdido* é a busca da verdade, não verdades objetivas, intelectuais, que podem ser transmitidas, mas de verdades subjetivas, verdades do indivíduo. "E se [... a obra] se chama busca do tempo perdido é apenas porque a verdade tem uma relação essencial com tempo" (DELEUZE, 2003, p. 14). Nem os amores e tampouco as frívolas reuniões sociais, por aquilo que expressam diretamente, têm alguma importância. Em Proust a verdade se dá por coação. Não há uma boa vontade prévia do indivíduo em procurá-la, ela é "o resultado de uma violência sobre o pensamento" (DELEUZE, 2003, p. 15). O que recebemos voluntariamente, pouco contribui para o aprendizado. Procuramos o saber por necessidade porque um sofrimento nos impele em sua busca. É no amor, e sobretudo no ciúme, do personagem narrador por Albertine que esta lição é apreendida.

A tudo quanto não sabemos que se reporta à vida real da pessoa que amamos não prestamos nenhuma atenção, esquecemos logo o que ela nos disse [...]. Por isso,

quando depois o nosso ciúme é excitado [...], esquadrinhando o passado em busca de indicações, nada encontra nele; sempre retrospectivo, é como um historiador que tivesse de escrever uma história para a qual não possui nenhum documento (PROUST, 2002, p. 136).

O ciúme o compele a deslindar a verdade nos sinais involuntários emitidos por Albertine, a fazer “profecias retrospectivas” (GINZBURG, 1989, p. 169). O que ela diz espontaneamente deve ser lido como um anagrama. De igual forma, as relações sociais demandam um trabalho de tradução, embora os signos mundanos exijam maneiras diferentes de interpretação porquanto se manifestam de outro modo. Cumprimentos devem ser lidos com a mesma precisão de um diagnóstico.

[...] recebi uma lição que acabou ensinando-me, com a mais perfeita exatidão, a extensão e dos limites de certas formas de amabilidade aristocrática. Era numa vespéral dada pela duquesa de Montmorency em honra da rainha da Inglaterra; houve uma espécie de pequeno cortejo para ir ao bufê, e à frente marchava a soberana, tendo ao braço o duque de Guermantes. Cheguei neste momento. Com a mão livre, o duque me fez, pelo menos a quarenta metros de distância, mil acenos de apelo e de amizade e que pareciam querer dizer que eu podia aproximar-me sem receio. Que não seria comido cru em lugar dos sanduíches de chester. Mas eu que começava a aperfeiçoar-me na linguagem da corte, sem aproximar-me um único passo, inclinei-me profundamente, dos meus quarenta metros de distância, mas sem sorrir, como teria feito ante a uma pessoa a quem mal conhecesse, depois continuei meu caminho em sentido oposto. Poderia eu ter escrito uma obra-prima, que [...] me honrariam menos do que por essa saudação (PROUST, 2001, p. 69).

A sociedade é pródiga na emissão de seus signos, indispensável é compreendê-los para ser recebido por ela. Cada grupo possui seus códigos específicos.

5. Memórias

O homem moderno no romance proustiano é solitário e múltiplo. A alma cinde-se e suas partes coabitam e garantem certa identidade plagiando-se, pois afinal, como diz Proust, “O plágio humano a que os indivíduos escapam mais dificilmente [...] é o plágio de nós mesmos” (2003a, p. 23). Possibilita-se o surgimento de uma nova narrativa. À maneira do *flâneur* que em seu passeio ocioso se torna hábil no conhecimento dos hieróglifos urbanos, Proust “perde” tempo nos salões, em visitas, com mulheres medíocres para se tornar sensível ao sinais da mundanidade, do amor, e, principalmente, da arte. “Nunca se sabe como uma pessoa aprende; mas, de qualquer forma que aprenda, é sempre por intermédio de signos, perdendo tempo, e não pela assimilação de conteúdos objetivos” (DELEUZE, 2003, p. 21). A memória integra esse aprendizado. É importante aqui falar, mais uma vez, da famosa distinção proustiana de memória, evidenciada por Walter Benjamin em *Sobre alguns temas em Baudelaire*.

O que Proust chama de memória voluntária, ou memória da inteligência, é o dano causado pela força de um acontecimento. Este tipo de memória está sempre pronto a ser evocado enquanto meio de proteção. Sujeita aos apelos da atenção, a memória voluntária aniquila as impressões do acontecimento e, desta forma, “as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele” (BENJAMIN, 1994, p. 106); dos acontecimentos tocados pela consciência, são destruídas as impressões do vivido, fazendo com que o passado se restrinja a uma sucessão de momentos cronologicamente ordenados. É necessário para a conservação das impressões na memória que o acontecimento não se repita exaustivamente na consciência, isto porque “a função da memória consiste em proteger as impressões, a lembrança tende a desagregá-las. A memória é essencialmente conservadora, a lembrança é destrutiva” (BENJAMIN, 1994, p. 108). Tudo o que for retido pela consciência como controle dos estímulos torna-se memória voluntária. Essa sobrecarga na atividade sensorial, ou choque como nos diz Benjamin, compõe esse tipo de memória pronto a apresentar-se quando solicitado. Porém, não restitui o passado no presente, mas atualiza um “presente anterior” no presente; “algumas pretensas amostras do passado que nada conservavam do mesmo” (PROUST, 1988, p. 287) é o que a inteligência encerra.

Certamente podem-se prolongar os espetáculos da memória voluntária, não demandando esforço maior do que o de folhear um livro de figuras. [...] como teria enchido de paisagens a claridade reinante folheando um caderno de aquerelas feitas nos diversos lugares onde estivera e, com prazer egoísta de colecionar, dissera a mim mesmo, ao catalogar destarte as estampas de minha memória: “Afinal, vi muita coisa bela em minha vida” (PROUST, 2004, p. 154).

Diante do presente, a memória voluntária exhibe um presente anterior. Ela não nos dá o passado, porque não guarda dele mais que imagens sem temporalidade que não nos dizem nada da criatura que fomos.

Em contraposição à memória voluntária, Proust descreve uma memória involuntária. Esta não se fixa no consciente e está longe do enfraquecimento das impressões imposto pela repetição formadora do hábito. Na famosa passagem da *madeleine*, não é a forma que desperta em Proust recordações da cidade de Combray, mas o gosto do bolinho no chá que há muito ele não provava, porque não era seu hábito tomar chá. Esse gosto ficou restrito a sua infância e senti-lo novamente, depois de tanto tempo, foi capaz de libertar as impressões e as imagens de um passado que ele julgava morto.

Mas quando mais nada subsistisse de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, - sozinhos, mais frágeis, - o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as

ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação (PROUST, 2004, p. 47).

O gosto, bem como o cheiro, são registrados em uma distração do consciente e, nele não se fixando, vão logo depositar-se nas camadas mais profundas do espírito. Por isso são, em maior número, “sésamos” que abrem os vasos onde estão encerradas as memórias involuntárias. Olfato, paladar e tato, chamados por Lessing (1998, p. 266) de “sentidos escuros”, assumem uma importância central na obra de Proust. Ligados à decomposição da matéria, à efemeridade do objeto, esses sentidos foram desconsiderados para a experiência estética durante muito tempo. *Em busca do tempo perdido* os leva para o primeiro plano. A audição e a visão também podem preservar imagens do passado, mas o fazem em menor circunstância, especialmente a visão, por ser preponderante na modernidade. Dificilmente o visto não é inscrito no consciente degradando-se em várias lembranças. Para salvá-lo, é necessário que o hábito rapidamente suprima a chave desse acontecimento como no caso de um livro lido na juventude e não mais visto desde então. Evocada por um encontro fortuito, a memória involuntária nos possibilita compreender os signos sensíveis, cuja importância em Proust é essencial enquanto são eles que abrem caminho para a interpretação dos signos da arte. Neste tipo de memória cabe ao acaso que um gosto, um cheiro, um som liberte as impressões do vivido que não foram retidas pela consciência, mas passaram quase sem que ela percebesse. “Apreendemos uma qualidade sensível como signo; sentimos um imperativo que nos força a procurar seu sentido. Então, a memória involuntária, diretamente solicitada pelo signo, nos fornece seu sentido (como Combray para a *madeleine*, Veneza para as pedras do calçamento...)” (DELEUZE, 2003, p. 50). Este tipo de reminiscência associa dois momentos distintos, como diz Samuel Beckett, “por algum milagre de analogia” (2003, p. 77) e nos faz reconhecer e libertar a alma contida num objeto. O que não foi retido pela memória voluntária pode ser recolhido pelo sumidouro da memória involuntária surgindo, talvez, mais tarde, em outros sítios. O encontro com um passado que se supunha perdido tem no acaso a marca de sua autenticidade. As verdades, em Proust, só têm validade quando um acontecimento casual rouba nossa tranquilidade e nos força a buscar esse saber que se fez necessário; “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 a nossa revelia numa impressão física, já que entrou pelos sentidos, mas da qual podemos extrair o espírito” (PROUST, 2004, p. 158). A supressão do hábito, desajustando nossa sensibilidade orgânica, é uma inquietação inevitável para que o significado dos signos sensíveis seja desvendado. São destacados do universo da rotina que os objetos podem nos encantar.

Como o hábito enfraquece tudo, o que melhor nos recorda uma criatura é justamente o que havíamos esquecido. Eis por que a maior parte da nossa memória está fora de nós, numa viração de chuva, num cheiro de quarto fechado ou no cheiro de uma primeira labareda, em toda parte onde encontramos de nós mesmos o que nossa inteligência desdenhara, por não lhe achar utilidade, a última reserva do passado, a melhor [...] (PROUST, 1984, p. 172).

Esses refugos das impressões, embora guardem a essência do passado, podem permanecer encobertos no transcorrer de toda a vida. A memória involuntária está muito mais próxima do esquecimento que da lembrança. Deparar-se com uma destas memórias é um achado capaz de romper a estrutura de um tempo linear e vazio. São elas “uma antecipação do tempo redescoberto” diz Deleuze (2003, p. 51), porque quando encontradas revelam, no presente, não um passado ressecado mas vivo, fértil, brilhante. A lembrança involuntária de Combray traz “um pouco de tempo em estado puro” (PROUST, 1988, p. 153), ela “ressurge de forma absolutamente nova. Não surge como esteve presente; surge com 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” (DELEUZE, 2003, p. 57). A alegria que invade o personagem narrador no acaso dessas reminiscências, exceto quando se lembra da avó morta, é a satisfação de uma verdade decifrada, a verdade do tempo. A busca do tempo perdido é retribuída com a revelação do tempo reencontrado.

6. A *Recherche* e o “historiador materialista”

Observar pessoas, lugares, coisas ao andar pelas ruas guarda um gesto detetivesco. O olhar moderno é necessariamente investigativo. A concepção histórica de Walter Benjamin fundamenta-se na leitura indiciária e, em alemão, indícios são sinais da verdade (*Wahrzeichen*). Benjamin nos transforma em detetives históricos, nos apontando como é possível identificar e desvendar os sinais que o futuro negligenciou no passado. “[...] os fatos não se situam no conjunto dos reflexos contidos nesse pobre espelhinho que a inteligência leva a sua frente e a que chama de futuro, senão que estão fora deles, surgindo tão bruscamente como a pessoa que vai testemunhar o flagrante de um crime” (PROUST, 2003a, p. 30). À maneira do personagem narrador de Proust, tornamo-nos sensíveis a estes sinais aprendendo não com que os outros nos dizem mas com aqueles que não têm relação de semelhança com nosso aprendizado. Uma História feita de rebotalhos. Esta é a tarefa do “materialista histórico” cujo sentido não-tradicional, forjado por Benjamin, preserva, em diversos aspectos, um caráter de identidade com o narrador proustiano. Aos olhos deste

“historiador materialista” nada é desprezível, um pequeno detalhe pode ser a porta para a libertação de um longo período de domínio, a porta por onde entrará o Messias. Assim, Benjamin tece uma historiografia da ruptura. Ele não quer, como no historicismo, costurar os fatos com o fim de dar-lhes uma falsa coesão. O “materialismo histórico” evidencia a falta, a ruína, o salt, porquanto, como nos diz Jeanne Marie Gagnebin, nem ao contar nossa própria história, de nosso nascimento e morte, não podemos encontrar um começo e um fim absolutos possíveis à narração, pois dependemos de ações e narrações de outros que não nós mesmos. “O universo é verdadeiro para todos nós e diferente para cada um de nós. [...] são milhões de universos que despertam todas as manhãs, quase tão numerosos quantas são as pupilas e inteligências humanas” (PROUST, 2003a, p. 177). Como admitir uma narrativa absoluta? A crônica, segundo Benjamin, é a forma épica que reúne todas as maneiras de contar uma história como a multiplicidade de cores do espectro, se reunidas, formam a cor branca. Nela, a explicação verificável dá lugar à exegese “que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas” (BENJAMIN, 1994. p. 209).

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. (BENJAMIN, 1994. p. 224)

As verdades objetivas da memória voluntária, recebidas por transmissão, pouco importam. As que perturbam a tranquilidade cotidiana são as que nos interessam, verdades são sucedâneos dos desgostos, nos diz Proust. O que não precisamos decifrar não nos pertence, é alheio a nossa vida. Dilacerado pelo ciúme, Proust descobre as verdades sobre o amor, não sobre seu envolvimento com Albertine unicamente, mas sobre as verdades gerais do amor. Da mesma forma, ele descobre as verdades da sociedade burguesa-aristocrática, do tempo e da arte, sendo a arte seu fim último. Segundo o autor francês, somente no acaso a descoberta da verdade é autêntica. Benjamin não atribui um caráter tão casual às revelações. As imagens do passado são trazidas pelo “materialista histórico”, mas desvendar suas potencialidades cabe ao sujeito (histórico). O passado fragmentado, trazido pelo materialista, tem o poder de provocar, de despertar, porque pode se abrir, a cada segundo, como redenção. Os fatos ordenados do historicismo jamais têm esse poder enquanto nos vêm como verdades objetivas, como conteúdos a serem assimilados. Em Benjamin, o despertar também é fruto de

uma violência. O sujeito histórico é arrancado de seu sono por uma sonora bofetada: a reminiscência que relampeja no momento do perigo.

As manifestações dos signos sensíveis na memória involuntária rompem o tempo cronológico e vazio. Veneza transpõe os limites da cinzenta lembrança dada pela inteligência quando, ao tropeçar no calçamento do pátio da casa dos Guermantes, o personagem narrador de Proust a recorda não como ela foi de fato vivida, mas em sua essência - a essência, nos diz Deleuze, é aquilo que individualiza, puro ponto de vista que faz do acontecimento totalmente único mas irreduzível tanto ao objeto que traz o signo, quanto ao sujeito que o sente. A memória involuntária ordena a ressurreição de um tempo e do ser que éramos nós, ou na admirável linguagem de Beckett (2003, p. 33), a restauração “não somente [d]o objeto passado mas também [d]o Lázaro fascinado ou torturado por ele”. É muito importante compreendermos que não existe, nem em Proust e tampouco em Benjamin, qualquer impulso de restabelecer uma antiga ordem. Ambos os autores têm suas obras voltadas para o futuro, não para o passado. A reminiscência nos traz a restauração pura do vivido em um instante extratemporal que não poderíamos, à força de nossa vontade, perpetuar porque ele está cheio de hábitos de uma pessoa que não somos mais e que não poderíamos voltar a ser, “[...] os verdadeiros paraísos são os que perdemos” (PROUST, 2004, p. 152). Respirar um ar novo, precisamente por ser um ar já respirado, é o que a recordação nos faz, segundo Proust. A memória involuntária nos dá a nós mesmos, nos revela o real que não reside na ação efetiva. Baldado é revisitar lugares do passado e procurar pessoas que dele fizeram parte, a realidade não pode ser conhecida pela experiência, ela está inscrita dentro do universo de nós mesmos.

Benjamin vê nas velhas passagens parisienses uma concentração de hieróglifos da cidade moderna. Em seus ensaios, o labirinto de tempo erguido pela lembrança tem a mesma iluminação baça, vacilante, destes corredores quando decadentes. Só tem o poder de nos encantar aquilo que foi extirpado da ordem cotidiana. As épocas, a nosso modo, povoam de deuses objetos prosaicos; uma vez quebrado o hábito, caem no esquecimento e é possível reconhecer e libertar os espíritos ali encerrados.

Aquilo que Proust vivencia individualmente, Benjamin quer público, como demonstra em *Infância em Berlim*. Também pretende uma comunicabilidade, mas ele a quer por meio da ação política, construindo em seu projeto, *Das Passagen-Werk*, uma escrita com o poder de suscitar em seus leitores uma consciência revolucionária. O isolamento do homem moderno é quebrado pelo despertar coletivo que insurge contra a dominação, tornando-se instante do recomeço quando o sol pára e os relógios são alvejados, e a antiga ordem é interrompida. A felicidade de um tempo redescoberto inaugura o novo e afugenta, por instantes, o temor da

morte. Mais uma vez ressurgem crianças que precisam reaprender o mundo e, com os sentidos atentos pela retirada momentânea do hábito, procuram brinquedos, constroem semelhanças, estabelecem outras leis.

Também Proust aponta para uma recriação, encontrando na memória involuntária o caminho para arte e na arte a possibilidade de comunicar a essência individual abrindo uma passagem para os universos múltiplos e solitários que são os outros seres: “A única viagem verdadeira [...] seria não partir em demanda de novas paisagens, mas ter outros olhos, ver o universo com os olhos de outra pessoa, de cem pessoas, ver os cem universos que cada uma delas vê, que cada uma delas é [...]” (2002, p. 238).

***Abstract:** Changes in perception provoked by new lifestyles in the XIX cities, demanded a reorganization of the senses and, consequently, a memory reorganization. Urban fragmentation breaks attention and fractures the individuality of its inhabitants. Marcel Proust allows this urban multi-faced individual a new narrative in his main work, coining a concept of truth based on trace reading and deciphering. Walter Benjamin's conception of history is grounded in almost similar bases. The historic materialist fixes historic images, fragments which allow for the appearance of a new chronological perception. Denying traditional historiography, Benjamin opens a new way of narrating history.*

Key words: *Leitura indiciária. Narrativa. História. Memória*

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

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

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. O jardim de veredas que se bifurcam. In: _____. *Ficções*. 8. ed. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

OLIVEIRA, Bernardo. A crítica como caminho de pensamento: Walter Benjamin e algumas de suas leituras. In: AMARAL, Sérgio; SALGUEIRO, Wilbert. (Orgs.). *Vale a escrita? Criação e crítica na contemporaneidade 2*. 1. ed. Vitória: Flor e Cultura/Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, 2003, V. 1. p. 113-132.

_____. Percepção moderna e narrativa dos vestígios: Schlegel, Novalis, Poe e Kafka, um arquipélago benjaminiano. In: COLNAGO, Atílio; MURTA, Claudia (Orgs.). *Mito e arte: filosofia e suas fronteiras*. Vitória: Multiplicidade, 2004. p. 35-45.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

PROUST, Marcel. *A Fugitiva*. 11. ed. Trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora Globo, 2003a.

_____. *A prisioneira*. 13. ed. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes de Sousa de Alencar. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *O caminho de Guermantes*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

_____. *O tempo redescoberto*. 15. ed. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Sobre a leitura*. 4. ed. Trad. Carlos Vogt. Campinas, SP: Pontes, 2003b.

_____. *Sodoma e Gomorra*. 15. ed. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2001.

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