

Signos teatrais em Proust-Deleuze

Silvia Balestreri Nunes (UFRGS)

GT: Territórios e Fronteiras

Palavras-chave: signos teatrais; Proust; Deleuze

Um pensamento que se alia a filósofos intempestivos, como Nietzsche, Espinosa, Leibniz, os estóicos e os pré-socráticos, falando com eles o que as filosofias ocidentais hegemônicas não dizem, e que considera arte como uma forma de pensamento, como o são a ciência e a própria filosofia... Um filósofo que afirma a superioridade dos signos da arte sobre o que ele chama de signos da vida é um forte aliado dos que se ocupam a produzir arte e a escrever sobre ela. No momento em que se comemoram os 10 anos da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em artes cênicas, o pensamento de Gilles Deleuze merece ser ouvido, lido, virado e revirado.

Esta comunicação se vale da aliança que Deleuze faz com a obra-prima *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, para tecer sua teoria dos signos. No livro *Proust e os Signos*, o filósofo afirma que qualquer aprendizado se dá pela decifração ou interpretação de signos. Mas signos para Deleuze não se reduzem aos signos lingüísticos, e “decifrar” ou “interpretar”, diferentemente da acepção comum, não corresponde a um trabalho feito pela inteligência, ao menos não inicialmente. “A inteligência vem sempre depois”, diz Deleuze com Proust. Para falar dos signos do teatro nas obras desses dois autores aqui citadas, será preciso um passeio pelo que Deleuze fala dos signos e como destaca, dentre todos, os signos da arte. Esta comunicação dá notícias de um início de exploração desse campo de estudos.

Deleuze apresenta a obra *Em Busca do Tempo Perdido* (a *Busca*, como chamaremos a seguir) como um aprendizado de signos – signos mundanos, amorosos, sensíveis, signos da arte -, em meio ao aprendizado de como se tornar um escritor. Signos, para Deleuze, são as sensações ou marcas que pedem decifração, forças que forcem o pensamento a pensar. Essas marcas-signos nascem do encontro dos corpos quando se afetam; decifrá-las, nessa filosofia, não é descobrir conteúdos, mas inventar novos mundos:

Ser sensível aos signos, considerar o mundo como coisa a ser decifrada é, sem dúvida, um dom. Mas esse dom correria o risco de permanecer oculto em nós mesmos se não tivéssemos os encontros necessários. E esses encontros ficariam sem efeito se não conseguíssemos vencer certas crenças. (DELEUZE, 1987: 27)

Uma crença que atrapalha a decifração dos signos é o que o filósofo chama, segundo ele próprio *preguiçosamente*, de “objetivismo” e que consiste em atribuir os signos ao objeto que os porta. Pensar é decifrar signos, decifrá-los é fazer algo – obra – com eles. Só se pensa por coação. Mas, “passamos ao largo

dos mais belos encontros, nos esquivando dos imperativos que deles emanam” (id., *ibid.*), preferindo o caminho cômodo da reconhecimento – re-conhecimento do que já é conhecido – prestando nossa homenagem ao objeto.

Para o filósofo, a *Busca* é “a exploração dos diferentes mundos de signos, que se organizam em círculos e se cruzam em certos pontos.” (op. cit.: 5). Assim, o primeiro círculo é o mundano, séries de signos emanados nos salões da pequena burguesia e da aristocracia decadente, que o Narrador inicialmente idealiza e que depois almeja. Os signos mundanos são signos vazios. O segundo círculo é o do amor: acompanhamos o Narrador, “objetivista” em seus primeiros amores, atribuindo à menina amada todos os signos que emana, migrar para uma compreensão mais abrangente do mundo dos signos, como pertencentes aos encontros, não mais sendo posse deste ou daquele objeto. Os signos amorosos são mentirosos, signos enganadores que nos fazem sofrer. O terceiro círculo é o das qualidades sensíveis ou das impressões; os signos desse mundo são signos plenos materiais, que nos provocam uma enorme alegria, não apenas por sua origem sensível, mas por seu desenvolvimento. O Narrador de Proust constata essa alegria, embora sem ainda saber por que, por exemplo, o gosto da *madeleine*, ao mesmo tempo lhe remetia à cidadezinha de Combray – como as pedras do calçamento lhe remetiam à Veneza - e por que tais imagens lhe comunicavam “uma alegria semelhante à da certeza e suficiente para, sem mais provas, tornar-me indiferente à idéia da morte” (apud DELEUZE, op.cit: 13). Ou como diz Deleuze:

Sentimos perfeitamente que Balbec, Veneza... não surgem como produto de uma associação de idéias, mas em pessoa e em essência. Todavia, não estamos ainda em estado de poder compreender o que é essa essência ideal, nem porque sentimos tanta alegria. (id. *Ibid.*)

O último mundo dos signos é o mundo da Arte – escrita assim, com “a” maiúsculo, por Deleuze -, esses signos são signos essenciais, desmaterializados. O mundo da Arte reage sobre todos os outros, transforma os demais mundos de signos, principalmente os signos sensíveis, aos quais dá “o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco”.

Quando fala dos signos da arte, o que Deleuze menciona em termos de signos do teatro diz respeito a uma atriz admirada pelo Narrador e pelas platéias “da época” e ao encontro da personagem com o trabalho dessa atriz, cujo nome é Berma. Há, na *Busca*, várias referências ao mundo do teatro, atividade cultural de grande importância na sociedade parisiense – e não somente nela – na virada do século XIX para o XX. Entretanto, é o episódio da Berma que mais fala dos signos teatrais e é o único utilizado por Deleuze em seu livro. O que este episódio suscita?

O encontro com a Berma - personagem fictícia, que alguns afirmam ser uma homenagem de Proust a Sarah Bernhardt, embora esta também seja mencionada diretamente em algumas passagens da obra - é um

encontro do Narrador-espectador com o trabalho de uma consagrada atriz de teatro. Tal encontro, antecedido de grande expectativa, produz nele, depois da decepção do primeiro contato, compreensões que interessam a Deleuze.

A decepção é fundamental em qualquer aprendizado e acontece, em relação ao objeto, quando ele “não nos revela o segredo que esperávamos” (DELEUZE, op. cit: 34). A cada decepção objetiva, procuramos uma compensação subjetiva, de que a decepção da primeira vez que o Narrador assiste à Berma é exemplar: é grande sua expectativa, fica procurando signos que a confirmem como atriz maravilhosa, reconhece uma entonação brilhante, mas se decepciona, pois é simplesmente uma entonação “fruto da inteligência e do trabalho” (id.: 35), quaisquer atrizes inteligentes podem adquiri-la. É outra personagem quem dá a pista ao Narrador. O sentido dos signos não está nem na Berma nem em Fedra, interpretada por ela, mas poderia ser procurado em outro lugar. A explicação da personagem Bergotte de que “determinado gesto da Berma evoca o de uma estatueta antiga que a atriz nunca viu e na qual, certamente, Racine nunca pensou” (id. Ibid.) funciona como uma compensação subjetiva, pois reduz a decifração de uma obra de arte a uma associação de idéias, a sua inserção numa cadeia associativa. Para além do objeto com suas propriedades e do sujeito que apreende, diz Deleuze, há as essências, que são a revelação final do aprendizado, elas “são alógicas ou supralógicas” e constituem “a verdadeira unidade do signo e do sentido” (id: 38). Somente a obra de arte é capaz de revelar essências, os demais tipos de signos nos mantêm presos ao sujeito ou ao objeto:

É apenas ao nível da arte que as essências são reveladas. Mas, *uma vez* manifestadas na obra de arte, elas reagem sobre todos os outros campos; aprendemos que elas *já* se haviam encarnado, já estavam em todas as espécies de signos, em todos os tipos de aprendizado. (id. Ibid.)

Assim, o Narrador se dá conta de que nem Berma nem Fedra detêm o sentido dos signos. Berma se integra no papel de Fedra no sentido de que o papel “é um mundo, um meio espiritual povoado de essências” (id.: 37). Então:

A Berma, portadora de signos, torna-os de tal modo imateriais que eles se abrem inteiramente para essas essências e são a tal ponto preenchidos por elas que, mesmo através de um papel medíocre, seus gestos ainda revelam um mundo de essências possíveis. (id. Ibid.)

Ou, como diz Deleuze um pouco mais adiante, os gestos da Berma “constituem um corpo transparente que refrata uma essência, uma Idéia”. (id.: 40) Os signos da arte são superiores a todos os outros, porque são os únicos imateriais, descolados de sujeito e objeto, todos os demais signos são materiais e surgem semi-encobertos no objeto. Um outro nome para a essência, em Deleuze e em Proust, é Diferença, “unidade de um signo imaterial e de um sentido inteiramente espiritual”. Voltando ao exemplo da Berma,

esta se distingue das atrizes medíocres que precisam de lágrimas para indicar que seu papel comporta dor. Diferentemente disso, as expressões da Berma “tornaram-se qualidades de timbre” (id. Ibid.), ou como diz Proust, citado por Deleuze, na voz da grande atriz, “já não subsistia um só dejecto de matéria inerte ao espírito” (apud DELEUZE, op. cit.: 40). Este encontro com a Berma constitui-se, na *Busca*, uma das primeiras decepções do Narrador e, talvez por isso mesmo, um dos primeiros aprendizados do artista que nele se formava.

Bibliografia

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**.. Trad. de Mário Quintana, Lourdes de Souza Alencar, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Globo, 1956-1958. 7v.

PROUST, Marcel. **O caminho de Guermantes**. Trad. de Mário Quintana. 2.ed. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Globo, 1957.