

## DELEUZE COM PROUST: SIGNO-PENSAMENTO

*Eziel Belaparte Percino*

### RESUMO

Esse artigo tem como tema a experiência deleuziana com a literatura proustiana em *Proust et les signes*, livro animado, pelo menos numa de suas numerosas mobilidades, por uma formulação conceitual signo-pensamento: pensar não é um ato natural ao pensamento; pensa-se, busca-se a verdade, somente sob a pressão dos signos.

PALAVRAS-CHAVE: Deleuze; Proust; signo

**É** preciso examinar a experiência deleuziana com a literatura proustiana a partir de duas apreensões preliminares. Em primeiro lugar, deve-se apreender que se trata de um estado complicado essa experiência, filosofia em aliança com a literatura. O conceito de complicação, segundo um de seus sentidos em Deleuze, exprime um estado, o das diferenças (domínios, séries, intensidades, singularidades) envolvidas ou implicadas umas nas outras, assegurando a imanência do um ao múltiplo e do múltiplo ao um, correspondendo a uma espécie de “encontro disjuntivo”, avesso à mera fusão. A experiência põe em correspondência os objetos notáveis de cada domínio, filosofia e literatura, mas sempre a partir de uma aliança designada num equilíbrio de movimentos (co-implicação ou co-funcionamento). Chame-se de complicação deleuze-proustiana tal experiência: ela se faz como um andar de bicicleta, equivalendo o peso e a inclinação do ciclista ao peso e à velocidade do veículo, a posição dos braços e das pernas à posição do guidão e das rodas. O corpo do ciclista, vulnerável, sem cabine nem vagão, mas inteiramente aliado ao quadro do veículo, caracteriza-se pela abertura dos sentidos, dada a necessidade de ele estar atento ao vento, aos buracos, às poças d’água, combinando os seus movimentos equilibrantes com os movimentos da estrutura de duas rodas.

O ciclista e a bicicleta formam, assim, uma aliança que se torna possível pela maneira em que eles entram em conexão, que não é exatamente unidade; é um tipo de relação mútua que insiste em todos os graus, definindo velocidades, lentidões, acelerações, desacelerações. Em segundo lugar, deve-se apreender que Deleuze não fala sobre Proust, mas com Proust, operando conceitualmente. A complicação deleuze-proustiana, em seu aspecto decisivo, consiste em transformar em conceitos o exercício não conceitual de pensamento que existe na *Recherche*: a literatura os suscita e ele os esculpe, como criação filosófica – a serviço, é claro, de seu banditismo e de sua enrabada, escondendo aquilo que não lhe interessa e superestimando aquilo que lhe interessa, fazendo “um filho pelas costas” (DELEUZE, 1992, p. 14). É um modo peculiar de caminhar com a obra proustiana, conceitualmente comprometido, um falar com; nessas palavras o registra Orlandi: “apesar de certos operadores linguísticos, não há precisamente um sujeito-Deleuze debruçado sobre um objeto-Proust” (ORLANDI, 1996, p. 105). Com efeito, um pensamento com a *Recherche* não é exatamente um pensamento sobre a *Recherche*, mas sobre os conceitos que a *Recherche* suscita (signo, imagem do pensamento, transversalidade, corpo sem órgãos etc.). Pode-se distinguir, por comodidade, não sem alguma carência de aprofundamento, que um crítico literário, no sentido convencional, reflete sobre a literatura, entendendo-a como um lugar de incidência de ideias, enquanto Deleuze, o filósofo, cria conceitos com a literatura, entendendo-a como um lugar de emergência de ideias.

Compreende-se melhor, partindo dessas apreensões, a complicação entre filosofia e literatura em *Proust et les signes*, livro com um histórico de três edições distintas (1964, 1970 e 1976), composto por duas partes distintas (“Os signos” e “A máquina literária”) e animado, pelo menos numa de suas numerosas mobilidades, pela questão signo-pensamento. Desde o início, a obra de Proust é ventilada como um sistema de signos: “A *Recherche* se apresenta como a exploração dos diferentes mundos dos signos, que se organizam em círculos e se cruzam em certos pontos” (DELEUZE, 2010, p. 4). *Du côté de chez Swann*, *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le côté de Guermantes*, *Sodome et Gomorrhe*, *La prisonnière*, *Albertine disparue* (ou *La fugitive*) e *Le temps retrouvé* são o relato de um aprendizado dos signos por parte de um homem de letras, o narrador-herói, que é uma espécie de clínico, intérprete, decifrador. O sistema dos signos é pluralista, pois os signos proustianos são heterogêneos,

não têm a mesma relação com a matéria na qual estão inscritos, não são emitidos e apreendidos da mesma maneira, não dispõem o mesmo efeito sobre o intérprete, não detêm o mesmo vínculo com o sentido, não trazem o mesmo nexos com as faculdades que os interpretam, não conservam a mesma ligação com as estruturas temporais neles implicadas e não possuem o mesmo modo de conexão com a essência, quando esta se torna uma espécie de fator de medição do grau de afastamento ou proximidade entre cada signo e o seu sentido. Ainda conforme *Proust et les signes*, são esses os signos da *Recherche*, numa ordem hierárquico-ascendente: signos mundanos, que aparecem nas relações sociais das personagens, em ocasiões e ambientes variados; signos amorosos, que aparecem nos casos de amor entre as personagens: o do herói por Gilberte, pela duquesa de Guermantes e por Albertine, o de Swann por Odette, o de Charlus por Jupien, entre outros; signos sensíveis, que aparecem nas impressões ou qualidades sensíveis: a *madeleine*, os campanários de Martinville, as três árvores, as pedras do calçamento, o barulho de uma colher, o guardanapo, entre outras; e signos artísticos, a mais alta espécie de signos, os do mundo da arte, fornecendo ao intérprete o elemento decisivo para a compreensão de todos os outros signos, reagindo sobre os demais, principalmente sobre os sensíveis, que são então transformados, recebendo a explicação final das características imperfeitas que por um momento apresentavam. É a complicação deleuze-proustiana, todavia, não conceber os signos solenemente nos entre-meios da reconhecimento ou sob concepções semióticas e semiológicas de inspiração linguística: eles têm o estatuto paradoxal do não reconhecido e, porém, encontrado; envolvem uma lógica da sensação que promove uma lógica do sentido, feito guias fugidios ou fugazes, quando exercem sobre o pensamento uma violência, forçando-o a pensar. Cada signo é objeto de um encontro, que envolve sensação, que dispara busca de sentido. O ato de pensar depende de um encontro casual com os signos, não de uma decisão premeditada; eles são potências acidentais, absolutamente imprevisíveis, que tiram o pensamento de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas, como assédio fortuito e inevitável. A complicação transita, assim, mais propriamente, numa pauta filosófica que, em aliança com a *Recherche*, coloca em cena o problema da gênese do pensamento: “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, 2010, p. 22).

Os signos mundanos são os signos vazios da vida mundana, sempre caracterizada por intensa emissão de signos, velozmente concentrados em espaços reduzidos. A mundanidade é o campo dos salões, das vesperais, das festas, das reuniões, das recepções, das cerimônias, com todas as suas idiossincrasias, como se pode ver ao longo da *Recherche*, entre os Guermantes, entre os Verdurin, na disposição binomial aristocracia-burguesia, incluindo os painéis translúcidos de *Le côté de Guermantes*, nos quais a atmosfera confinada dos salões se pontua muito claramente pela perda de tempo. Uma simples mímica da Sra. Verdurin ou um cumprimento do duque de Guermantes deve ser interpretado, sendo grandes os riscos de equívoco ou desacerto. Nos encontros, dado o superficialismo que impera, há por vezes situações cômicas, meladas por indolências e tagarelices improdutivas, como a que ocorre na recepção da marquesa de Saint-Euverte, quando Swann, surpreendido pela audição da famigerada sonata de Vinteuil, ainda muito emocionado, é interrompido pelo comentário bizarro da condessa de Monteriender, mulher célebre por sua ingenuidade: “Maravilhada com o virtuosismo dos instrumentistas, a condessa exclamou, dirigindo-se a Swann: – É prodigioso, nunca vi nada tão impressionante. [...] Nada tão impressionante... desde as mesas giratórias!” (PROUST, 2002a, p. 277). Na vida mundana, os dois mundos se fecham, não funcionando os signos dos Verdurin entre os Guermantes e vice-versa, pois já os dois salões, adornados pelo requinte e pela sofisticação que lhes são peculiares, indicam exigências distintas que têm em comum apenas o fato de serem regidas pelas leis vazias da mundanidade. Há especialidades, constituindo a matéria desse ou daquele mundo – o da diplomacia, o da estratégia militar, o da medicina: “Os personagens secundários já o demonstram: Norpois e o código diplomático, Saint-Loup e os signos estratégicos, Cottard e os sintomas médicos” (DELEUZE, 2010, p. 4). Mas se pode ser muito hábil em decifrar os signos de uma especialidade qualquer sendo idiota em tudo mais: Cottard, de origem provinciana, é médico, um grande decifrador dos signos da doença; todavia, extraviado, talvez, num ponto qualquer de sua geografia íntima, não é brilhante no salão dos Verdurin; sem ter a malícia burguesa, além de ser péssimo na decifração dos signos artísticos, não acerta nos gracejos, deles ninguém ri – competente em um caso, ridículo em outros. A mundanidade é recheada de regras tácitas, sendo repertoriada, nas trocas interpessoais, por grandes homens e damas que, cobertos com a manta das convenções, pelo

meio onde circulam e pelos ditames de época, desempenham papéis prescritos por suas classes sociais – mas, logo, com o sentido profundo de verdadeiras famílias mentais, pois vez a vez um Guermantes pode falar como um pequeno-burguês, se a lei da sociedade e, genericamente, a lei da linguagem, aquém ou além da casta de origem, exige uma fala que se sustente, mais propriamente, numa “classe mental” (PROUST, 2002c, p. 198). A tarefa do aprendiz dos signos, definindo-se o funcionamento da inteligência por uma operação de classificação e organização, é compreender por que alguém pode ser recebido em determinado mundo sem sê-lo noutro, a que signos esses mundos obedecem, quem são os seus legisladores e papas.

Os signos amorosos, inseparáveis da força de um rosto, da textura de uma pele, do timbre de uma voz, são os signos enganadores ou mentirosos das relações amorosas, nas quais é possível se conhecer a embriaguez ou a inquietação dos sentimentos. Para além de um pluralismo de amados, aquela possibilidade de um mesmo amante viver múltiplas e sucessivas experiências amorosas, existe um pluralismo inerente a cada ser amado, uma exuberante multiplicidade individual: “Há tantas Albertines 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, 2010, p. 64). Essa multiplicidade contida em cada ser amado aparece ao amante enquanto compostos de mundos inacessíveis, uma incógnita, exigindo decifração; amar significa desenvolver ou explicar mundos desconhecidos, tendo-se que, por isso, não raramente se ama alguém de tipo diverso ou alguém que, embora ligado a paisagens conhecidas e desejadas, repercute o conhecido e o desejado, paradoxalmente, de um modo estranho e misterioso. Se a amizade se nutre de observação e conversa, o amor nasce de uma interpretação silenciosa do outro, individualizando-o no meio de um grupo inicialmente homogêneo: “Apaixonar-se é individualizar alguém pelos signos que traz consigo ou emite. É tornar-se sensível a esses signos, aprendê-los (como a lenta individualização de Albertine no grupo das jovens)” (DELEUZE, 2010, p. 7). É assim que, em *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, Albertine aparece, de súbito, pela primeira vez, no ateliê de Elstir, mas ainda entre as outras moças em flor; os seus signos, múltiplos e variáveis, vão sendo particularizados aos poucos, progressivamente, num aprendizado, conforme o ritmo de sensibilidade crescente do intérprete. Em qualquer caso amoroso, a interpretação dos signos do amado

faz o amante aportar em mundos que se formaram antes dele, em experiências desdobradas com outras pessoas, tornando-o apenas um entre outros. Os próprios gestos de preferência que o amado dedica ao amante exprimem um mundo desconhecido que o exclui; cada preferência que o amante usufrui delinea a hipótese de que outros amantes também sejam preferidos pelo amado, não gozando ele de uma preferência absoluta ou exclusiva; daí a angústia ou o sofrimento que incidem sobre o amante, mesmo quando ele vacila entre motivações reais e imaginárias. Subjetivamente, o ciúme, como desdouro ou nódoa, acaba sendo mais profundo do que o amor (a primeira lei do amor proustiano, segundo *Proust et les signes*), como ocorre muitíssimas vezes na relação entre Swann e Odette. O intérprete do amor é, necessariamente, um intérprete de mentiras, que são os hieróglifos do amor; há leis de contato, atração e repulsão que constituem em cada experiência amorosa um verdadeiro tratado de falsidade; no ponto, as mentiras de uma mulher medíocre, por exemplo, conseguem enriquecer até mesmo o universo de homens intelectuais e sensíveis, despertando o ciúme e interessando à inteligência, bem mais do que faria uma mulher não medíocre: “Atrás de cada uma de suas palavras eles sentem uma mentira; atrás de cada casa aonde ela diz ter ido, uma outra casa; atrás de cada ação, cada criatura, uma outra ação, uma outra criatura” (PROUST, 2002f, p. 465). Na verdade, os signos amorosos são signos de ocultação, pois escondem o segredo de Sodoma e Gomorra, a homossexualidade como a verdade da intersexualidade (a segunda lei do amor proustiano, segundo *Proust et les signes*): “objetivamente, os amores intersexuais são menos profundos que a homossexualidade, encontram sua verdade na homossexualidade” (DELEUZE, 2010, p. 10). Mas esse nível de homossexualidade, assim como o de intersexualidade, é ainda demasiadamente estatístico ou totalizante, envolvendo a compreensão de um terceiro nível, o de transexualidade: a princípio, vive-se sob a predição de Sansão, na qual os dois sexos morrerão cada um para seu lado, como simples divisão dos sexos; depois, tudo se torna complicado, pois os sexos separados, divididos, coexistem no mesmo indivíduo. Eis então a ideia de um “hermafroditismo inicial” (PROUST, 2002d, p. 522), que transita na metáfora vegetal de *Sodome et Gomorrhe*: no infinito dos amores, está o hermafrodita, dotado de dois sexos, mas incapaz de se fecundar; ele precisa de outro hermafrodita, para que a parte feminina seja fecundada ou a parte masculina possa fecundar; o problema é que o intermediário, o inseto

que porta a semente do outro, ao invés de assegurar a aliança macho e fêmea, “desdobra cada sexo em si mesmo” (DELEUZE, 2010, p. 75); os amantes, diz Proust, “representam, para a mulher que ama as mulheres, o papel de uma outra mulher, e a mulher lhes oferece, ao mesmo tempo, mais ou menos aquilo que eles encontram num homem” (PROUST, 2002d, p. 516).

Os signos sensíveis são os signos verídicos das impressões ou qualidades sensíveis, signos decisivos, preparando a revelação da arte, formando já um “começo da arte” (PROUST, 2002g, p. 679). Superiores aos amorosos e mundanos, ainda que inferiores aos artísticos, proporcionam estranhas alegrias, como na ocasião em que o herói, estando no pátio do palacete de Guermantes, tropeça nas pedras irregulares do calçamento, revivendo então os ladrilhos desiguais do batistério de São Marcos em Veneza, ou como na famosa experiência da memória involuntária com a *madeleine*, cujo desenvolvimento, desencadeado na materialidade de um sabor, serve aqui como exemplo ou modelo. Afirmativos como um vento elegante, distinguindo-se dos precedentes por seu efeito imediato, os signos sensíveis também provocam uma espécie de imperativo, de sentimento de obrigação, necessidade de um trabalho do pensamento: “De onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitivamente, não deveria ser da mesma espécie. De onde vinha? Que significaria? Onde apreendê-la?” (PROUST, 2002a, p. 51). A impressão sensível enseja um sentimento de plenitude, descrito pelo narrador como algo que ultrapassa “infinitamente” o que se dá no encontro extensivo – e que não é “da mesma espécie”. Eis o que se formula em *Proust et les signes*: “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 decifrar através de um esforço sempre sujeito a fracasso” (DELEUZE, 2010, p. 10-11). O sentido do signo, afinal, aparece, revelando o objeto oculto – signo material, assim, na origem e na explicação: “E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho de *madeleine* que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray” (PROUST, 2002a, p. 53). Cada vez que intervém a memória, a explicação comporta alguma coisa de material (Combray, Veneza); mas o esforço de interpretação não termina; as impressões ou qualidades sensíveis, mesmo quando bem interpretadas, não são em si mesmas suficientes, o que faz entender por que Proust, bem adiante, visando uma

nova etapa da interpretação, refere-se à *madeleine*, de certa forma, como um fracasso: “Com efeito, a felicidade que eu acabava de experimentar era exatamente igual à que sentira ao comer a *madeleine*, e de cujas causas profundas tivera, naquele tempo, de adiar a pesquisa” (PROUST, 2002g, p. 662). Em *Le temps retrouvé*, quando as impressões sensíveis subitamente se multiplicam num pequeno intervalo de tempo (as pedras do calçamento, o barulho de uma colher, o guardanapo), ainda resta explicar por que Combray não ressurgiu tal como esteve presente (simples associação de ideias), mas sob uma forma jamais vivida; ainda resta explicar por qual razão alegrias tão incomuns, intensas e particulares foram sentidas: “Mas por que motivo as imagens de Combray e de Veneza me haviam, num como noutro momento, comunicado uma alegria semelhante à certeza e suficiente, sem outras provas, para me deixar indiferente à morte?” (PROUST, 2002g, p. 663).

Os signos artísticos, os últimos, são os signos essenciais da arte, superiores aos outros, agitando o nível mais profundo: “Qual é a superioridade dos signos da Arte com relação a todos os outros? É que todos os outros são signos materiais. [...] Os signos da arte são os únicos imateriais” (DELEUZE, 2010, p. 37). Evidentemente, o campo da arte superabunda na *Recherche*, sob a forma de numerosos comentários, descrições e sensações; ele se apresenta pelos sons de um Beethoven, de um Wagner ou de um Debussy, pelas tintas de um Vermeer, de um Manet ou de um Renoir, pelas letras de um Balzac, de um Baudelaire ou de um Flaubert, incluindo notáveis discussões sobre Dostoiévski, mas também, especialmente, pelas obras dos três artistas imaginários, o escritor Bergotte, o pintor Elstir e o músico Vinteuil, sendo recorrentes, pois, os casos da literatura, da pintura e da música. De fato, Proust elabora uma visão da arte e da relação da arte com a vida mundana, amorosa e sensível, tornando-a o âmbito essencial do seu sistema de pensamento. Há semelhanças, sem dúvida, entre os efeitos dos sensíveis e dos artísticos, pois ambos são signos “alegres” (PROUST, 2002e, p. 281); contudo, somente os signos artísticos suscitam uma alegria pura – desde sua imaterialidade, irreduzível aos objetos que os emitem, desde seu sentido, inteiramente espiritual; desmaterializados, encontram o seu sentido, assim, numa essência ideal (sentido-essência). Não meras notas, por exemplo, mas signos com um valor que não é encontrado em outros signos: a pequena frase musical de Vinteuil, aliciando e envolvendo Swann, brota dos instrumentos musicais, podendo ser decomposta materialmente, em sentido matemático, “devida à



leve separação entre as cinco notas que a compunham e à evocação constante de duas delas” (cinco notas muito unidas, duas se repetindo); mas essa combinação mecânica de notas nada explica, pois Swann sabe que “o campo aberto ao músico não é um teclado mesquinho de sete notas, mas um teclado incensurável”, aparecendo o piano, portanto, apenas como a imagem espacial de um teclado de natureza diferente; daí que as notas surjam como a “aparência sonora” de uma entidade espiritual, “como se os instrumentistas muito menos tocassem a pequena frase” do que executassem “os ritos exigidos por ela para que aparecesse”, sendo a própria impressão da frase, desse ponto de vista, “sine matéria” (PROUST, 2002a, p. 275, 274 e 172). Na arte, o verdadeiro tema não é o assunto tratado, mas os temas inconscientes, os arquétipos involuntários, dos quais as palavras, as cores e os sons tiram o seu sentido e a sua vida. É que a arte envolve matérias (a cor para o pintor, o som para o músico, as palavras para o escritor), mas essas matérias “são dúcteis, tão bem malaxadas e desfiadas que se tornam inteiramente espirituais” (DELEUZE, 2010, p. 44); de modo mais profundo, são “matérias livres”, como blocos de pedra que se desmaterializam. A arte tem, deste modo, um privilégio absoluto: a imaterialidade do signo artístico (matéria espiritualizada), a essencialidade absoluta do sentido (essência), a adequação entre signo e sentido (signo como estilo, sentido como essência).

Tudo faz parte de um aprendizado que diz respeito a signo-pensamento – seja por um suspiro estendido entre pares ou pela graciosa manobra de um braço; seja pelas ranhuras de um rosto ou pelas intensas alegrias de uma visão azul, arredondando-se em azuladas mamas, ao enxugar a boca num guardanapo; seja ainda pela entonação da atriz, em *Phèdre*, de Racine, ou pelo pastiche das obsessões naturalistas dos irmãos Goncourt. Há sempre sentidos enrolados, envolvidos ou implicados nos signos, o que não quer dizer significações explícitas ou ideias claras; à implicação, corresponde o desenrolamento, o desenvolvimento, as “imagens de explicação” dos signos, conforme a maturação contínua e progressiva do intérprete. Eis que o sentido, enrolado, envolvido ou implicado no signo, não existe previamente, devendo ser produzido; é ele o efeito de uma fabricação desencadeada no pensamento por violências: “O homem sensível libera as almas implicadas nas coisas, mais ou menos como quem vê os pedaços de papel do jogo japonês desdobrando-se na água, estirando-se ou explicando-se, ao formar flores, casas e personagens” (DELEUZE, 2010, p. 84). Desenvolver ou liberar águas parceiras, nuvens vivas, ventos do

ninar: onde há catástrofe, grande ou pequena, explicita-se o complexo drama entre signo e sentido, de um mínimo de movimento para um máximo de consequência. Signo, que é do sentido o enrolamento, o envolvimento, a implicação; sentido, que é do signo o desenrolamento, o desenvolvimento, a explicação (pensamento). Uma mão, por exemplo, colide subitamente com um objeto, cercando-o de palma e dedos; no inelutável clarão de um valoroso instante, mesmo quando não tardam noções diminutas ou semiapagadas, as tensões e os estremecimentos, palpitando como pernas de acrobatas e dançarinos, dão ao intérprete, mais do que uma oportunidade, o dever de desenvolver, produzir, liberar. Só aquele que, numa situação concreta, está sob alguma fúria, alguma arcada de dínamos, num deslocamento inexaurível, adequando-se então, por conta da coação dos signos, a uma intensidade desmesurada, à subtaneidade de uma visitação que, a julgar por uma hipotética geometria de espasmos, propõe-se, talvez, como triangulação de formas variegadas em outras formas – só o refém de violências, este agredido, busca a verdade, põe-se a pensar. Num recorte, transitando tanto na filosofia de Deleuze quanto na literatura de Proust, pode-se considerar tal formulação signo-pensamento a partir de três ideias concomitantes que nela se entrelaçam, compondo uma dinâmica de encontros e sensações: os signos são signos somente quando constituem um problema para o pensamento, não se trata de o aprendiz dos signos reconhecer algo que o pensamento sabe, o aprendiz desconhece a condição pela qual ele pode ser afetado.

A primeira ideia é a do encontro intensivo: “A verdade depende de um encontro com alguma coisa que nos força a pensar e a procurar o que é verdadeiro” (DELEUZE, 2010, p. 15). É possível se encontrar na vida, por exemplo, um Beethoven, um Degas ou um Balzac, assim como se encontra um arame, uma pinça, um bandolim, uma ratazana, um botão, uma laranja, um parasita, uma dracma, um sapato, uma ferradura (seres, coisas, ideias). Os encontros podem ou não constituir um campo problemático, dependendo das circunstâncias, se eles apenas confirmam as perspectivas regulares, condecorando-as com as plumas do reconhecimento (é uma sonata em mi bemol maior, é uma bailarina, é Lucien de Rubempré), ou se eles extrapolam completamente essas perspectivas. Há o nível do encontro extensivo, lance ordinário ou trivial, que não constitui em si mesmo um problema para o pensamento: uma boca encontra alguns biscoitos curtos e rechonchudos, gostosos. Mas também há o

nível do encontro intensivo, lance extraordinário ou excepcional, que constitui em si mesmo um verdadeiro problema para o pensamento: algo eventualmente acerta, espanta, encanta, apavora, faz pensar – desmontando, assim, todo o quadro de referências do desprevenido, do despreparado, lançando-o num devir-ativo. Que Combray ressurgja, não exatamente como foi vivida, mas com um esplendor, com uma verdade que nunca teve equivalente, revelando já uma imagem da eternidade, deve-se ao encontro do herói com o signo sensível, cuja especificidade casual garante, ali, sem outras provas, a necessidade do que é pensado. Encontro extensivo: o que toca o paladar, o sabor do chá e do biscoito na boca, a gostosura dos farelos da *madeleine* na cavidade bucal. Encontro intensivo: não o pedaço do objeto na língua, molhado, mas o acontecimento que não é dado no dado, o prazer possante que o invade, assaltando-o, enchendo-o de uma essência preciosa, tornando inofensivos os desastres da vida e ilusória a sua brevidade, tornando-o, por ser tudo satisfatório, indiferente mesmo à morte, uma felicidade incomum, embora com interpretação ainda em fracasso, de cujas causas profundas tivera, então, de adiar a busca. Em face de um signo, pode-se sentir a abertura dessas dimensões estranhas, não colonizáveis nem manejáveis, como mundos não familiares, insistentes numa aparição, mas relativamente não pacificados ou saciados nela; como diz Zourabichvili, o mundo exterior, no qual se tece o existir, “devém interessante” somente na medida em que ele “faz signo e perde assim sua unidade tranquilizadora, sua homogeneidade, sua aparência verídica” (ZOURABICHVILI, 1996, p. 37). Todo encontro banal, seja com o grafite de um lápis fincado num dedo, seja com os fiapos de uma manga entalados nos dentes, está vulnerável à possibilidade de alguma cambalhota ou pirueta instantânea, não premeditada, que intempestivamente sapeca tudo para fora dos eixos, como perturbação, abalo, tremedeira, cintilação. Em *Proust et les signes*, o que constitui o campo problemático é o funcionamento do signo, mais propriamente, nesse nível intensivo dos encontros, insubmisso à obragem rotineira, primeiramente sentido, não ligado a um exercício intelectual preliminar, mostrando-se alienígena ou terra incógnita. É que os signos são signos somente quando constituem um problema para o pensamento, quando o forçam, tendo o estatuto paradoxal do não reconhecido e, porém, encontrado.

A segunda ideia é, portanto, a do não-reconhecível: “não mais objetos *reconhecíveis*, mas coisas que violentam, signos *encontrados*” (DELEUZE, 2010,

p. 94). Que a efetiva complexidade dos encontros se inflame na passagem do extensivo ao intensivo, quando o pedacinho de muro amarelo em Vermeer, a pequena frase musical de Vinteuil ou a *madeleine* servida pela mãe se torna o fragmento de outro mundo, deve-se a este ponto crucial: não se trata de reconhecer algo que o pensamento sabe. É verdade que, de uma forma geral, os atos de reconhecimento ocupam grande parte da vida cotidiana (é um quadro, é uma música, é um biscoito); mas quem pode acreditar que “o destino do pensamento” aí se joga e que se pensa quando se reconhece? (DELEUZE, 1988, p. 224). No nível extensivo, reconhece-se um quadro como quadro, as linhas horizontais dos telhados e os troncos pontiagudos das torres, ou uma música como música, a combinação mecânica de notas, cinco notas muito unidas, duas se repetindo, ou um biscoito como biscoito, parecendo ele ter sido moldado na valva estriada de uma concha de São Tiago. É um exercício inteiramente ordinário que, desprovido de aventuras estranhas, não sem descobrir a sua finalidade prática em valores estabelecidos, adjetivando-os com crédito ou descrédito, adornando-os com louros ou desonras, pois comprimido, afinal, em duas instâncias complementares, o senso comum (norma de identidade, *concordia facultatum*) e o bom senso (norma de partilha que garante a *concordia facultatum*) deixam o pensamento inativo ou apenas com uma aparência de atividade, incapaz de não ser fleumático. Nos registros das percepções regulares, há um modelo de reconhecimento, que se define, conforme *Différence et répétition*, “pelo exercício concordante de todas as faculdades sobre um objeto suposto como sendo o mesmo: é o mesmo objeto que pode ser visto, tocado, lembrado, imaginado, concebido...” (DELEUZE, 1988, p. 221); as faculdades (por exemplo, a memória, a imaginação) se reportam ao objeto da experiência com os dados particulares que cada uma tem para lidar com ele (o memorável, o imaginável), mas enfim todas elas concordam, chegam a um resultado idêntico, o mesmo objeto (acordo harmonioso, uso lógico ou conjunto das faculdades). Esse modelo, fundado na ficção de uma “alma total” ou sujeito pensante tido como universal, tem nos pressupostos de uma inteligência voluntariosa, que vem sempre antes, o precedente da concordância das faculdades; em filosofia, ele é o modelo compreendido na chamada imagem dogmática do pensamento: “Quer se considere o *Teeteto* de Platão, as *Meditações* de Descartes, a *Crítica da razão pura* de Kant, é ainda este modelo que reina e que ‘orienta’ a análise filosófica do que significa pen-

sar” (DELEUZE, 1988, p. 223). No nível intensivo, ao contrário, os deuses do reconhecimento não são encontrados, mas uma frenética violência que exige um trabalho do pensamento; ele é invadido por forças que, não sendo as da reconhecimento, são as de um “encontro fundamental”, ambiente da falência ou ineficiência do sentido trivial, como que lançando sobre os defuntos uma pá de terra molhada, mais densa, mais espessa, deixando a alma perplexa. Zourabichvili traz o sentido forte desse encontro intensivo: “Encontrar não é reconhecer: é a prova mesma do não-reconhecível, o colocar em xeque o mecanismo de reconhecimento” (ZOURABICHVILI, 1996, p. 37). Na *Recherche*, segundo a complicação deleuze-proustiana, há um uso dislógico e disjunto das faculdades, isto é, não se dispõe ao mesmo tempo de todas as faculdades e a inteligência vem sempre depois; pode-se dizer que a relação entre as faculdades se dá numa espécie de “acordo discordante”, fazendo com que o encontro intensivo com os signos seja a única razão do ato de pensamento; nos encontros, dado o acordo discordante, cada faculdade não tem outra aventura senão a do involuntário, que é, guardadas as diferenças, um dos aspectos do platonismo proustiano: inteligência involuntária, para os signos mundanos e amorosos; memória involuntária e imaginação involuntária, para os signos sensíveis; em suma, pensamento puro, involuntário, como faculdade das essências, para os signos artísticos.

A terceira ideia, enfim, é a do acaso: “O acaso dos encontros, a pressão das coações são os dois temas fundamentais de Proust” (DELEUZE, 2010, p. 15). O bom encontro é sempre acidental, obra do acaso, não deliberado por uma soberana ou autoafirmadora liberdade subjetiva, desconhecendo o aprendiz dos signos a condição pela qual ele pode ser afetado. O acontecimento é autêntico, pois não procurado, diz Proust numa ocasião: “E percebia nisso a marca de sua autenticidade. Não fora procurar as duas lajes regulares do pátio onde tropeçara” (PROUST, 2002g, p. 671). É verdade que há o plano das condições, por assim dizer, extensionais: num determinado empreendimento, alguém se decide por uma direção  $x$  e não por uma direção  $y$ , seja o esnoque que se arruma para uma vespéral com os mais requintados adornos, seja o ciumento que não hesita em formular suspeitas atrozes acerca de fatos inocentes, podendo ele prever, como um filósofo que decide caminhar com outro filósofo, o volume de seus próprios movimentos ou repousos, o alcance de suas próprias acelerações ou procrastinações, mesmo que essencialmente desconhecendo

a cilindragem dos fluxos que, como fantasmas horripilantes, adiantam-se já no horizonte, sugerindo por vezes as esquisitas silhuetas de suas cabeças, mas sem nunca se deixarem flagrar de fato, ameaçando, assim, de modo contínuo, lançarem-se ferozmente, agora ou logo mais, contra tudo o que está sendo planejado. Mas também há o plano das condições, por assim dizer, intencionais, que é justamente o plano caro à complicação deleuze-proustiana; trata-se, na verdade, de um não-plano, pois ele não tem o sentido de projeto ou programa: os bons encontros envolvem a inesperada fulguração que pode se desdobrar no aqui e agora da experiência, sem que se possa prevê-la, o que rebate quaisquer escolhas para um jogo não premeditado nem regrado de sensações; os fantasmas não se antecipam no horizonte, tampouco sugerem nas sombras a forma de suas silhuetas; fazem-se por surpresa, como um sol que, numa estrada, estando os passageiros de um carro, dada a longa viagem, em terrível sonolência, lança repentinos e intermitentes raios luminosos sobre os rostos, queimando-os de relance ou em porções. De fato, esse mundo envolvido no acaso não permite pai nem mãe; é um mundo misterioso no qual o afetado pelos signos vive, em escala máxima, o enigma ou o drama do não saber: “De onde vinha? Que significaria? Onde apreendê-la?” (PROUST, 2002a, p. 51). Suponha-se nisso, por exemplo, uma ideia-Adão; ao contrário de ela ser a ideia de uma perfeição, a perfeição adâmica, ela é a ideia do ser mais imponente e imperfeito do mundo, que não pode contar com uma determinação exterior nem com algo anteriormente conhecido para resolver as suas agruras, porquanto o primeiro homem só pode existir como um bebê que, distante da proteção familiar (pai e mãe), é entregue ou exposto acidentalmente a uma violência inédita. Eis então o que se destaca em *Proust et les signes*: os acasos não têm valor negativo, pois deles depende o pensamento (necessidade que deriva do acaso), mas a emergência de um sentido neles não é algo amigável, implicando a construção de teias a princípio flutuantes, fartas em rachaduras, sem alicerces nem colunas, como frouxas moradias sobre o abismo.

Os encontros intensivos envolvem, assim, poderosas sensações, fazendo com que um exercício interpretante se desenvolva, mas ainda a partir de diversas perspectivas, como invocação a medidas necessariamente multilíneas, até que algo em definitivo se revele, torne-se um entendimento cabal. A compreensão, por exemplo, das marcas do tempo na aparência física das pessoas, aquelas que designam em algumas uma velhice prematura e aquelas

que designam em outras uma juventude insistente, deve-se aos encontros alternados do herói com os signos da velhice e da juventude, tendo-se, porém, que a precipitação ou a dilação na idade aparente dos corpos nunca faz de homens e mulheres seres ilesos a uma defecção, a uma corrida sempre para o túmulo: “Assim, o Tempo dispõe de trens expressos e especiais que levam a uma velhice prematura. Mas em trilhos paralelos circulam trens de regresso, quase tão velozes” (PROUST, 2002g, p. 719). Tal intensidade nos encontros permite que certas questões possam ser vistas de quando em vez sob uma luz completamente nova, desatada pelas manobras que, para mais ou para menos, acompanham cada acontecimento. Que seja a verdade do amor o segredo de Sodoma (do amante) e Gomorra (da amada) essa norma absoluta, ainda que subterrânea, deve-se aos encontros eventuais do herói com os signos da homossexualidade; há no mínimo dois momentos notáveis que, correspondendo a encontros intensivos, ajudam a compor essa revelação: o primeiro está em *Du côté de chez Swann*, quando o herói, diante de uma janela, escondido entre as moitas, sem ser percebido, surpreende, absolutamente sem querer, a Srta. Vinteuil com uma amiga, numa perturbadora cena de intimidade, cujo ápice, não sem o teor das profanações sádicas que blasfemam a memória dos mortos, é o sugerido cuspe sobre o retrato do pai, o célebre músico, que há pouco falecera; o segundo, mais decisivo, está em *Sodome et Gomorrhe*, quando o herói assiste, também de maneira involuntária e clandestina, a uma prodigiosa troca de signos entre Charlus e o alfaiate Jupien, com irretocáveis acordos de olhares, gestos e gemidos. De outro modo, existem encontros intensivos que, embora envolvendo poderosas sensações, desembocam num fracasso total, como experiências nunca elucidadas. É o que ocorre, por exemplo, no episódio das três árvores, narrado em *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, quando o herói, estando nos arredores de Hudimesnil, vê três árvores à beira da estrada, à medida que o carro avança, devendo elas servir de pórtico a uma alameda, como ele acredita; de súbito, uma felicidade profunda, análoga àquela que lhe haviam dado, por exemplo, os campanários de Martinville, invade-o, toma-o; mas, por incapacidade ou imperícia, ele não consegue jamais desenvolver o seu sentido: “nunca soube o que aquelas árvores queriam me trazer e nem onde as conhecera” (PROUST, 2002b, p. 547). Com efeito, por impotência, azar ou até mesmo preguiça, há sempre o risco de alguém perder as oportunidades dos bons encontros. Proust, num determinado momento, discorre so-

bre a situação daqueles que, não sem se renderem à facilidade das recognições, o que não os torna menos empolgados ou exaltados, passam ao largo das mais belas experiências, nada extraem das próprias impressões, esquivando-se de seus imperativos; na emergência do esplendor de um signo, resumem-se num estéril “bravo! bravo!” que não passa de uma homenagem ao objeto, confundindo, assim, o objeto com o signo que ele emite, além de não conseguirem esclarecer a natureza de suas próprias paixões (PROUST, 2002g, p. 680-681).

As ideias concomitantes do encontro intensivo, do não-reconhecível e do acaso estão implícitas na formulação conceitual deleuze-proustiana. Em seu aspecto decisivo, elas rebatem, em aliança com a *Recherche*, a imagem do pensamento na filosofia clássica: “É bem possível que a crítica da filosofia, tal como Proust a realiza, seja eminentemente filosófica. 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, 2010, p. 93). É bom lembrar que o conceito de imagem do pensamento atravessa toda a obra de Deleuze e Deleuze-Guattari, retorcendo-se infinitésimas vezes nas vibro-variabilidades que lhe são constituintes, embora sempre se desenvolvendo mais ou menos sob a forma de uma distinção: imagem dogmática e nova imagem do pensamento (ou pensamento sem imagem). Um minúsculo e desprezioso recorte de vizinhança, limitado a *Nietzsche et la philosophie* (1962), *Proust et les signes* (1964, 1970 e 1976) e *Différence et répétition* (1968), pode oferecer alguma visão de seus primeiros movimentos. Em *Nietzsche et la philosophie*, no capítulo “A crítica”, apresentam-se as três teses essenciais da imagem dogmática: a primeira diz que o pensador, enquanto pensador, quer e ama o verdadeiro, que o pensamento possui formalmente o verdadeiro (inatismo da ideia, o *a priori* dos conceitos), que pensar é o exercício natural de uma faculdade, que bastaria então pensar “verdadeiramente” para se pensar com veracidade (natureza reta do pensamento, bom senso universalmente partilhado); a segunda diz que se é desviado do verdadeiro por forças estranhas ao pensamento (corpo, paixões, interesses), que se pode cair então no erro, tomando-se o falso pelo verdadeiro; a terceira diz que, para se pensar, é preciso apenas um método, providencialmente louvado neste caso como o artifício irrevogável para se pensar bem e verdadeiramente. Nietzsche teria retorcido completamente essa imagem dogmática ao introduzir no pensamento as noções de sentido e valor, não tendo “o verdadeiro” como elemento (ideia



moral), fazendo do pensamento ativo uma crítica da tolice e da baixaza: “As categorias do pensamento não são o verdadeiro e o falso, mas o *nobre* e o *vil*, o *alto* e o *baixo*, segundo a natureza das forças que se apoderam do próprio pensamento” (DELEUZE, 1976, p. 70). Em *Proust et les signes*, no capítulo “A imagem do pensamento”, veste-se tal imagem dogmática na chamada imagem racionalista da filosofia clássica: o pensador ama e quer naturalmente o verdadeiro; para não tomar o falso pelo verdadeiro, basta ele ter um método eficaz (boa vontade do pensador e decisão premeditada). Proust teria construído uma nova imagem do pensamento ao fazer dos signos o objeto de encontros intensivos, gênese do ato de pensar no próprio pensamento: “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, 2010, p. 88). Em *Différence et répétition*, no capítulo “A imagem do pensamento”, formula-se a crítica da imagem dogmática (ortodoxa, moral) segundo os oito postulados que a projetam: o princípio da *Cogitatio natura universalis* (boa vontade do pensador e boa natureza do pensamento), o ideal do senso comum (como *concordia facultatum*), o modelo de reconhecimento (instigando todas as faculdades a se exercerem sobre um objeto supostamente o mesmo), o elemento da representação (a diferença subordinada às dimensões complementares do Mesmo e do Semelhante, do Análogo e do Oposto), o negativo do erro (como o efeito das forças externas a se oporem ao pensamento), o privilégio da designação (como o lugar da verdade), a modalidade das soluções (os problemas materialmente decalcados sobre as proposições ou formalmente definidos pela possibilidade de serem resolvidos) e o resultado do saber (a subordinação do aprender ao saber e da cultura ao método). Movimenta-se neste livro, porém, uma complexidade muitíssimo mais ambiciosa, transbordando-se, pontualmente, na ultrapassagem da própria terminologia “imagem”, como reivindicação agora de um pensamento “sem imagem”, que não sabe previamente o que significa pensar e deve incessantemente retornar ao ato que o engendra: “O pensamento que nasce no pensamento, o ato de pensar engendrado em sua genitalidade, nem dado no inatismo nem suposto na reminiscência, é o pensamento sem imagem” (DELEUZE, 1988, p. 273).

Todo o problema do pensamento (ou das imagens do pensamento) é essencial em Deleuze, não menos do que uma obsessão, como afirma o próprio filósofo em *Pourparlers*, registrando-o eventualmente num pequeno inventá-

rio de livros: *Proust et les signes*, com toda a potência dos signos proustianos que se opõe “à imagem grega” do pensamento; *Différence et répétition*, com “a natureza dos postulados na imagem do pensamento”; *Logique du sens*, “onde a altura, a profundidade e a superfície são coordenadas do pensamento”; *Mille plateaux*, com o conceito de rizoma, uma imagem do pensamento “que se estende sob a imagem das árvores” (DELEUZE, 1992, p. 190). O filósofo tem ao longo de suas obras operações recorrentes, mas em mosaico, fabricadas em experimentações ambulantes, por força de encontros intensivos, nos quais fluxos se multiplicam, tais quais dobras, desdobras e redobras, em vibrações e variações conceituais, os conceitos, eles mesmos elementos múltiplos, numa coerência por vir, como uma criação em estado sempre selvagem. Em *Logique de la sensation*, com Bacon, atravessando também outras produções pictóricas (Cézanne, Kandinsky, Mondrian), estendem-se as malhas, como capturas de entrelaçados em curvas e contracurvas da noologia ou dos estudos das imagens do pensamento. Deleuze com Bacon encontra no pintor um exercício do pensamento que pretende neutralizar a narração, a ilustração, a figuração; é que Bacon apresenta, mais propriamente, uma figura não figurativa, como que a pintar a sensação, não os efeitos da sensação; ao estilhaçar a representação, a figura não figurativa é catástrofe, torna-se paradoxal. Em *L’image-mouvement* e *L’image-temps*, o problema insiste na forma de uma classificação das imagens e dos signos cinematográficos. Para Deleuze, o cinema pensa com imagens-movimento (cinema clássico: tempo subordinado ao movimento) ou com imagens-tempo (cinema moderno: movimento subordinado ao tempo). Enfim, não sem algum déficit nessas citações, além de rasas e ralas, demasiadamente velozes das obras, em *Qu’est-ce que la philosophie?* a imagem do pensamento é o plano de imanência, que com as personagens conceituais forma as endocondições para a criação de conceitos: “O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento...” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 47). É evidente, pois, que a questão signo-pensamento, ao sabor de diferentes pautas problemáticas, implica crescentes e multívocas dificuldades; em qualquer ponto, considerando qualquer intercomunicabilidade entre os livros deleuzianos e deleuze-guattarianos, torna-se ela, para o leitor do filósofo, um bom desafio.

## Referências

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *Conversações (1972-1990)*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

ORLANDI, Luiz Benedicto Lacerda. “Signos proustianos numa filosofia da diferença”. In: OLIVEIRA, Sérgio Lopes, PARLATO, Érika Maria e RABELLO, Silvana (orgs.). *O falar da linguagem*. São Paulo: Lovise, 1996.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002a.

\_\_\_\_\_. *À sombra das moças em flor*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002b.

\_\_\_\_\_. *O caminho de Guermantes*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002c.

\_\_\_\_\_. *Sodoma e Gomorra*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002d.

\_\_\_\_\_. *A prisioneira*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002e.

\_\_\_\_\_. *A fugitiva*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002f.

\_\_\_\_\_. *O tempo recuperado*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002g.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: une philosophie de l'événement*. Paris: PUF, 1996.

## DELEUZE WITH PROUST: SIGN-THOUGHT

### ABSTRACT

This article intends to study the Deleuzian experience with the Proustian literature in *Proust et les signes*, a book animated by, at least in one of its numerous mobilities, a conceptual formulation of sign-thought: thinking is not a natural act of the thought; one thinks, one searches for the truth, only under the pressure of the signs.

KEYWORDS: Deleuze; Proust; sign

Recebido em: 14/10/2015

Aprovado em: 11/03/2016