

Em busca do tempo encontrado – a criação artística em Proust e Bergson

In search of the time found – the artistic creation in Proust and Bergson

Resumo

O presente artigo parte da leitura crítica de Samuel Beckett acerca do romance de Proust, Em busca do tempo perdido, para investigar a questão da criação artística no pensamento filosófico de Henri Bergson. A análise de Beckett sobre a temática da memória, do hábito e do tempo em Proust possibilita o vislumbre de certas afinidades entre as ideias do romancista e a reflexão bergsoniana sobre a arte e o artista enquanto reveladores da realidade temporal da vida, a duração. Tal revelação conduz o artista à busca de uma forma por meio da qual ele consiga superar os usos comuns e as tendências naturais inscritas na linguagem para que a expressão e a comunicação de um conhecimento sobre o verdadeiro possam vir à luz, o que coloca a imaginação como instância crucial para o acesso à verdadeira natureza da realidade.

Palavras-chave: Proust, Bergson, arte, tempo.

* Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Contato: gilbonadio@gmail.com

Recebido em: 15/08/2020 - Aceito em: 20/12/2020

Abstract

*This article is based on Samuel Beckett's critical reading of Proust's novel *In Search of Lost Time* to investigate the issue of artistic creation in Henri Bergson's philosophical thought. Beckett's analysis of memory, habit, and time in Proust, makes it possible to glimpse certain affinities between Proustian ideas and Bergson's reflection on art and the artist as the ones who reveal the temporal reality of life, the duration of it. Such revelation leads the artist to the search for a way by which he can overcome the common uses and the natural tendencies inscribed in the language so that the expression and communication of a knowledge about the truth can come to light, which puts the imagination as a crucial instance to access the true nature of reality.*

Keywords: Proust, Bergson, art, time.

De acordo com Samuel Beckett, *Em busca do tempo perdido*, de Proust, expõe a problemática sobre a impenetrabilidade dos objetos que se encontram no tempo, definido pelo autor irlandês como um “monstro de duas cabeças, danoção e salvação”.¹ Na obra proustiana, as personagens são configuradas em termos de seus anos e não de sua fisicalidade, examinadas de acordo com sua inserção no tempo e não no espaço, já que para Proust o tempo é o que modifica ou deforma aquilo que sem ele continuaria igual. Sendo assim, diz Beckett, o ontem é o desfigurador dos mapas da consciência habitual que define e coloca a linearidade temporal como o esteio básico para a construção e a identificação da personalidade; isso significa que em Proust o sujeito de hoje já não é o mesmo de ontem, pois cada instante vivido lhe acrescentou uma nova experiência capaz de modificar os seus anseios. O sujeito é composto, no presente, pelas múltiplas faces passadas de sua personalidade, podendo tão somente ser apreendido ao considerarmos tudo o que viveu, nesse sentido, o conhecimento sobre a realidade permanente desse sujeito está restrito à formulação de uma hipótese, pois nada garante a constância de sua identidade, uma vez que ele está imerso num processo temporal que a tudo modifica. Cada dia que se vai anuncia o perecimento do sujeito que morre junto com

1 Beckett, S. *Proust*. São Paulo: Cosac Naif, 2003, p. 9.

as horas, mas que também se levanta e renasce depois, modificado, no dia seguinte. Entrementes, a transição temporal entre renascimento e morte, bem como entre morte e renascimento não deixa de ser dolorosa e aflitiva devido à incessante “deformação” da personalidade, o que torna impossível ao sujeito uma apreensão definitiva de si mesmo. Segundo a interpretação de Beckett, o objeto em Proust adquire total independência do sujeito que, a despeito de seus esforços, não consegue possuí-lo, uma vez que ambos estão imersos no fluxo temporal em que cada um à sua maneira se modifica; a possibilidade de apreensão do objeto observado, mesmo que esse objeto seja o próprio sujeito, torna-se inviável ao se considerarem as inúmeras características variáveis que o objeto adquiriu ao longo do tempo. Além disso, quando se trata da relação entre duas pessoas o problema fica ainda mais pungente, de modo que o objeto de desejo, o outro, está desde já e para sempre perdido pelo fato de constituir um mecanismo intrínseco e irremediavelmente separado do sujeito que tenta possuí-lo; não por acaso, a tragédia das personagens Marcel e Albertine no romance de Proust configura, para Beckett, “a tragédia arquetípica das relações humanas, cujo fracasso é preestabelecido”.² Desse modo, pode-se dizer que as concepções que subjazem ao pessimismo proustiano acerca do conhecimento e do amor possuem em sua fundamentação uma reflexão sobre o tempo que, segundo Beckett, está entrelaçada às relações entre a memória e o hábito, os dois outros pilares que sustentam o edifício romanescos de Proust.

No romance proustiano, as leis da memória estão submetidas às leis do hábito: “o hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômito. Respirar é um hábito. A vida é um hábito. Ou melhor, a vida é uma sucessão de hábitos [...]”.³ O hábito, assim, abrange em Proust os cantos mais recônditos da vida, ele é a vida mesma e sua relação com o homem se constitui a partir do momento em que os dois firmam uma espécie de acordo, fundado sobre a garantia duvidosa de uma inquebrantável rotina que sustenta a existência.⁴ Como

2 Ibidem, p. 16.

3 Ibidem, p. 17.

4 “O hábito! Camareiro hábil, mas bastante moroso, que começa por deixar nosso espírito durante semanas em uma instalação provisória; mas que, apesar de tudo, é-lhe grato encontrar, pois que, sem o hábito e reduzido a seus próprios recursos, seria nosso espírito incapaz de nos tornar habitável qualquer alojamento”. A partir deste excerto, pode-se observar que o hábito, para Proust, torna o mundo reconhecível para o indivíduo, reduzindo toda a multiplicidade e o caos do real a fórmulas apreensíveis e modos de vivência que estabelecem para ele uma unidade no decorrer dos dias, a fim de facilitar sua ação sobre o mundo. Essa calma cotidiana advinda de um conhecimento reduzido sobre o real, contudo, cobra seu preço ao atrofiar as faculdades humanas para tudo aquilo que esteja fora do ramerrão das ações a serem executadas pelo sujeito; a cegueira

o sujeito proustiano – o narrador – se altera no fluxo dos dias, morrendo e renascendo constantemente, às sucessivas aquisições que o tornam um novo indivíduo a cada manhã correspondem modificações também em seus hábitos e, ao final, sua história versará sobre a sucessão de hábitos que continuamente se amalgamaram à sucessão de indivíduos que tomaram corpo: “o hábito, então, é um termo genérico para os incontáveis compromissos travados entre os incontáveis sujeitos que constituem o indivíduo e seus incontáveis objetos correspondentes”.⁵ Porém, a passagem de um antigo hábito para um novo ou a transição da morte à ressurreição não é tão simples quanto parece: os períodos de transição entre as mortalhas e as fraldas, no dizer de Beckett, não é explicado por Proust como uma espécie de transubstanciação, mas representam verdadeiros calvários na vida do sujeito. Esse período entreatos constitui verdadeira zona de risco para o narrador que, dolorosamente, se vê por algum motivo obrigado a viver perigosamente e a abandonar uma parte de si mesmo que já não consegue se adequar às novas exigências que as características sucessivas, internas e externas, adquiridas no tempo, impõem. O fato de que esses momentos de transição entre aquilo que já não serve e o que precisa vir a ser impliquem dor e sofrimento aponta para o esforço necessário e árduo que o sujeito deve fazer ao colocar novamente em ação o livre jogo de suas faculdades enferrujadas e empoeiradas pelo hábito quando “por um instante o tédio de viver é substituído pelo sofrimento de ser”.⁶ Assim, sempre que o narrador proustiano se vê defronte a uma quebra na sua rotina, quando ele viaja, por exemplo, para o balneário de Balbec com sua avó e é obrigado a enfrentar o estranhamento que lhe dificulta o sono num quarto em que não está acostumado a dormir, ele sofre, pois, como o hábito havia paralisado sua atenção e anestesiado sua percepção para tudo aquilo que lhe era supérfluo e que se encontrava fora de seu universo domesticado, suas faculdades se veem subitamente impelidas a lhe prestar socorro e restaurar sua integridade maculada pelo novo, fazendo-o renascer por meio de um embate com sua própria consciência. Ele é exposto à realidade e impulsionado a se libertar

imposta pelo hábito o impede de acessar toda uma realidade além da que ele está acostumado a pensar e a agir, evidenciando um exílio no qual o indivíduo sobrevive pautando-se em noções lineares, causais e uniformes sobre o real que barram o conhecimento sobre a essência verdadeira e indomável do mundo e de si mesmo (PROUST, M. *Em busca do tempo perdido. Vol 1. No caminho de Swann*. São Paulo: Ed. Globo, 2006, p. 26).

5 Beckett, S., op. cit., pp. 17-18.

6 Ibidem, p. 18.

da cegueira na qual resistia o antigo eu, experimentando nessa circunstância “uma lucidez tensa e provisória do sistema nervoso”.⁷ Contudo, dirá Beckett, essa lucidez termina e o pacto imemorial do sujeito com o hábito é renovado assim que as circunstâncias, outrora novidade, se tornam agora demasiadamente conhecidas, com seus mecanismos decifrados pelo sujeito, num ajustamento automático do organismo humano às condições de sua existência. Essa volta à tranquilidade não permite, todavia, qualquer consideração moral a seu respeito, pois não se trata de uma recompensa pelo esforço doloroso a que o indivíduo teve de se submeter frente às circunstâncias da vida. Seu torpor constante perante o real é quebrado, mas os cacos voltam a se unir irremediavelmente, compondo uma nova forma de existir que seguirá dali em diante perseverando e embotando as suas faculdades até o limite, ou seja, até se tornar desnecessária por não atender mais às demandas da realidade.

O pacto renovado, entretanto, não exclui a possibilidade de outro tipo de acordo entre o sujeito e seu meio, ou seja, o hábito que se refaz a cada período de transição pode não se renovar porque não estava necessariamente fadado a morrer, mas apenas adormecido, assim, não se inaugura um período de transição, pois o eu antigo ainda resiste. Em Proust, tal experiência, segundo Beckett, pode vir ou não acompanhada de dor, mas de todo modo expõe o indivíduo à realidade; em ambos os casos, o hábito é tanto aquilo que embota como o que traz segurança à consciência, possibilitando que o sujeito se compreenda por meio da suposta continuidade e perenidade de sua personalidade no tempo. A compreensão sobre a constituição de si mesmo por meio do hábito, no entanto, atrofia a atividade vital das faculdades do sujeito, o que o leva a uma compreensão de si como se enxergasse uma paisagem com os óculos embaçados pela própria respiração. Assim, para Beckett, a *recherche proustiana* apresenta um sujeito refém do hábito e que somente consegue alguma liberdade nos períodos entre as adaptações sucessivas, ou seja, quando o hábito dorme em serviço e deixa de prestar sua função:

O eu antigo resiste até o fim. Assim como foi um ministro do embotamento, também era um agente de segurança. Quando deixa de prestar essa segunda função, quando tem pela frente um fenômeno que não é capaz de reduzir à condição de um conceito familiar e confortável, quando, em suma, trai seu cargo de confiança como um véu que protege sua vítima do espetáculo da realidade, ele desaparece e a vítima, agora uma ex-vítima, liberta por

7 Ibidem, p. 19.

*um instante, é exposta à realidade – exposição que tem suas vantagens e desvantagens. [...] O narrador não pode adormecer num quarto estranho, torturado por um teto alto, acostumado que está a um teto baixo. O que está passando? O pacto antigo prescreveu.*⁸

Exposto ao mundo, o sujeito cria um novo pacto para evitar o colapso de sua consciência no contato com a realidade intolerável e intensamente absorvida, dissipando assim a possibilidade do desastre e também o mistério ameaçador e belo do real. Segundo Beckett, a beleza da realidade é encontrada no romance proustiano a partir do momento em que os objetos são percebidos como desligados das redes de causalidade e das noções gerais, quando o hábito ainda não vetou essa forma de percepção primeira, escondendo “a essência – a Ideia – do objeto na névoa dos conceitos – dos preconceitos”.⁹ Como o sujeito espontaneamente trabalha para o hábito na construção de novos hábitos, ele é privado pela própria natureza de suas faculdades cognitivas do acesso a essa realidade originária que, apesar de indômita, oferece seus objetos como fontes de encantamento, e isso porque em Proust eles são concebidos como algo isolado e independente de qualquer conceito ou noção geral que os explique, de modo que cada objeto possui o valor de um milagre. Se para Proust o hábito é como uma segunda natureza que se empenha para nos colocar em segurança da ferocidade de uma realidade nada encantadora, ao mesmo tempo ele também nos conserva na ignorância de suas belezas recônditas que só se deixam revelar nos períodos em que o fiel servidor nos abandona. Nesses momentos de abandono do hábito, diz Beckett, uma lucidez repentina atinge o sujeito proustiano, obrigando-o a criar novas possibilidades de ser, um novo indivíduo que caminhará dali em diante pensando novos rumos para si mesmo, possibilidades ainda não subsumidas pelo novo pacto que se firmará e que inevitavelmente dissipará o livre jogo da consciência estimulado pelo inesperado. Advindo o hábito, o indivíduo tem seu sofrimento estancado e fechadas as suas janelas para o real; o acesso à beleza escondida nos objetos da percepção é vetado novamente e a experiência estética do sujeito volta a se firmar sob os cânones da mera identificação das coisas, sintetizando e organizando em conceitos a realidade mutável e ameaçadora. A negligência ou a ineficácia do hábito podem deflagrar, portanto, períodos dolorosos e, não obstante, férteis para o sujeito que, na obra proustiana, sofre devido a um deslocamento da sensibilidade que

8 Ibidem, p. 21.

9 Ibidem, p. 22.

tenta incansavelmente se reajustar em relação às condições da existência. Esses momentos, contudo, não podem durar para sempre: o hábito retoma seu lugar e, para confirmar que sua função voltou a ser cumprida adequadamente, o tédio se manifesta como prova irrefutável. Posto isto, de acordo com Beckett, sofrimento e tédio representam os dois polos entre os quais oscila o pêndulo do indivíduo proustiano que, apesar de tudo, só chegará a conhecer vagamente essas renovações infinitas em sua vida quando já for tarde demais.

O narrador proustiano, que Beckett parece confundir com o próprio Proust, tem má memória justamente porque seu hábito é ineficaz e não cumpre sumariamente a sua função. Nesse sentido, na *recherche* proustiana a boa memória é entendida pelo autor irlandês como a recordação voluntária do passado que nada traz de novo à consciência do narrador, constituindo-se enquanto uma função do hábito, um instrumento de referência e não de descoberta para aquele que se dedica a contemplar as imagens de seu passado. A boa memória ou memória voluntária pertence então à criatura de rotina que contempla uniformemente o ontem do qual não pode lembrar-se, pois nunca o esqueceu, “sua memória é um varal e as imagens de seu passado são roupa suja redimida, criados infalivelmente complacentes de suas necessidades de reminiscência”.¹⁰ Em outras palavras, só poderíamos realmente nos lembrar daquilo que passou despercebido à consciência, daquilo que não deixou traço discernível em nossa mente e, portanto, não caiu sob o domínio do hábito; nele encontra-se tudo o que é “recordado” costumeiramente e, por isso, em Proust, apenas o que foi esquecido é que pode verdadeiramente ser lembrado.

*Estritamente falando, só podemos lembrar do que foi registrado por nossa extrema desatenção e armazenado naquele último e inacessível calabouço de nosso ser, para o qual o Hábito não possuía a chave – e não precisa possuir, pois lá não encontrará nada de sua útil e hedionda parafernália de guerra. Mas aqui, nesse ‘gouffre interdit à nos sondes’, [...] está armazenada a essência de nós mesmos, o melhor de nossos muitos eus e suas aglutinações, que os simplistas chamam de mundo; o melhor, porque acumulado sorradeira, dolorosa e pacientemente a dois dedos do nariz da vulgaridade, a fina essência de uma divindade reprimida [...], a pérola que pode desmentir nossa carapaça de cola e de cal.*¹¹

10 Ibidem, pp. 29-30.

11 Ibidem, p. 31.

A esse calabouço recôndito e impenetrável ao hábito, Proust dá o nome de “memória involuntária”, aquela que não se reduz à estrita função de consulta nos arquivos engavetados da interioridade do sujeito. Já a memória que não é memória, que nada redescobre do passado pois tudo o que apresenta não foi esquecido e continua, portanto, presente, a essa emissária do hábito, Proust a nomeará “voluntária”, uma vez que sua ação se assemelha à de virar um álbum de fotografias. Ao não se interessar pela perigosa descoberta do elemento misterioso e colorido das impressões despercebidas que pode revolucionar as experiências mais comuns do sujeito, essa memória uniforme e monótona lhe assegura, ao contrário, que a “personalidade” está logo ali a salvo, incorruptível e idêntica a si mesma, pendurada no varal junto das imagens enevoadas e distantes da verdadeira realidade de seu passado.

Em sentido oposto, a memória involuntária é rebelde, autônoma, explosiva, surge inesperadamente e, na delícia e na lucidez de sua aparição, “revela o que a falsa realidade da experiência não pôde e jamais poderá revelar – o real”.¹² Ela configura justamente a janela que se abre para a realidade durante os períodos de sono ou morte do hábito, estimulada por elementos do mundo físico que tocam de repente a percepção e fazem outro mundo se revelar. Nesse instante se recupera o que até então não estava perdido para o sujeito, o qual descobre agora a sua perda e sofre por não ter se dado conta dela no momento em que acontecera. De acordo com Beckett, a realidade que este sujeito reencontra, chamada das profundezas de sua interioridade, é “sua própria realidade perdida [...], a realidade de seu eu perdido”;¹³ por um breve momento ele entra em contato com uma espécie de síntese da verdade das coisas, descobrindo num instante fugaz o que sempre ficara oculto, esquecido, aquilo que passara despercebido à sua consciência adormecida pelo hábito. O narrador proustiano identifica, assim, a reaparição de uma sensação passada ou sua reação no presente (desencadeada por meio da percepção de um acontecimento trivial subitamente apreendido) como uma duplicação da sensação esquecida. O tropeço nos paralelepípedos irregulares do pátio dos Guermantes desencadeia no narrador o surgimento súbito das imagens

12 *Ibidem*, p. 33.

13 *Ibidem*, p. 41.

esquecidas de sua viagem a Veneza,¹⁴ a luz radiante dos dias na costa adriática jamais lembrados e cuja essência ele nunca conseguira expressar, mas que essa “reduplicação casual” (da sensação de desequilíbrio na basílica de San Marco) trouxera à tona ali no átrio dos Guermentes. Ao contrário do esforço voluntário de evocação, a memória involuntária irrompe por meio de acidentes no plano da vida prática do sujeito cujo hábito encontra-se relaxado e diminuída a tensão de sua consciência, o que o libera por um instante dos “preconceitos da inteligência” ou de sua apreensão do real determinada habitualmente pelo ato intelectual. Nessa senda, um objeto da realidade percebido acidentalmente desperta no sujeito a impressão central de uma sensação passada, a qual ressurgue não como cópia ou eco da sensação presente, mas em sua totalidade fulgurante cuja pureza integral fora conservada justamente porque fora absolutamente esquecida, dissolvendo num átimo as fronteiras colocadas pela inteligência entre o passado e o presente. O intelecto ficaria satisfeito em estabelecer aí apenas uma relação entre causa e efeito, contudo, o que acontece, diz Beckett, “consiste numa colaboração entre o ideal e o real, entre a imaginação e a apreensão direta, entre símbolo e substância. Tal colaboração libera a realidade essencial negada tanto à vida ativa como à contemplativa”.¹⁵ Trata-se de uma percepção mais original, que aproxima presente e passado na medida em que sujeito e objeto são aproximados também, possibilitando para o primeiro o que seria um conhecimento ínfimo, porém essencial de si e da realidade vivida. Desse modo, em Proust, a visão de uma realidade essencial só pode ser encontrada no que de comum portam passado e presente e não em sua distinção ou separação; essa união entre os tempos

14 Conforme nota Jeanne-Marie Gagnebin, se em Proust há a evocação de imagens, estas nascem da memória involuntária, despertadas por uma sensação tátil: basta atentar, segundo ela, para o exemplo clássico da Madeleine no início do romance proustiano; não é a visão do bolinho que causa um arrebatamento no narrador e faz irromper suas lembranças, mas sim um contato, um tocar. “Mas no instante mesmo em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo tocou meu paladar, estremei, atento advé de que se passava de extraordinário em mim” (PROUST, M. op. cit., p. 71). Gagnebin se interessa pela imagem em Proust na medida em que ela pode implicar, para autora, numa reformulação da imagem aurática tal como concebida por Walter Benjamin. Para o nosso interesse, cabe ressaltar que o que causa um estremeamento do eu arrebatado pelas imagens surgidas involuntariamente, advém de uma sensação que se antecipa à construção do visível. Trata-se de uma memória corporal, oposta à do espírito, de origem primeira e por isso mesmo mais fugaz, porque escapa à inteligência que tentaria reproduzi-la ansiosamente, por ser, justamente, essa memória, involuntária. Cf. Gagnebin, J-M. “De uma estética da visibilidade a uma estética da tatibilidade em Walter Benjamin”. In: Duarte, R.; Kangussu, I. (Orgs.). *Estéticas do deslocamento: discurso filosófico – teoria crítica – linguagens artísticas*. Belo Horizonte: Abre/UFMG, 2008.

15 Beckett, S., op. cit., p. 79.

traz o que Beckett chama uma reduplicação da experiência, que agrega de uma só vez o que até então era encarado pela inteligência como uma espécie de contradição, a saber, a associação entre evocação e percepção direta, ou ainda, entre imagem e realidade sensível: “graças a essa reduplicação a experiência é a uma só vez imaginativa e empírica [...], real sem ser apenas factual, ideal sem ser meramente abstrata, o real ideal, o essencial, o extra temporal”.¹⁶

Essa experiência unificada que o romance de Proust configura, segundo Beckett, diz respeito à transmissão de uma essência extratemporal porque consegue combinar num átimo o que ficaria costumeiramente fragmentado em infinitos pontos no tempo e, por isso mesmo, perdido para o sujeito.¹⁷ Assim, aquilo que está envolto pelo tempo está também dotado de impenetrabilidade, pois a sua posse ou o seu conhecimento significaria apreender todos os pontos do espaço e do tempo que este objeto já ocupou e ocupará um dia. O corpo que aparentemente limita o ser que desejamos compreender e torna mais fácil sua apreensão é apenas a matéria ilusória que esconde atrás de si toda uma história em que se encarnaram lugares, sensações, acontecimentos, pessoas, sentimentos, hábitos... A deflagração da memória involuntária, rara e intensa, consegue então trazer por meio de uma sensação o que ficara fragmentado no tempo, ou seja, nos instantes em que o indivíduo é afetado subitamente por uma recordação essencial evocada graças a uma sensação corriqueira, apresenta-se a ele um conhecimento puro do objeto que, não fosse isso, permaneceria insondável. Esta síntese rápida e definitiva, contudo, não se liga a conceitos e nem traz consigo um conjunto de noções gerais trabalhadas pela razão; a atuação involuntária da memória relaciona-se mais com o trabalho do sonho que condensa em minutos toda uma vida e faz dela um caleidoscópio, de modo que apenas na tentativa de comunicação dessa experiência é que a razão conseguirá intervir.

O ponto de partida da demonstração proustiana não é a aglomeração cristalina, mas seu núcleo – o cristalizado. A mais trivial experiência, ele [Proust] afirma, está incrustada de elementos que não podem ser relacionados logicamente a ela e que conseqüentemente foram rejeitados por

16 Idem.

17 “Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal” (PROUST, M., op. cit., p. 71).

*nossa inteligência: está encarcerada em um vaso perfumado com certa fragrância, colorido por certa cor e elevado a uma certa temperatura. Esses vasos estão suspensos ao longo da linha de nossos anos e, inacessíveis à memória inteligente, conservam-se de certo modo imunes, a pureza de seu conteúdo climático resguardada pelo esquecimento, cada um mantido à sua distância, em sua data. De modo que quando o microcosmo encarcerado é assediado da maneira descrita, sentimo-nos inundar por um novo ar e um novo perfume (novo porque precisamente já experimentado) e respiramos o verdadeiro ar do Paraíso, do único Paraíso que não é o sonho de um louco, do Paraíso que se perdeu.*¹⁸

Quando o indivíduo retorna ao ramerrão da vida, ele, que há poucos instantes acessava a essência de uma realidade perdida e que se via de repente acima do tempo num vislumbre da eternidade, é tragado de volta tornando-se mais uma vez mortal, cotidiano, exilado. O seu retorno ao mundo é também o retorno ao isolamento característico das personagens proustianas que, segundo Beckett,¹⁹ nada conseguem comunicar, pois são como “mecanismos intrínsecos e separados, carentes de um sistema de sincronização” e, desse modo, a experiência avassaladora da evocação da realidade do tempo perdido está fadada a uma comunicação impossível: “não há comunicação porque não há veículos de comunicação. Mesmo nas raras ocasiões em que palavra e gesto ocorrem ser expressões válidas da personalidade, perderão seu significado ao passar pela catarata da personalidade alheia”.²⁰ Iguamente, para o autor, em Proust o ser humano está condenado ao isolamento, pois qualquer expressão da fala ou do corpo é inescapavelmente distorcida em seu significado ao ser captada pela inteligência alheia, o que o torna incapaz de compreender e ser compreendido. Assim, o indivíduo será sempre frustrado ao tentar evocar novamente o paraíso perdido da sensação passada, pois neste ato voluntário organizado pela inteligência misturam-se os preconceitos habituais dela oriundos, como as noções causais e a linearidade temporal e espacial, que condicionam a atividade do indivíduo e modificam inescapavelmente sua experiência. Segundo Beckett, o que um esforço de manipulação voluntária pode conseguir é apenas trazer à consciência um eco da sensação passada,

18 Beckett, S., op. cit., p. 78.

19 Ibidem, p. 15.

20 Ibidem, p. 68.

ou pior, a sua cópia, aniquilando com a sensação mesma e com a libertação promovida por ela em relação às restrições espaciais e temporais. Ora, se a experiência de liberação da memória involuntária permite uma essência extratemporal é porque naquele momento, dirá Beckett, o sujeito se torna um ser extratemporal, de modo que o tempo para ele já não existe e, consequentemente, a morte também não; entretanto, como essa experiência é fugaz ao extremo, ele retorna de seu instante na eternidade redescobrimdo o tempo e a morte. De volta do arrebatamento de sua experiência, o narrador proustiano se depara com a necessidade de compreensão daquilo que lhe acontecera e a arte se lhe revela como a forma única que em seu fulgor pode sugerir aquilo que ele conheceu intimamente,²¹ a saber, a essência ou a Ideia do real, ou ainda, os próprios objetos em sua união possível com o sujeito.

*O Tempo não é redescoberto, é obliterado. O Tempo é redescoberto, e com ele a Morte [...]. Agora, portanto, na exaltação de sua breve eternidade, tendo escapado da escuridão do tempo e do hábito, da paixão e da inteligência, ele [o narrador proustiano] compreende a necessidade da arte. Pois somente no esplendor da arte poderá ser decifrado o êxtase perplexo que ele conheceu perante as superfícies inescrutáveis de uma nuvem, um triângulo, uma torre, uma flor, um cascalho, quando o mistério, a essência, a Ideia, encarcerados na matéria, imploraram pela caridade de um sujeito passante, em sua casca de impureza, e ofereceram [...] ao menos uma beleza incorruptível.*²²

Beckett sugere que em Proust a Ideia está no próprio objeto, ou ainda, ela é o objeto mesmo em sua concretude incontestável.²³ Apenas com a deflagração da memória involuntária poderia vir à tona um conhecimento não conceitual sobre essa Ideia que é a própria realidade, por isso, *Em busca do tempo perdido*

21 “Grave incerteza, todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo, quando ele, o explorador, é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar e onde todo o seu equipamento de nada lhe servirá. Explorar? Não apenas explorar: criar. Está diante de qualquer coisa que ainda não existe e a que só ele pode dar realidade e fazer entrar em sua luz” (PROUST, M., op. cit., p. 72).

22 Beckett, S., op. cit., p. 80.

23 Para Proust, é importante notar, o passado encontra-se em um objeto material qualquer, sendo questão de sorte encontrá-lo ou não. Adquirir uma imagem verdadeira de si mesmo ou a posse e o significado real das experiências passadas fica por conta do acaso. “É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria este objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca” (PROUST, M., op. cit., p. 71).

aponta, de acordo com Beckett, para uma compreensão da Ideia não como racionalização, mas como particularização do objeto em sua mais absoluta complexidade. “Proust não lida com conceitos, ele persegue a Ideia, o concreto”.²⁴ A memória involuntária resgata o pouco que o sujeito conseguiu aproximar-se do objeto e, com isso, a experiência do tempo é apreendida junto desse regaste, dessa Ideia que retorna. Assim, a memória se mostra fundamental para que o conhecimento ocorra, pois ao mesmo tempo em que, pressionada pelo hábito, anestesia o indivíduo com o desfile voluntário das recordações passadas que nada lhe acrescentam, ela também lhe oferece o medicamento que involuntariamente irrompe trazendo de volta uma sensação despercebida e que agora se manifesta como detentora de um conhecimento íntimo sobre o real. Em outras palavras, o trabalho da memória operado entre a recordação estéril e o esquecimento profícuo permite que o objeto seja apreendido em sua Ideia, não ao modo idealista e abstrato, mas em toda a sua singular complexidade de coisa concreta, caso contrário ele já não existiria por si, independente do sujeito, como quer Proust, e constituiria apenas mais uma imagem entre tantas outras disponíveis às intervenções e aos preconceitos da inteligência, as quais se aglomeram no álbum de fotografias opacas da memória voluntária.

Nesse contexto, o narrador proustiano descobre a arte e a si mesmo como artista, como aquele que resgata por detrás da superfície do real a Ideia ali encarcerada. No entanto, a comunicação ou a tradução dessa Ideia em obra de arte independe do esforço do artista ou do escritor, uma vez que, para Proust, a vontade está associada à inteligência, assumindo uma natureza utilitária que serve aos desígnios do hábito e termina por compreender os objetos com os quais se defronta como inseridos inevitavelmente em uma cadeia de causa e efeito. Consequentemente, a vontade não será uma condição da experiência artística, pois ao se deixar dominar por ela o sujeito é dominado também pela causalidade, circunscrevendo-se ao tempo e ao espaço; a experiência estética proustiana se constitui, portanto, por meio da contemplação, enquanto “ato puro de conhecimento, destituído de vontade”, segundo Beckett,²⁵ o que revela, em Proust, uma afirmação do valor da intuição no processo de criação artística. A intuição na *recherche* refere-se ao que Beckett chama o relato “impressionista” realizado pelo narrador proustiano, suas descrições não lógicas de alguns fenômenos, na exata ordem de sua aparição, antes que tenham sido elaborados – ou distorcidos – pelo ato intelectual, o que lembra a Beckett a

24 Beckett, S., op. cit., p. 85.

25 Ibidem, p. 98.

definição de Schopenhauer do procedimento artístico como “a contemplação do mundo independentemente do princípio da razão”:²⁶ um guardanapo caído no chão empoeirado é confundido com um pincel de luz, por exemplo, o som da água correndo nos canos é confundido com cachorros latindo ou uma sirene. Nesse contexto, o estilo “impressionista” de Proust decorre, para Beckett, de uma postura anti-intelectual por parte do autor/narrador que rejeita o conceito em favor da Ideia, que afirma um ceticismo em relação à causalidade e atribui à sensibilidade preponderância tanto no processo de criação artística quanto na aquisição de um conhecimento que aproxime mais o humano da verdadeira realidade das coisas. Apesar da referência a Schopenhauer, para Beckett, o narrador de Proust apresenta-se como isento de vontade, pois assim como não escolheu os momentos de irrupção da memória involuntária, também não encara o fazer artístico como um exercício de liberdade, mas como o único meio pelo qual ele pode atribuir uma forma ao conteúdo dessa realidade oculta “fornecida por hieróglifos traçados pela percepção inspirada (identificação de sujeito e objeto)”.²⁷ A memória – e, em última instância, a vida – necessita então da arte para que sua realidade mais pura seja expressa, de sorte que a singularidade da união entre forma e conteúdo própria à obra de arte atraia o sujeito para a criação artística como meio expressivo, colocando-o na difícil e extenuante tarefa de configurar a Ideia por ele capturada. Por isso, em Proust, “a qualidade da linguagem é mais importante do que qualquer sistema ético ou estético. De fato, ele não faz qualquer esforço para separar forma e conteúdo. Um é a concretização do outro, a revelação de um mundo”.²⁸

As palavras empregadas usualmente pela inteligência a serviço da vontade anestesiada pelo hábito constituem, assim, o meio mais complicado para expressar essa experiência única e esse é o trabalho de Proust: ele tenta incansavelmente ao longo de mais de mil páginas fazer com que as palavras comuniquem o conhecimento possível e único que, a despeito de tudo, o sujeito imerso no tempo conseguiu. Raros são esses momentos de descobrimento da realidade original e, conseqüentemente, rara é a possibilidade de conhecimento ou apreensão da Ideia ou da Coisa em si dos objetos que constituem o real, revelando sua face concreta para além das noções lógicas, causais, conceituais e lineares que os tornam impenetráveis. Aliás, Proust

26 *Ibidem*, p. 92.

27 *Ibidem*, p. 89.

28 *Ibidem*, pp. 93-94.

usará a metáfora como recurso de expressão justamente porque a Ideia lhe foi metaforicamente desvelada, isto significa que o conhecimento puro e repentino advindo da união entre sujeito e objeto, entre passado e presente só lhe foi possível porque acessado por meio de uma memória indômita e imprevisível que fez emergir à consciência dominada pelo hábito as imagens esquecidas dos dias vividos, bem como sua carga afetiva, e não uma compreensão conceitual ou sistemática da inteligência acerca da relação entre passado e presente. Desse modo, enquanto atividade criadora de imagens não subsumidas à superfície do real, a arte constitui a forma pela qual um conhecimento outro, inaudito, sobre a realidade, pode se apresentar, permitindo ao humano colocar-se fora da dimensão temporal que embota suas faculdades; de acordo com a interpretação de Beckett sobre *Em busca do tempo perdido*, graças à ação da memória involuntária e à arte – literária, no caso – em Proust, o sujeito escapa por pouco da melancolia e da solidão absolutas decorrentes da impossibilidade de um conhecimento verdadeiro sobre a realidade humana. Ao analisar a obra de Proust, Beckett parece ver uma fresta de luz que proporciona ao sujeito fragmentado, solitário e destruído pelo tempo uma dignidade última: a memória ainda lhe oferece as bases com as quais ele pode se firmar no mundo mesmo sob a égide enganosa das recordações voluntárias que, se não lhe garantem um contato puro com a realidade ou a apreensão de sua Ideia, ao menos lhe assegura o necessário para a sobrevivência de uma existência medíocre. A deflagração involuntária de uma atmosfera passada e livre da surdina do hábito coloca o indivíduo frente à esperança de um futuro menos desolador em que sua vida encontrar-se-ia em estreitos limites com a arte, na tentativa de expressão de uma experiência única ainda não degradada pelo tempo, mas que se encontra precisamente nele.

Proust... Bergson.

A partir da análise de Beckett, pode-se considerar que o romance de Proust configura um exemplo do esforço necessário – ocorrido, aliás, no interior da própria reformulação moderna do gênero romanesco – para que se possa dizer algo além daquilo que é percebido habitualmente, uma vez que o narrador proustiano, sugere Beckett, desvela em sua obra uma verdade com a qual entrou em contato e para a qual ele busca, por meio da arte literária, dar forma. Seu trabalho consistirá justamente no esforço em apresentar por meio das palavras a (re)descoberta do tempo como incessante mudança, o processo de dissolução e deterioração que insere homens e coisas na contingência

e que escapa à fixidez da representação. Ou seja, no romance de Proust há uma reflexão acerca da relação entre percepção do real e obra de arte que também pergunta sobre a forma como o tempo é apresentado na obra, a qual, enquanto revelação do verdadeiro, busca comunicar o contato do sujeito com a essência temporal da realidade e não simplesmente representar literariamente o tempo vivido. Nesse sentido, a reflexão beckettiana sobre o romance de Proust lembra a análise operada pela filosofia bergsoniana a respeito da temporalidade e da arte, uma vez que Bergson pensa a literatura como a forma possível de conhecimento sobre a duração. Com o intuito de aproximar a literatura da filosofia sem, com isso, obscurecer as diferenças que as constituem, seria lícito afirmar que a reflexão de Proust e Bergson possuem certas afinidades,²⁹ como a consideração comum aos dois autores franceses de que aquilo que a realidade possui de mais íntimo e essencial é justamente sua característica mais fugidia e quase imperceptível: o tempo.

Caracterizado por Bergson como um movimento incessante e imprevisível de criação e elaboração do existente, o tempo como duração é invisível aos olhos, seu fluir contínuo escapa à nossa percepção comum, de modo que o conhecimento sobre ele se revela inabitual e extraordinário. Para Bergson, a percepção não permite ao indivíduo apreender a essência da realidade, pois

29 Os pontos de intersecção entre a obra de Bergson e a de Proust estimularam já muitas análises em inúmeras publicações, principalmente no que se refere ao debate sobre a memória e o tempo. Todavia, o reconhecimento de tais pontos de encontro não suprime as diferenças também existentes. Nesse âmbito, Paul Ricoeur e Gilles Deleuze são dois grandes nomes, entre vários autores, que discordam de uma aproximação irrestrita entre a obra de Proust e a filosofia de Bergson. Para Ricoeur (1995, p. 254) o tempo em Proust se aproximaria muito mais do tempo espacializado do que da duração bergsoniana: “O extra temporal não passa de um ponto de passagem: sua virtude é transformar em duração contínua os ‘vasos fechados das épocas descontínuas’. Longe, portanto, de desembocar numa visão bergsoniana de uma duração despojada de qualquer extensão, *Em busca...* confirma o caráter dimensional do tempo”. Já Deleuze (2003, p. 18) discute a obra proustiana também em sua relação com categorias advindas da obra de Bergson, delineando semelhanças acerca da noção de memória presente nos dois autores, as quais, contudo, não o impedem de pontuar as diferenças no que diz respeito à concepção de duração, já que “Proust não concebe absolutamente a mudança como uma duração bergsoniana, mas como uma defecção, uma corrida para o túmulo”. Apesar disso, o autor ressalta que Proust e Bergson pensam o passado de forma semelhante, não como a representação de algo que foi, mas de algo que é, que permanece presente, de modo que em ambas as obras a recordação não instaura um movimento do presente em direção ao passado, mas um alojamento direto, imediato no passado conservado em si mesmo e coexistente ao presente. A partir daí, segundo Deleuze (2003, p. 55), “[...] o problema não é o mesmo para Proust e para Bergson: para este é suficiente saber que o passado se conserva em si. [...] 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. O problema de Proust é: como resgatar para nós o passado, tal como se conserva em si, tal como sobrevive em si?”. Cf. Deleuze, G. Proust e os signos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003; Ricoeur, P. *Tempo e Narrativa – Tomo II*. São Paulo: Papirus, 1995.

sua função é estritamente pragmática, isto é, o sujeito percebe o mundo não para conhecê-lo em profundidade, mas para nele poder agir da melhor maneira possível;³⁰ a percepção humana realiza, portanto, um recorte na realidade movente por meio do qual podemos esquematizar nossa ação sobre ela. Ora, Bergson também nota que se a percepção não consegue nos colocar em contato com o movimento e a mudança que caracterizam a realidade em si mesma, os conceitos formulados pela inteligência tampouco o poderão fazer uma vez que a natureza íntima da realidade seria perdida com o estancamento de seu devir incessante realizado pela linguagem, a qual imobiliza ou cristaliza em palavras aquilo que é vivente e não se permite fixar sem obnubilá-la sua mais original característica.³¹ Na tentativa de pensar o real, a inteligência necessi-

30 De acordo com Torres (2006, p. 3) Bergson pensa o mundo material como um conjunto de imagens, existindo entre aquilo que o idealista chamaria uma representação e aquilo que o realista chamaria uma coisa. Dessa forma, uma imagem existe independente de nós, por si mesma; contudo, concomitantemente ela é tal como a percebemos, isto é, uma imagem, mas com existência própria. Sendo assim, Bergson evita o debate entre realismo e idealismo, pois coloca o problema do dualismo definindo-o em termos de imagens, ou seja, da presença aos sentidos daquilo que descreve de forma direta e primitivamente a percepção da matéria. Pensando primeiramente as imagens, que apresentam as condições de constituição da subjetividade no mundo material, Bergson afasta-se radicalmente das concepções tradicionais da filosofia sobre esse problema: para ele a percepção está fundada na e pela ação visando à sobrevivência no mundo, configurando-se como um processo originado pela práxis e que não é destinado à especulação ou caracterizado como conhecimento imediatamente. A representação, nesse sentido, configura-se como reflexo da ação que se originou no corpo e não uma cópia mental do mundo ou um desdobramento da matéria na interioridade mental. A imagem não é mais tomada como estática ou unidade do pensamento, mas como resultado final de um processo que interrompe um movimento, estabelecendo um campo para a ação. Cf. Torres, S. *Ser, tempo e liberdade – as dimensões da ação livre na filosofia de Henri Bergson*. São Paulo: Humanitas, 2006.

31 Em Bergson a linguagem constitui-se enquanto instrumento natural de comunicação, aplicado às finalidades práticas da inteligência em sua necessidade de ação sobre o mundo, o que a torna alheia às dimensões mais profundas da realidade. De natureza utilitária – mas não restrita a ela – a linguagem atua no registro da espacialidade e não da temporalidade, viabilizando a comunicação entre os humanos e, no limite, sua coexistência e cooperação para a manutenção da vida em sociedade. Contudo, o universo linguístico elaborado pela inteligência engendra a construção de um sistema de símbolos que significam a realidade objetiva e permitem que o homem aceda a um universo abstrato, não se restringindo ao imediatismo da percepção que enclausura o humano no “agora”; assim, a linguagem também viabiliza para o homem a configuração de um universo subjetivo que permite à inteligência operar a despeito dos imperativos urgentes da vida prática, de modo que os símbolos, em virtude de sua versatilidade, podem ser deslocados das coisas e aplicados a realidades não materiais, possibilitando o desenvolvimento da interioridade e das ideias. Apesar disso, Bergson assevera que tais símbolos, capazes de introduzir o homem em sua própria interioridade, revelam-se impotentes para traduzir o real em sua mobilidade criativa, pois mesmo que estejam descolados das coisas os símbolos passam a ser confundidos com a natureza delas, ilusão advinda da própria ambiguidade da linguagem que constitui ao mesmo tempo condição de emancipação do homem em relação ao domínio da percepção para a ação no real e evidência da adulteração do mundo pelo humano. “Com efeito, os conceitos são exteriores uns aos outros, como se fossem objetos no espaço. [...] Reunidos, constituem um “mundo inteligível”, que pelos

ta marcar aquilo que permanece e lhe permite fixar o objeto, assegurando a este uma identidade que possibilite a atividade racional, assim, a inteligência apreende o mundo organizando as imagens advindas da exterioridade por meio dos símbolos que a linguagem formaliza nas palavras, do que decorre uma sistematização do recorte prático efetuado no devir pela percepção. Quando tal representação simbólica resultante do trabalho intelectual se aplica à transitividade interna da realidade, à interioridade do Eu, delinea-se, segundo o autor, uma cristalização material do vivente que, no limite, instaura um simulacro, isto é, engendra uma substituição das nuances temporais, da mobilidade, da fusão e da heterogeneidade características da realidade movente e da interioridade subjetiva pelas representações da linguagem.

Por isso, para Bergson, o artista será justamente aquele que, diferentemente do homem cotidiano, empregará mormente os esforços de sua imaginação na busca de uma linguagem que exprima por meio da criação de imagens e não de símbolos representacionais a verdadeira face do real sem macular sua originalidade; semelhante ao narrador proustiano, o artista constitui-se como aquele que se empenha em transformar em obra material a sua experiência de contato profundo, de coincidência com o interior da realidade. Desse modo, a arte é prefigurada em Bergson como a possibilidade de suplantar a tendência inerente ao ato intelectual que concebe o real como pura espacialidade, isto é como uma imagem fixa à qual é preciso escandir; o modo habitual do humano de conhecer a realidade pode ser então superado e, na perspectiva bergsoniana, será a experiência do artista que ofertará a possibilidade para essa superação. O autor assinala que o artista, geralmente apontado como um ser distraído e menos preocupado com as questões materiais da vida, ao contrário do humano comum, possui naturalmente uma sensibilidade menos engajada nas exigências práticas e que lhe permite atentar para impressões, sentimentos, acontecimentos que passam despercebidos à maioria das pessoas; assim, lhe é possível capturar outras nuances da realidade, as quais, sob a perspectiva da percepção ordinária, encontram-se destituídas de utilidade para a ação imediata e, por isso mesmo, vazias de sentido. Para Bergson, o criador da obra de arte é aquele que, menos engajado na ação utilitária, se permite sonhar, imaginar e observar o movimento de sua interioridade, por

seus caracteres essenciais se assemelha ao mundo dos sólidos, mas cujos elementos são mais leves, mais diáfanos, mais fáceis de manejar pela inteligência do que a imagem pura e simples das coisas concretas; com efeito, já não são a própria percepção das coisas, mas a representação do ato pelo qual a inteligência se fixa sobre elas. Já não são imagens, mas símbolos” (Bergson, H. *A evolução criadora*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009, p. 180).

essa razão, o artista é aquele que se encontra menos distante da duração que constitui a característica mais original do humano e da realidade em que circula e vive. Nesse âmbito, a obra de arte criada pelo artista nos colocará frente à experiência de um outro olhar para o real e para os próprios sentimentos, aos quais permaneceríamos ignorantes sem ela; a obra nos desperta uma simpatia para com os sentimentos por ela sugeridos, de modo que a representação espacial do Eu é ultrapassada por instantes por uma vivência da duração interna, do fluxo incessante, qualitativo e heterogêneo de nossas sensações, sentimentos, volições e representações, enfim, de tudo aquilo que compõe a subjetividade. Distendendo a tensão de nosso espírito às demandas pragmáticas, a arte opera, assim, uma dilatação da consciência que permite o encontro entre duas durações, a da interioridade humana com aquela que constitui o estofa da realidade exterior.

Esse contato constitui para o autor um verdadeiro encontro ou, em suas palavras, uma simpatia da consciência com a temporalidade; o artista é aquele que dá um primeiro passo em direção a essa comunhão, pois vivencia mais constantemente a intimidade de si próprio que é também uma maneira de acesso à temporalidade original, a duração. Ora, a duração, entendida por Bergson como o fundamento interno do real, constitui-se como pura transformação, a criação imprevisível que a tudo elabora dentro e fora de nós; daí que ao coincidir consigo mesmo é com essa história de múltiplas transformações que o artista entra em contato, com o incessante vir a ser qualitativo que caracteriza também o cerne da realidade exterior. Entretanto, a tentativa de expressão ou de representação desta coincidência pode acabar traindo o movimento de que ela é feita, imobilizando em palavras o que na verdade constitui uma experiência direta do fluir temporal. O esforço no processo de criação artística consistirá justamente em encontrar a forma que melhor consiga expressar o contato incomum e direto com a duração sem ofuscar sua verdade intangível. A diversidade criativa da arte assumirá então, em Bergson, tal como em Proust, uma função reveladora da verdade, o desvelamento da própria realidade enquanto movimento de pura criação e elaboração temporal que a obra colocará frente a nós.³²

32 Como observa Rita Paiva (2005, p. 397), “ao perceber a totalidade, uma vez que não se encontra circunscrita unicamente às evidências atualizadas, mas abre-se parra para as tendências do devir, a percepção descontraída do artista nos convida a uma inserção mais lúcida no absoluto em que circulamos e vivemos, como assevera Bergson, mas para o qual raramente despertamos. Por essa razão, nos reconhecemos nos sentidos emanados pela obra, os quais nos remetem às dimensões mais recônditas do real e mais íntimas de nós mesmos. No entanto, para a percepção comum o real é aquele no qual agimos, delimitado pela fixidez [...]”. Sob a perspectiva desse recorte, a

Para além das diferenças entre a filosofia de Bergson e a literatura de Proust, seria lícito afirmar que ambas – cada uma à sua maneira – problematizam a dificuldade da expressão de uma experiência única, a apreensão do tempo; a duração ou o fluxo do devir que escapa à fixação, extrapola, de acordo com os autores, aquilo que a linguagem consegue dizer do movimento. Contudo, o recurso à arte como saída para o problema da comunicação daquilo que é, por sua própria natureza, incomunicável, conduz tanto Bergson como Proust a acreditarem que, mesmo com dificuldade e muito esforço, uma expressão dessa experiência é possível. Tal esforço certamente não será aquele determinado pelo trabalho habitual da inteligência que realiza um estancamento da transitividade do real por meio das palavras, mas aquele realizado pela imaginação, a qual presidirá a elaboração da obra ou das imagens cujo intento é a expressão e a comunicação do inefável.³³ Encontramos assim nos dois autores o reconhecimento de que, a partir da inadequação das palavras enquanto meros signos do real, são as imagens criadas pela linguagem metafórica que podem subverter a tendência natural das palavras de aniquilação da mobilidade, da verdadeira face da realidade. Lembremos que Beckett aponta em sua análise do romance proustiano justamente a metáfora como a forma pela qual o narrador expressa o mundo a ele revelado metaforicamente pela memória involuntária.³⁴ Entrementes, o pensamento bergsoniano afirma que

arte é figurada como desvelamento de irrealidades, como um mundo substancialmente falso, porquanto resultante da invenção dos pouco ocupados. O artista é alguém que transita numa esfera em relação à qual as pessoas comuns [...] se encontram alheias. Essa esfera não é outra que não os férteis campos da imaginação e da fantasia. Essa ótica convencional é contraditada pelos argumentos bergsonianos. Segundo o autor, é num mundo fantasmático e irreal, erigido pelo intelecto, que vivemos a maior parte de nossas vidas. A arte desvela justamente a realidade efetiva, para a qual nossa percepção é comumente arredia”. Cf. Paiva, R. *Subjetividade e Imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson*. São Paulo: Humanitas, 2005.

33 Como assinala Franklin Leopoldo e Silva (1994, p. 147), “a luta pela expressão é o esforço de fixar esse movimento absoluto do tempo; e é um esforço da imaginação, que, portanto, é órgão de conhecimento, de acesso mais profundo e mais direto à realidade”. Cf. Leopoldo e Silva, F. *Bergson: Intuição e Discurso Filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994.

34 “O mundo proustiano é expresso metaforicamente pelo artesão porque apreendido metaforicamente pelo artista: a expressão comparativa e indireta da percepção comparativa e indireta. O equivalente retórico ao real proustiano é a cadeia metafórica” (BECKETT, S., op. cit., p. 94). Beckett estabelece uma distinção entre o artista e o escritor, para ele o artista é aquele que aprende o real mais livremente porque mais liberto do encarceramento do hábito, ao passo que o escritor é aquele que se ocupará apenas em traduzir a experiência única dos fenômenos da realidade apreendidos pelo artista não em sua lógica causal, mas em sua distinção qualitativa, única, extraordinária. O artista seria então o real sujeito do conhecimento, enquanto o escritor um mero artesão que lida com impressões, experiências e emoções de segunda mão, já descoloridas pelo tempo e pelo hábito. Por isso, para Beckett, “o artista conquista seu texto, o artesão o traduz”; o artista domina

o escritor em seu empenho de expressar as nuances e os conflitos de uma subjetividade particular, debruça-se sobre a linguagem no intuito de fazer com que as palavras possam dizer sempre mais do que dizem, trabalhando sobre a sua versatilidade, deslocando-as de seus significados convencionais de modo a estimular sua potência simbólica ou metafórica para que o leitor não se detenha na palavra escrita, mas no movimento das imagens que emana desse rearranjo das palavras no texto. Segundo o filósofo (1974, p. 97), ao procurar a flexibilidade na linguagem, o literato esforça-se por “nos fazer esquecer que emprega palavras”, como se elas fossem apenas instrumentos inconvenientes, ainda que necessários, para a expressão indireta do movimento do espírito humano. Por isso, mais importante que o próprio signo linguístico, para Bergson, é o movimento das imagens que o conjunto articulado das palavras leva a cabo por meio de um esforço colaborativo entre a imaginação e a inteligência do escritor; somente ao esquivar-se dos significados estagnados e da tendência imobilizadora da linguagem convencional é que ele consegue instituir um campo semântico preñado de significados outros para as imagens criadas, de modo a sugerir no interior da obra o aspecto indizível da realidade que não se deixa cristalizar nos símbolos formais das línguas. Nesse âmbito, o esforço de expressão realizado pelo artista constitui uma luta tensa, sem descanso, uma tentativa arriscada de ultrapassagem das tendências naturais da própria inteligência, uma superação da linguagem por meio da própria linguagem que, por isso mesmo, corre o risco do fracasso, a recaída no caráter autossuficiente das palavras e suas significações habituais que tornariam estéril a obra literária.

A arte institui então, para Bergson e para Proust, a criação de uma forma compreensível mais próxima da verdade que escapa à percepção comum, uma linguagem capaz de esquivar-se do caráter estanque e fragmentário dos significados convencionais das palavras. Precisamente porque procura desenvolver como obra material a expressão de um sentimento incomparável, o artista consegue nos proporcionar, contudo, apenas um vislumbre da natureza extraordinária das vivências interiores e sua multiplicidade indistinta que compõe também a realidade que dura. Ao observar um quadro ou ler um romance, diz

a linguagem e a faz curvar-se à sua experiência, o artesão curva sua experiência aos domínios da linguagem. Cabe assinalar que Bergson não estabelece uma diferenciação entre o escritor e o artista, ainda que a experiência de contato direto com a duração nunca possa ser expressa em sua originalidade, mas sempre indiretamente, metaforicamente por meio da torção realizada pelo artista na linguagem, o que não deixa de ser uma conquista sobre o material linguístico, ainda que ela não ultrapasse definitivamente suas limitações originais.

Bergson,³⁵ “afastamos por momentos o véu que interpúnhamos entre a nossa consciência e nós mesmos”, experimentando a surpresa do contato, por mínimo que seja, com a duração; a obra de arte, portanto, coloca-nos em presença do nosso próprio movimento criador que é também o da vida, assim como o narrador proustiano ao se deparar com o advento involuntário de sua memória por um instante liberta da tensão do hábito ou, em termos bergsonianos, distraída das demandas pragmáticas impostas pelo real, também nos incita a redescobrir junto com ele o tempo enquanto duração que a tudo transmuda.

Nessa perspectiva, poderíamos afirmar que tanto em Bergson quanto em Proust a arte, e mais particularmente a literatura, é pensada como a forma pela qual o homem comum pode conhecer de modo indireto, isto é, *metaforicamente*, a duração como a dimensão interna e verdadeira da realidade, já que a elaboração de uma obra artística configura, apesar de tudo, um processo de imobilização da transitoriedade. Ambos os autores parecem designar à palavra o desafio de sempre dizer algo a mais para que de alguma forma ela consiga aproximar-se de uma experiência inapreensível que escapa ao trabalho representativo da inteligência. Ao fim e ao cabo, ambos possuem a confiança de que a linguagem artística, configurada por meio de uma imaginação criadora e de um esforço incomum à inteligência, transmitiria um conhecimento, por mínimo que seja, mais originário e mais verdadeiro porque mais próximo da realidade desvelada para além da superfície estanque e habitual dos objetos. A linguagem não é negada ou execrada como falsidade absoluta, todavia seu caráter simbólico, metafórico, permanece, mais explicitamente em Bergson, como valor negativo na medida em que não impede a cristalização dos significados e, em última instância, sua imobilização em representações.³⁶ Por um lado, também em Proust, a arte parece salvaguardar a linguagem de suas limitações costumeiras, seu domínio pelo hábito e sua tendência natural à esquematização espacial imobilizadora e empobrecedora da realidade movente, tentando constantemente superá-las; no entanto, mesmo que o universo artístico trabalhe eminentemente com a sugestão de imagens, não se pode afirmar que estas escapariam à vocação estabilizadora da inteligência conduzida pelo hábito, uma vez que também são símbolos ou metáforas sobre a realidade – interior e exterior – que, para os autores, muda sem cessar.

35 Bergson, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 93.

36 “As imagens são símbolos dos quais o significado não se cristaliza devido a um esforço reflexivo para impedir que este significado se transforme numa representação autossuficiente. Mas ainda assim são símbolos” (LEOPOLDO E SILVA, 1994, p. 107).

Destarte, é possível considerar que para Bergson e também para Proust a arte literária constitui-se como tarefa de deslocamento do significado usual das palavras na pretensão da comunicação de um conhecimento sobre o verdadeiro que, enquanto conhecimento a ser transmitido, só pode ser efetivado por meio da ficção, isto é, a criação de imagens operada pela imaginação, o que constitui ao mesmo tempo um impeditivo para este objetivo e um estímulo ao esforço necessário para que a inteligência supere os usos comuns de sua linguagem, expandindo o alcance do pensamento. A tarefa que Bergson confia ao artista, assim, parece ser aquela que Proust se esforça por configurar em sua obra.

Referências

- BECKETT, S. *Proust*. Trad. Arthur Nestrowski. São Paulo: Cosac Naif, 2003.
- BERGSON, H. “A alma e o corpo”. In: *BERGSON (Col. Os pensadores)*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BERGSON, H. *A evolução criadora*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.
- DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- GAGNEBIN, J-M. “De uma estética da visibilidade a uma estética da tatabilidade em Walter Benjamin”. In: DUARTE, R.; KANGUSSU, I. (Orgs.). *Estéticas do deslocamento: discurso filosófico – teoria crítica – linguagens artísticas*. Belo Horizonte: Abre/UFMG, 2008.
- LEOPOLDO E SILVA, F. *Bergson: Intuição e Discurso Filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994.
- PAIVA, R. *Subjetividade e Imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson*. São Paulo: Humanitas, 2005.
- PROUST, M. *Em busca do tempo perdido - vol. 1 - No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.
- RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa – Tomo II*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- TORRES, S. *Ser, tempo e liberdade – as dimensões da ação livre na filosofia de Henri Bergson*. São Paulo: Humanitas, 2006.