

A INVENÇÃO DE MARCEL PROUST, SEGUNDO WALTER BENJAMIN

Patrick Gert Bange*

RESUMO: O presente artigo propõe uma leitura do ensaio “À imagem de Proust”, 1929, de Walter Benjamin. Lê-se de que modo Benjamin traduz elementos da *Recherche* proustiana à escrita do ensaio, dando a ver uma lição de método, efeito da imersão do leitor na obra. Daí se analisam duas figuras de imersão do ensaio, dentro do qual, nesse meio tempo, também já submergimos. Por fim, resta fazer emergir uma imagem do próprio leitor como obra.

Palavras-chave: Marcel Proust. Walter Benjamin. Invenção. Criação Literária.

Poderia começar este artigo afirmando que o pequeno ensaio “À imagem de Proust”, de Walter Benjamin, é o resultado de uma síntese impossível ou inconstruível. Seria uma tentativa de começar à *imagem* do mesmo ensaio, cujo início diz: “os treze volumes de *À la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, são o resultado de uma síntese impossível¹” (BENJAMIN, 2012, p. 37). Esse procedimento por *mise en abyme* se nutre do ensaio de Benjamin mais do que pode parecer à primeira vista. Pretendo desenvolver a hipótese de que a escrita de Benjamin nesse ensaio parece “imitar” algo da escrita de Proust, o que o torna uma espécie de mônada de sua obra. Ao mesmo tempo, tentarei dar relevo aos movimentos críticos que Benjamin opera em sua leitura, momentos em que essa “imitação” se dissolve e vemos que um crítico minucioso existe ali.

E a passagem de Benjamin continua assim: “uma síntese impossível, na qual a absorção do místico, a arte do prosador, a verve do autor satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaniaco se condensam numa obra autobiográfica” (*ibidem*, p. 37). Sobre o ensaio e à sua imagem, seria possível sobrescrever: “uma síntese impossível, na qual a *Recherche*, *Pastiches et mélanges*, *Contre Sainte-Beuve*, a correspondência, traços autobiográficos do autor, obras contemporâneas e os primeiros textos críticos sobre Proust se condensam num ensaio sobre a invenção”, essa obra que Benjamin afirma ser um “grande caso excepcional da literatura” (*ibidem*, p. 37).

Esse exercício parte de outra tradução possível do título do ensaio em alemão, “*Zum Bilde Prousts*” (BENJAMIN, 1977, p. 310). É a língua portuguesa que marca, à semelhança da “gotícula impalpável” (PROUST, 1913 [2006], p. 74) do narrador proustiano, o acento grave: “À imagem de Proust”, dando a ver que não se trata apenas de um ensaio em torno da imagem proustiana, mas também que Benjamin opera, nele, à imagem e semelhança de Proust. Tal como em muitas passagens da obra proustiana, impossível não escutar rumores religiosos, que, no título, nos levam de volta ao Velho Testamento, “À imagem de Deus”. O próprio narrador da *Recherche* oferece uma chave de leitura que sustenta isso, porque é a propósito da igreja de Combray que ele diz:

[...] um edifício que ocupava, por assim dizer, um espaço de quatro dimensões – a quarta era a do Tempo – e impelia através de séculos sua nave que, de abóbada em abóbada, de capela em capela, parecia vencer e transpor não simplesmente alguns metros, mas épocas sucessivas de onde saía triunfante; que escondia na espessura de suas paredes o rude e feroz século XI; [...]. (PROUST, 1913 [2006], p. 90)

* Licenciado em Letras (Português e Literaturas) e mestre em Teoria Literária pelo PPG em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é doutorando em Teoria Literária também pelo PPGCL/UFRJ. É membro-associado do Centro de Pesquisas Outrarte - psicanálise entre ciência e arte, do IEL/UNICAMP. Atualmente estuda as formas da memória em Clarice Lispector, Marcel Proust e Walter Benjamin. E-mail: patrickbange@gmail.com

Que haja um procedimento proustiano já no título do ensaio parece ressoar essas “épocas sucessivas” que atravessam a quarta dimensão – o Tempo – do Velho Testamento a Proust. O acento grave da língua portuguesa, assim, de modo sonoramente impalpável, porque só percebemos sua marca na materialidade da escrita, como a materialidade do odor e do sabor da *madeleine*, sustenta um passado remoto e esquecido, até mesmo morto pela tradução “A imagem de Proust”. Lembremos esta passagem:

Mas quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mas fiéis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação. (PROUST, 1913 [2006], p. 73-74)

Algo do êxtase que lemos logo após essa passagem, no romance de Proust, quando o passado remoto irrompe pela memória involuntária, quando “tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha [xícara] de chá” (PROUST, 1913 [2006], p. 74), também se traduz ao ensaio de Benjamin e se dá a ler logo no primeiro parágrafo, especialmente por esta imagem, que diz da sintaxe proustiana: um “Nilo da linguagem”, com “frases torrenciais” (BENJAMIN, 2012, p. 37).

Entretanto, gostaria de propor que não se trata de uma identificação de Benjamin com Proust, mas de uma *lição de método*. Benjamin, para escrever este pequeno ensaio de poucas páginas, submergiu na obra de Proust, obra que transborda as margens da *Recherche*, para redoar sua forma num ensaio excepcional, isto é, que encontre e invente um modo de dizer de uma dessas obras que “inauguram um gênero ou o ultrapassam” (*ibidem*, p. 37).

Esse é o primeiro motivo, talvez o mais evidente, que torna a leitura deste ensaio difícil. Essa dificuldade tem a ver com a própria obra de Proust, que coloca resistências específicas para o leitor. Uma delas, por exemplo, lemos quando Benjamin lembra que Proust preferia “que toda a sua obra fosse impressa em um único volume, em coluna dupla, sem uma única quebra de parágrafo” (BENJAMIN, 2012, p. 39). Uma obra que, portanto, fosse volumosa e ao mesmo tempo muito condensada e que não ofereceria, no próprio objeto-livro, condições pré-estabelecidas para o leitor “se encontrar”. Benjamin conjuga esse desejo de Proust a um de seus hábitos: “As provas eram sempre devolvidas com as margens completamente escritas. Mas nenhum erro de impressão fora corrigido; todo o espaço disponível era preenchido com material novo” (BENJAMIN, 2012, p. 38), o que, evidentemente, levava “os tipógrafos ao desespero” (*ibidem*, p. 38). Tanto o desejo, quanto esses hábitos de revisão causam um efeito para *dentro*: “Assim, a lei da rememoração exercia-se também no interior da obra” (*ibidem*, p. 38). Esse é um dos aspectos mais interessantes no modo como Benjamin lê Proust no ensaio: ele parte de aspectos exteriores à obra, como um desejo, um hábito, a asma, uma anedota, para flagrar um modo como esse exterior se infiltra para dentro da obra, metamorfoseando-se em uma lei interna. Mas voltando à “lei da rememoração”, Benjamin sugere que esse aspecto sem fim se infiltra para dentro da obra pelo motivo de que um “acontecimento rememorado é sem limite, pois é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois” (*ibidem*, p. 39). Trata-se, portanto, de um jogo realmente infinito.

Neste ponto é interessante lembrar outro texto, escrito alguns anos depois, em que Benjamin evoca Proust com um tom menos eufórico do que neste ensaio de 1929. É uma passagem de *Crônica Berlimense*, aqui traduzida por Jeanne Marie Gagnebin²:

O que Proust iniciou de maneira tão lúdica tornou-se de uma seriedade de tirar o fôlego. Quem, um dia, começou a abrir o leque da lembrança, sempre encontra novos segmentos, novos bastõezinhos, nenhuma imagem lhe basta, pois reconheceu o

seguinte: ela se deixaria desdobrar, somente nas dobras está o verdadeiro [*das Eigentliche*]: esta imagem, este gosto, este toque em vista do qual abrimos, desdobramos tudo isso; e agora a lembrança vai do pequeno ao menor, dos menores aos mais minúsculos e aquilo que vem ao seu encontro nestes microcosmos adquire uma violência cada vez maior. Eis o jogo mortal pelo qual Proust se deixou levar e para o qual ele terá ainda mais dificuldade em encontrar sucessores do que precisou de parceiros para jogá-lo. (BENJAMIN, 1991, p. 467-468 *apud* GAGNEBIN, 2011, p. 78, tradução Jeanne Marie Gagnebin)

Como se lê, o jogo infinito da rememoração tem um lado violento e a marca de desespero dos tipógrafos dá notícia disso. De qualquer modo, o que quero destacar é que o pequeno ensaio, a despeito de seu tamanho, parece conter uma lei semelhante. E não creio que se trate de algo que se dê em toda e qualquer leitura. Ao mesmo tempo, percebo a dificuldade de tornar isso que estou afirmando mais concreto para o leitor. Quero dizer que o ensaio, como a *Recherche*, à sua semelhança, resiste a uma apreensão rápida. A sua leitura também vai abrindo suas camadas aos poucos e apenas com o tempo. Mas é difícil mostrar isso no texto, porque isso só se me dá a ver através da dificuldade que a leitura me coloca a cada vez que volto a ele. Talvez se trate de algo que se possa dizer de qualquer texto mais sofisticado. Mas me pergunto se algo da lei do tempo proustiano, de suas camadas e espessuras, como um palimpsesto (a que voltarei mais à frente), não se traduz a esta pequena forma crítica, tão leve e inconstante quanto um pássaro em pleno voo, tão precisa quanto a árvore que o espera.

Não proponho a imagem de maneira gratuita. Remeto-me a uma passagem logo no início da *Recherche*, quando o narrador proustiano diz de uma “técnica dos pássaros” (PROUST, 1913 [2006], p. 25). Ao contrário de certo lugar comum, não se trata da técnica de voar, trata-se do seguinte:

[...] quando se está deitado, a gente aconchega a cabeça em um *ninho tecido* com as coisas mais disparatadas, um canto do travesseiro, o alto das cobertas, uma ponta de xale, a borda do leito e um número dos *Débates Roses*, coisas que afinal consolidamos muito bem, conforme a técnica dos pássaros, calcando-as indefinidamente; [...]. (PROUST, 1913 [2006], p. 25, grifo meu)

O final da passagem merece atenção redobrada: “coisas que afinal consolidamos muito bem, conforme a técnica dos pássaros, calcando-as indefinidamente” (*ibidem*, p. 25). Há uma tensão formidável entre um “consolidar muito bem” e um “calcar indefinidamente” que parece sugerir que, para a melhor a consolidação do ninho, precisa-se de um movimento indefinido e, se leio bem, infinito. A passagem, que passa por vários quartos da vida do narrador, termina com uma consideração sobre o hábito:

O hábito! Camareiro hábil, mas bastante moroso, que começa por deixar sofrer 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. (PROUST, 1913 [2006], p. 26).

Quando Benjamin remete-se às revisões sucessivas e infinitas de Proust, ele diz: “os hábitos de revisão de Proust” (BENJAMIN, 2012, p. 38). E Benjamin trabalha em torno da metáfora de texto como tecido: “Se texto significava, para os romanos, um tecido, nenhum texto é mais densamente tecido que o de Marcel Proust” (BENJAMIN, 2012, p. 38). Bem, junto esses pedaços porque o que estava dizendo mais acima à beira da abstração, em torno da dificuldade específica que o ensaio de Benjamin coloca, parece ganhar alguma espessura agora. É que uma lei infinita, como a “lei da rememoração” de que diz Benjamin, essa lei que se dá a ver através de um hábito de Proust, se traduz ao ensaio através de uma “técnica dos pássaros”, que o

transforma num “ninho tecido”, muito bem consolidado, mas, ao mesmo tempo, sempre restando algo da obra de Proust que resta indefinidamente a calcar, isto é, juntar, comprimir, costurar, relacionar. Mas esse efeito é redobrado ainda mais, porque o hábito de Proust é justamente marcado por uma lei que não tem fim, a lei da rememoração, que também torna “nosso espírito incapaz de nos tornar habitável qualquer alojamento” (PROUST, 1913 [2006], p. 26).

Benjamin parece traduzir *isso* em uma imagem inventiva, como muitas imagens do ensaio, e que tem, ao mesmo tempo, um fio sutil, tecido com a finura da sugestão, leve como algo que não se explicita de todo, mas que, ao ler a *Recherche*, captamos ali uma possível fonte para uma imagem ou outra. A imagem a que me refiro é a que localiza a obra de Proust “no coração do impossível, no centro e ao mesmo tempo no ponto de indiferença de todos os perigos” (BENJAMIN, 2012, p. 37).

Essa ambiguidade se deixa ler no ensaio também mais à frente, quando Benjamin opera com uma polaridade, “a que mostra, e a que toca” (BENJAMIN, 2012, p. 48). Nenhum gesto seria mais alheio a Proust que o toque (o toque mesmo, como tocamos um amigo numa conversa), mas, ao mesmo tempo, “nunca houve ninguém que soubesse como ele mostrar-nos as coisas” (BENJAMIN, 2012, p. 48). Enfim, o ensaio tem um efeito semelhante: mostra a obra de Proust, mas não oferece modos definidos para que nós, leitores, a toquemos. Esse gesto de tocá-la, se quisermos, dependerá de nós construirmos um modo de fazê-lo, como propõe o narrador proustiano, através da imagem de uma lente, no último volume da *Recherche*. Voltarei a isso mais à frente.

Bem, voltarei um pouco e mais uma vez para o início do ensaio e passarei, em seguida, por passagens que considero mais relevantes de serem explicitadas aqui, por girarem em torno dessa figura da imersão, espécie de efeito da lei infinita da obra. O ensaio contém virtualmente a leitura, a tradução³ e o convívio com esta obra inclassificável, inapreensível, ou que não cabe nas mãos. O ensaio se lança ao abismo irrefreável de Proust. Mas aqui a torrente não é sintática, não há “fuga paratática” (BENJAMIN, 2012, p. 48), como em Proust, mas esse procedimento sintático aparece traduzido numa espécie de turbilhão crítico.

Essa imersão na e da obra proustiana se deixa ler em dois momentos do ensaio. Na terceira das três seções, lê-se:

Difícilmente terá havido na literatura ocidental, desde os exercícios espirituais de Santo Inácio de Loyola, uma tentativa mais radical de autoimersão. Também ela tem em seu centro uma solidão que com a força do redemoinho arrasta o mundo em seu turbilhão. E a incomensurável, incompreensivelmente ruidosa e vazia tagarelice que nos arrebatava nos romances de Proust é o rugido com que a sociedade se precipita no abismo dessa solidão. (BENJAMIN, 2012, p. 47-48)

Essa imersão e esse movimento, entre algo que está “fora” (aqui, a sociedade) e que se precipita nesse abismo com um rugido, remetem, mais uma vez, à cena da *madeleine*, em que se escuta “o rumor das distâncias atravessadas” (PROUST, 1913 [2006], p. 72), esse momento decisivo em que acontece a passagem do tempo reencontrado em direção ao tempo presente, choque que abolirá a cronologia e a sensação de contingência. No ensaio, Benjamin nomeia esse fenômeno como “o universo do entrecruzamento” (BENJAMIN, 2012, p. 47), em que também nós adentramos a eternidade em seu “registro da embriaguez” (*ibidem*, p. 47) ou, para dizer mais simplesmente, “a eternidade bêbada” de Proust.

“Rumor” e “rugido” são sons dos espaços liminares, os espaços em transição, em direção à imersão (como nesse fragmento do ensaio), ou em direção à emersão. Nos dois casos, trata-se de um fenômeno decisivo e informe que é preciso escutar. Se há um ponto obsessivo em minha leitura tímida de Proust é o dedicado à escuta desses rumores, isso que Maurice Blanchot chamou de “o apelo do desconhecido” a propósito de uma passagem da *Recherche*

em que ficamos numa iminência sem irrupção, e, portanto, com a escuta mais aguçada para esse rumor-de-iminência. Blanchot escreve:

No entanto, pelo menos uma vez, Proust se encontrou diante desse apelo do desconhecido, quando, diante das três árvores que ele olha e não consegue relacionar com a impressão ou lembrança que sente prestes a despertar, acede à estranheza do que não poderá jamais recuperar, e que está porém ali, nele, em sua volta, mas que ele só acolhe por um movimento infinito de ignorância. Aqui, a comunicação fica inacabada, permanece aberta, deceptiva e angustiante para ele, mas talvez seja então menos enganadora do que qualquer outra, e mais próxima da exigência de toda comunicação. (BLANCHOT, 2013, p. 24).

Quando se chega ao final da *Recherche* e se percebe que o livro que se tem nas mãos ainda está em vias de ser escrito, o livro mesmo se torna esse rumor, “comunicação inacabada”, o que está por vir e que não cessa de chegar-e-não-chegar.

Na passagem que citei, há dois sons distintos: o som da tagarelice, incompreensivelmente ruidoso e vazio, e o som que é um rugido [*Dröhnen*], berro animal com que a sociedade se precipita no abismo da imersão de Proust. Os dois sons estão destituídos de sentido. A sociedade se animaliza num rugido, perde aquela característica que definiria o humano, a saber, a capacidade de uma linguagem articulada, a capacidade de *logos*. Em certa medida, Proust animaliza a linguagem feudal dos círculos sociais franceses, isto é, torna-a estrangeira e não-natural. A segunda seção do ensaio, a mais sociológica das três, tem um ponto de força nessa questão. É também nessa seção em que ouviremos o interesse de Proust em *escutar* os serviços.

O “clã de criminosos”, a “quadrilha de conspiradores” compostos pelas “dez mil pessoas da classe alta” (BENJAMIN, 2012, p. 45) são o que Benjamin, com Proust, chama “camorra dos consumidores”. Nessa seção, Benjamin dá a ver que os problemas de Proust em nada estão mancomunados com essa gangue: “[...] os problemas dos homens proustianos provêm de uma sociedade saturada. Mas não há, entre eles, um único sequer que coincida com os problemas do autor. Estes são subversivos” (BENJAMIN, 2012, p. 42). Nessa luta em direção a uma “luta final” entre classes, luta que levou Proust a aprender “a improvisar numa linguagem cifrada” dos salões, a curiosidade, misturada à lisonja, desempenha um papel-chave. É através de uma obra que responde como “um eco frágil” à obra de Proust, escrita pela princesa de Clermont-Tonnerre, que ouvimos o seguinte:

[...] Proust estudava com paixão os empregados domésticos. Seria porque um elemento que ele não encontrava em outros meios excitava aqui o seu faro, ou porque lhes invejava sua maior facilidade em observar os detalhes íntimos das coisas pelas quais ele próprio se interessava? Seja como for – os serviços em suas várias figuras e tipos eram a sua paixão. (CLERMONT-TONNERRE apud BENJAMIN, 2012, p. 45).

Essa escuta apaixonada dos empregados (sobretudo de Françoise) diz Benjamin, faz Proust operar uma “cópia astuta do papel servil nas alturas da pirâmide social” (BENJAMIN, 2012, p. 45). É bom lembrar, a propósito disso, uma bela passagem do último volume da *Recherche*, que diz: “eu escreveria minha obra sob o olhar de Françoise. [...] trabalharia a seu lado, e quase à sua imitação [...] pois, pregando aqui e ali uma folha suplementar, eu construiria meu livro [...] modestamente como um vestido” (PROUST, 1927 [2004], p. 280). Como já disse, a metáfora do tecido está no ensaio, nesta passagem: “Se texto significava, para os romanos, um tecido, nenhum texto é mais densamente tecido que o de Marcel Proust” (BENJAMIN, 2012, p. 38).

Esse elemento quase que podemos dizer terrorista no âmago (da linguagem) da alta classe se traduz numa das imagens mais interessantes do ensaio: o mimetismo do curioso, que aparece, sobretudo, em *Pastiches e mélanges*. Diante da “vida vegetativa” das personagens, como que imóveis “na floresta de seu destino”, “determinados pelo sol do feudalismo” (p. 44), Proust implanta pequenos insetos:

Suas cognições mais exatas e mais evidentes pousam sobre seus objetos como insetos pousam sobre folhas, flores e galhos, sem traírem nada de sua presença até que um salto, uma batida de asas, um pulo, revelam ao observador assustado que uma vida própria havia se insinuado num mundo estranho, de forma incalculável e imperceptível. (BENJAMIN, 2012, p. 44)

Essa batida de asas que delata uma existência mínima, perturbando a lógica de uma realidade vegetativa, podemos pensá-la com o que Adorno, em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, chamou, em Proust, de “técnica micrológica, sob a qual a unidade do ser vivo acaba se esfacelando em átomos” (ADORNO, 2003, p. 59). No que diz respeito à posição do narrador, trata-se do que Adorno chama de “subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la” (ADORNO, 2003, p. 55). No ensaio de Benjamin, essa matéria é a própria sociedade francesa, aliás é a lógica de uma “sociedade saturada”, crítica que Benjamin faz a certa crítica alemã que se apressou a atribuir a Proust “o esnobismo do meio por ele descrito” e “a caracterizar sua obra como uma questão interna francesa” (p. 42). Benjamin e Adorno parecem estar próximos nesse ponto, com a diferença de que, em Benjamin, é o riso, mais precisamente a gargalhada que estilhaça “a unidade da família e da personalidade, a moral sexual e a honra estamental” (BENJAMIN, 2012, p. 43).

Bem, mas gostaria de insistir um pouco num ponto. O começo da segunda seção do ensaio contém uma pequena teoria da escuta. Ele diz:

Nem sempre proclamamos em voz alta o que temos de mais importante a dizer. E, mesmo em voz baixa, não o confiamos sempre à pessoa mais familiar, mais próxima e mais disposta a ouvir a confidência. Se, portanto, não somente as pessoas, mas também as épocas, têm essa maneira inocente, ou antes, astuciosa e frívola, de comunicar seu segredo mais íntimo ao primeiro desconhecido, então, no que diz respeito ao século XIX, não foram nem Zola nem Anatole France, mas o jovem Proust, o esnobe sem importância, o trêfego frequentador de salões, *quem ouviu*, de passagem, do século envelhecido [...] as mais admiráveis confidências. (BENJAMIN, 2012, p. 41, grifo nosso)

Essa teoria da escuta será desdobrada, depois, nessa curiosidade apaixonada de Proust pelos serviçais. “Ouvir, de passagem”, não o que é dito em voz alta e em bom som, mas em voz baixa, em segredo, e nunca a alguém familiar, mas a alguém desconhecido. “Ouvir, de passagem” está antecipado, no ensaio, em outra figura importante: o cocheiro, figura também liminar, que transporta, que está em trânsito ou em transição⁴. Note-se a importância dessa figura em transição para a narração em Proust. Essa narração tem certo efeito entediante para o ouvinte, o que me faz pensar numa possível tradução de “histórias de cocheiro” para “histórias pra boi dormir”, que configuram uma ponte para o sonho (muito pelo sono que dão). Segundo Benjamin, lendo Max Unold, é esse o espaço em que Proust busca “freneticamente” (BENJAMIN, 2012, p. 39) uma forma elegíaca de *Glück*, palavra intraduzível, mas que podemos pensar como “felicidade-sorte-fortuna-acaso”. É nessa busca que Proust sacrifica “amigos e sociedade” e também “a ação, a unidade da pessoa, o fluxo da narrativa, o jogo da imaginação” (BENJAMIN, 2012, p. 40). Essa *Glück*, Benjamin a define como “o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade primeira e originária” (BENJAMIN, 2012, p. 40). Essa busca, como se vê, é sem concessão e não se constringe em parecer entediante aos leitores.

Isso que disse até aqui é uma leitura possível a partir de um dos momentos em que se escuta uma imersão de Proust, no ensaio. O segundo momento lemos já ao final dele:

[...] se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial dessa memória involuntária, a mais profunda, na qual os momentos da recordação anunciam-nos, não mais isoladamente, com imagens, mas desformes, não visuais, indefinidos e densos, um todo, como o peso da rede anuncia sua pesca ao pescador. O odor é o sentido do peso daquele que lança suas redes no oceano do *temps perdu*. E suas frases são a totalidade do jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço indizível necessário para erguer o que foi capturado. (BENJAMIN, 2012, p. 50)

A passagem é fundamental. Vemos aqui outra forma de imersão, numa imagem que só a crítica imaginativa de Benjamin lançada ao oceano de Proust é capaz de inventar. Falei há pouco de “histórias para boi dormir” e, aqui, parece que estamos diante de “histórias de pescador”: o peso do que ainda não tem forma nem imagem e que está submerso no oceano do tempo perdido. As frases asmáticas de Proust vêm gesticular todo um “jogo muscular” de um “corpo inteligível” (BENJAMIN, 2012, p. 50) para erguer o que foi pescado, para passar de um puro peso “desforme” a uma forma. Mas o mais interessante é que Benjamin diz de um esforço indizível para erguer esse peso, mas, salvo engano, não vejo nenhuma palavra que diga sobre um “o quê” que é capturado de uma vez por todas. Como se a forma de Proust permanecesse em constante movimento de erguer-se, sem que o que for erguido se apresente em sua totalidade. A totalidade que temos é a do “jogo muscular” para erguê-lo, mas não a totalidade do que é erguido.

Assim, o ensaio retorna a seu início e uma palavra ganha espessura. Segundo Benjamin, a “discrepância entre poesia e vida” é o que justifica, cito, “nossa *tentativa* de evocar essa imagem” (p. 37), podemos dizer agora, “nossa *tentativa* de erguê-la”. Mas continua se tratando de uma *tentativa*. O que torna o ensaio também uma leitura acabada-e-inacabada. Gerard Genette, sem dúvida um leitor do ensaio de Benjamin, diz sobre isso:

Sonhamos com uma edição monstruosa onde se reuniriam em volta da *Recherche du temps perdu* todas as preparações e modificações que têm – *work in progress* – conduzido a esse estado final que sabemos aliás não significar um acabamento mas uma interrupção brutal, estranha à lei profunda dessa obra, que era a de crescer sempre e nunca se completar. (GENETTE, 1972, p. 64)

O ensaio, para retomar Benjamin, e como tentei dizer, *mimetiza* essa mesma lei, a despeito de seu tamanho. “Se ao menos me fosse concedido um prazo para terminar a minha obra” (PROUST, 1927 [2004], p. 292), lemos ao final da *Recherche*. “Se ao menos me fosse concedido um prazo para erguer a imagem de Proust do oceano de tempo perdido”, diria Benjamin. Tarefa impossível, naturalmente. Que fazer, então, com esse ensaio-mônada da *Recherche*, tão impossível quanto a própria obra? É Proust mesmo quem responde:

Muitas catedrais permanecem inacabadas. [...] Mas, para voltar a mim, pensava mais modestamente em meu livro [...]. Porque [os meus leitores] [...] não seriam meus leitores, mas leitores de si mesmos, não passando de uma espécie de vidro de aumento, como os que oferecia a um freguês o dono da loja de instrumentos ópticos em Combray, o livro graças ao qual eu lhes forneceria meios de se lerem (PROUST, 1927 [2004], p. 279-280)

O “eu” a que esse pronome reflexivo se refere, no oceano do tempo perdido, como diz Benjamin, está também sob o efeito do palimpsesto: “Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu” (BENJAMIN, 2012, p. 41). De certa forma, é isso que a lente

dá a ver, porque o “eu” *passa* pela mediação da lente. Ler-se, nesse sentido, é ler-se-outro, é outrar-se em: em obra, acabada, inacabada.

MARCEL PROUST'S INVENTION, ACCORDING TO WALTER BENJAMIN

ABSTRACT: This article proposes a reading act of the essay “The Image of Proust”, 1929, by Walter Benjamin. The way Benjamin translates elements of the proustian *Recherche* into the essay’s writing reveals a method’s lesson as an effect of the reader’s immersion. Taking this into consideration, I analyze two figures of immersion from the essay, within which, in this meantime, we have also submerged. Finally, an image of the reader himself is brought out as a work of art.

Keywords: Marcel Proust. Walter Benjamin. Invention. Literary creation.

¹ Ou “inconstruível”, já que no alemão lemos “*unkonstruierbar*” (BENJAMIN, 1977, p. 310).

² A *Crônica berlinense* ainda não foi traduzida para o português.

³ Em 1925, Benjamin fecha contrato para traduzir *Sodoma e Gomorra*, de Proust. Estima-se que, por volta de agosto de 1926, tanto *Sodoma e Gomorra*, como *À Sombra das Raparigas em Flor*, este em parceria com Franz Hessel, estariam traduzidos e já enviados a uma editora para publicação (cf. LINK-HEER, 2011, p. 508-509). Em janeiro de 1929 estaria finalizada a tradução de *O Caminho de Guermantes*, também em parceria com Hessel. Entre o final de junho e início de julho de 1929, o ensaio “*Zum Bilde Prousts*” (BENJAMIN, GS, II-1, p. 310-324) foi publicado na revista alemã *Literarischen Welt*.

⁴ Como não lembrar da cena da carruagem de *Madame Bovary*, em que o cocheiro escuta os gemidos de Emma e León, mesmo sem entender (!?) do que se tratava? (cf. FLAUBERT, 2007, p. 215-217).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003, p. 55-64.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften: II-1; Aufsätze, Essays, Vorträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.

_____. *Gesammelte Schriften: VI; Fragmente Autobiographische Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

_____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Rev. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes de província*. Tradução Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GENETTE, Gerard. Proust palimpsesto. In: _____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 41-67.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *Tempo redescoberto*. Tradução Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2004.

Data de submissão: 25/08/2021

Data de aceite: 30/11/2021