

OS SIGNOS ILUSÓRIOS DO AMOR E OS SIGNOS CRIADORES DA ARTE: DIFERENÇA E SUBJETIVIDADE NA LEITURA DELEUZIANA DE PROUST À LUZ DE BERGSON

*THE ILLUSORY SIGNS OF LOVE AND THE CREATIVE
SIGNS OF ART: DIFFERENCE AND SUBJECTIVITY IN THE
DELEUZIAN READING OF PROUST IN THE LIGHT OF
BERGSON*

Flavio Freitas

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Brenda Menezes

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Daniel Viana de Carvalho

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Flávia Cristina Silveira Lemos

Universidade Federal do Pará, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.46550/cadernosmilovic.v4i1.145>

RESUMO: Este trabalho analisa a tipologia dos signos conforme Gilles Deleuze (1925-1995) apresenta em “Proust e os Signos” (1964), com foco na “potência do falso” associada aos signos amorosos. Deleuze utiliza a obra de Marcel Proust, “Em Busca do Tempo Perdido” (1914), como base para categorizar os signos em quatro tipos: Signos Mundanos, Amorosos, Sensíveis e da Arte. A análise divide-se em dois momentos: primeiro, explora o sistema geral de classificação dos signos; segundo, examina a transição dos Signos do Amor para os Signos da Arte. Deleuze vê o mundo como um processo de interpretação e reconfiguração desses signos, destacando a superioridade dos signos artísticos, que conduzem à descoberta da “diferença absoluta” e à libertação criativa através da arte. A presente hipótese interpretativa advoga que a transição dos ilusórios signos amorosos para os signos artísticos é marcada pelo desencantamento e pela “potência do falso” presente nos primeiros, transcendendo as noções de bem e mal, com base no uso que Deleuze faz da filosofia de Bergson.



PALAVRAS-CHAVE: Deleuze; filosofia; Proust; ontologia; signos.

ABSTRACT: This work analyzes the typology of signs as presented by Gilles Deleuze (1925-1995) in “Proust and Signs” (1964), focusing on the “potency of the false” associated with signs of love. Deleuze uses Marcel Proust’s work, “In Search of Lost Time” (1914), as a basis for categorizing signs into four types: Mundane, Love, Sensitive, and Art Signs. The analysis is divided into two parts: first, it explores the general system of classifying signs; second, it examines the transition from Signs of Love to Signs of Art. Deleuze sees the world as a process of interpretation and reconfiguration of these signs, highlighting the superiority of artistic signs, which lead to the discovery of “absolute difference” and creative liberation through art. This interpretative hypothesis argues that the transition from illusory signs of love to artistic signs is marked by disenchantment and the “power of the false” present in the former, transcending the notions of good and evil, based on Deleuze’s use of Bergson’s philosophy.**KEYWORDS:** Deleuze; philosophy; Proust; ontology; signs.

Introdução

O arcabouço teórico de Gilles Deleuze (1925–1995) se inscreve como uma das mais potentes expressões do pensamento contemporâneo, marcado por uma constante reconfiguração dos modos de interpretação e pela construção de categorias conceituais que tensionam os limites da representação. Um dos eixos centrais de sua filosofia, sobretudo na fase inicial de sua produção, reside na análise dos signos enquanto operadores de sentido e diferença. Em *Proust e os Signos* (2022/1964), Deleuze propõe uma leitura filosófica da monumental obra de Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido* (1914), na qual elabora uma tipologia dos signos que não apenas ultrapassa os sistemas linguísticos e semiológicos clássicos, como funda uma ontologia voltada à constituição da subjetividade como acontecimento estético.

A partir disso, a presente investigação tem como objetivo central analisar a classificação dos signos elaborada pelo referido pensador em diálogo com a obra proustiana, com ênfase na passagem dos signos amorosos, marcados por sua natureza enganosa e ilusória, aos signos da arte, considerados os mais elevados e reveladores na economia do sentido. Tal transição, sustenta-se, não se dá de forma linear, mas atravessa um processo de desencantamento, no qual a “potência do falso” se afirma como

força produtiva e diferencial. É nesse trajeto que se delineia uma concepção de arte como instância de libertação da subjetividade, revelando a *diferença absoluta* que habita os signos artísticos.

Metodologicamente, o trabalho ancora-se em uma abordagem filosófico-interpretativa, sustentada por uma experiência de leitura de *Proust e os Signos* (2022) em articulação com a obra literária de Marcel Proust. A análise se orienta, ainda, pelo cruzamento de categorias ontológicas, epistemológicas e estéticas, que emergem da própria escritura deleuziana, de modo a evidenciar a dimensão gnosiológica, transcendental e existencial dos signos pensados pelo autor (Deleuze, 2022).

Para isso, divide-se em dois momentos fundamentais. No primeiro, propõe-se uma sistematização da tipologia dos signos (Mundanos, Amorosos, Sensíveis e Artísticos), elucidando suas características, funções e efeitos sobre o pensamento. No segundo, investiga-se detidamente o processo de transição entre os signos do amor e os da arte, examinando os mecanismos de deslocamento, ruptura e intensificação que conduzem o sujeito do campo da paixão à criação estética. Interessa-nos, especialmente, a forma como a ilusão amorosa, enquanto simulacro, engendra sofrimento bem como opera como condição de possibilidade para a emergência da arte como experiência da diferença.

Ao final do percurso analítico, sugere-se que a filosofia deleuziana, ao reconstituir a trajetória dos signos desde a banalidade do mundo até a potência da arte, propõe um modelo de subjetivação que se inscreve para além da verdade e da representação, convocando o pensamento a se abrir à força do falso e à experimentação da diferença.

A tipologia dos signos em Proust e os Signos¹

Na esteira de sua abordagem filosófica que atravessa domínios tão diversos quanto a ontologia spinozista e a estética cinematográfica, Gilles Deleuze (2022) propõe uma interpretação singular a *Recherche* de Marcel Proust, compreendendo-a como baseada no aprendizado dos signos, recusando os parâmetros estritamente estruturalistas que marcaram

1 O tema dos signos na filosofia de Deleuze pode ser de importância capital, visto que está intimamente ligado à discussão de uma ontologia da diferença, a qual está fundamentada no empirismo transcendental e na discussão sobre a imagem do pensamento, enquanto conjunto de coordenadas que caracterizam o que seja pensar dentro da filosofia, da atividade científica, da literatura e das demais artes. Isso está devidamente evidenciado na tese de 1968, intitulada de *Diferença e repetição*, em especial no capítulo 03.

fortemente o debate intelectual de sua época. Ainda que dialogue com tal corrente, Deleuze (2022) afasta-se dos pressupostos formais do estruturalismo para pensar os signos literários em Proust a partir de uma outra lógica, vinculada à experiência e à aprendizagem.

A busca de Proust é uma busca da verdade, intimamente ligada ao tempo e aos signos. A literatura, nesse contexto, deixa de ser mera ficção narrativa para tornar-se um campo de experiências semióticas que exigem interpretação e decifração. No romance proustiano, essa aprendizagem coincide com o percurso do protagonista em direção à escrita, mas o autor ressalta que o processo de aprender não se restringe ao domínio literário.

O signo, segundo Deleuze, é aquilo que se apresenta como enigma, como algo que interpela o pensamento na medida em que desafia sua capacidade de compreensão imediata (Deleuze, 2022). Constituem o fundamento da articulação entre unidade e pluralismo, estruturando-se em distintos “mundos” que se interpenetram e interagem dinamicamente. A verdade resulta de uma forma de violência, uma coação exercida pelo signo, que impõe ao sujeito a necessidade de buscar e interpretar. Os signos, pois, “são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato” (Deleuze, 2022, p. 12). Ainda que tudo se constitua como signo, estes não se manifestam de forma uniforme ou indistinta; ao contrário, distribuem-se em regimes heterogêneos, segundo critérios de emissão, recepção e temporalidade.

Assim, conforme Deleuze (2022), memória e passado são meios para a busca da verdade, pois a busca, de acordo como Proust apresenta em suas obras, se trata de um aprendizado que não é meramente intermediado por objetos materiais, mas uma produção amalgamada, decorrentes de um encontro.

Esse aprendizado será composto por signos, visto que eles são os seus objetos, os instrumentos necessários de decifração do viver do ser humano, isto é, desenvolver sentido, culminando num duplo aspecto complementar: transcendentais e ontológicos. Transcendentais porque eles produzem efeito no pensamento do indivíduo e ontológico devido a relação que eles estabelecem entre o mundo e o sujeito, que é a de fazer pensar, fazer ser no mundo e aprender novos signos. (Deleuze, 2022)

Deleuze (2022, p. 20)) distingue quatro grandes categorias de signos no romance proustiano: “signos mundanos vazios, signos mentirosos do amor, signos sensíveis materiais e, finalmente, signos essenciais da arte (que transformam todos os outros).” Essa taxonomia aponta para modos

distintos de relação com a experiência e com o tempo. Cada regime articula-se com uma economia própria de sentido, instaurando relações entre o sujeito e o mundo que o cerca.

A classificação dos signos, contudo, não é arbitrária, ora, os signos são dispostos segundo um sistema que leva em consideração sete critérios fundamentais, a saber: (1) os materiais que os compõem; (2) o grau de materialidade no ato de sua emissão; (3) os efeitos produzidos, em especial os afetos e percepções suscitados; (4) a natureza do sentido e o modo como este se vincula ao signo (por implicação ou explicação); (5) a faculdade que possibilita sua decifração; (6) as estruturas temporais envolvidas e a verdade a elas atrelada; (7) e, por fim, a relação entre os signos e as essências (Deleuze, 2022). A partir dessas categorias, Deleuze (2022) formula a definição precisa de que os signos são operadores de um processo de aprendizagem.

Os signos mundanos emergem no âmbito das práticas sociais, dos códigos de conduta e dos jogos de prestígio que permeiam a convivência entre diferentes grupos aristocráticos e burgueses. São signos marcados pela aparência e pela dissimulação, que se manifestam nos encontros sociais, nos jantares, nas recepções e nos salões descritos ao longo da narrativa de Proust. São essencialmente substitutos de uma ação ou pensamento, usurpando o valor de seu sentido, o que os torna vazios, estereotipados e desprovidos de conteúdo inteligente ou moral. (Deleuze, 2022)

O signo mundano surge como o substituto de uma ação ou de um pensamento, ocupando-lhes o lugar. Trata-se, portanto, de um signo que não remete a nenhuma outra coisa, significação transcendente ou conteúdo ideal, mas que usurpou o suposto valor de seu sentido. Por esta razão a mundanidade, julgada do ponto de vista das ações, é decepcionante e cruel e, do ponto de vista do pensamento, estúpida. Não se pensa, não se age, mas emitem-se signos (Deleuze, 2022, p. 12).

O signo mundano, segundo Deleuze (2022), pois, é aquele que ocupa o lugar de uma ação ou de um pensamento sem, no entanto, remeter a qualquer realidade ou sentidos transcendentos. Não representa nada além de si mesmo, funcionando como uma espécie de simulacro que aparenta ter valor, mas que na verdade esvazia o conteúdo que deveria expressar.

Tudo se reduz à emissão de signos vazios, que apenas encenam a presença do sentido sem, de fato, carregá-lo. Para exemplificar isso, basta pensar em uma cidade e em sua organização social, onde existem leis e acordos sociais, que muitas vezes são representados por sinais, placas e

punições. Nesse sentido, conforme Deleuze (2022), o signo mundano não produz sentidos, todavia é preenchido de sentido, sua decifração está relacionada com o outro signo que o está ocupando lugar, parte de um conhecimento superficial.

Os signos amorosos², por sua vez, são os signos que um ser amado emite. Apaixonar-se é individualizar e tornar-se sensível a esses signos. O amor nasce e se alimenta de interpretação silenciosa. O ser amado é um signo, uma “alma” que exprime um mundo possível e desconhecido a ser decifrado (Deleuze, 2022).

Deleuze (2022) fala da relação estabelecida entre dois indivíduos, mais especificamente, das mentiras que envolvem o ato de se apaixonar, ou seja, o amor é sobre a forma como uma pessoa pensa e idealiza a outra dentro de seu imaginário, como se eliminasse todas as nuances daquele outro sujeito, não sendo mais o outro em si, mas a ideia do outro contido no sujeito apaixonado.

Desse modo, a mentira, de acordo com Deleuze (2022), está inserida nesse ponto, ademais, se manifesta por meio do ciúme, que é quando a idealização do outro indivíduo começa a ruir frente a realidade e a incerteza da reciprocidade (aquilo que é escondido e não é dito). Portanto, os signos mentirosos do amor constituem uma camada mais profunda da busca pela verdade, visto o seu caráter misterioso, nebuloso e que instiga o aprendizado (na busca de conhecer o outro, de decifrar os hieróglifos do outro).

Os signos mentirosos do amor, conforme Deleuze (2022), irão instigar uma necessidade de conhecer (o outro) e provar que este outro engana e mente. Nesse ponto, se trata de decifração de signos e também da maneira que o aprendizado se dá na busca do conhecimento, isto é, a partir da dor, da provocação, da instigação, ou seja, o que me interessa só passa a me interessar de fato quando me move de uma posição de conhecedor. Isto fica evidente no seguinte trecho:

Nós só procuramos a verdade quando estamos determinados a fazê-lo em função de uma situação concreta, quando sofremos uma espécie de violência que nos impele a essa busca. Quem procura a verdade? O ciumento sob a pressão das mentiras do amado. Há sempre a violência de um signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz. A verdade não é descoberta por afinidade, nem com boa vontade; ela se trai por signos involuntários. (Deleuze, 2022, p. 21)

2 Os signos amorosos serão mais detidamente escrutinados na seção seguinte.

Aqui também vale ressaltar a própria relação apresentada pela psicanálise, o vínculo transferencial, visto que transferência é amor, é atribuição de afeto a um outro; uma atitude comum a todo indivíduo, o qual a partir de experiências e vivências com outras pessoas que o cercam ou cercaram, este indivíduo inconscientemente coloca uma outra pessoa em uma mesma série psíquica dessas pessoas com quem conviveu, o que provoca uma atualização inconsciente. Partindo para a análise, nesse caso, o analisando tenta colocar o analista nesta série de semelhantes, contudo, na tentativa de colocar o analista no lugar de outro, este frustra as demandas de amor investidas pelo analisando (Lacan, 1998).

Ora, essa relação por si só já demonstra o caráter dos signos, na necessidade de decifrar, de se interessar, de interpretar, de supor que a pessoa do analista é semelhante a um outro conhecido na vida, porém que não o é. Cabe ressaltar aqui também que existe uma diferença crucial entre transferência e atualização, a qual a primeira está enquadrada dentro da matriz familiar, enquanto que a atualização pode ser desencadeada por relações com o mundo, sendo a matriz familiar uma delas. Além disso, de acordo com Deleuze (2022), os signos do amor se dividem em caráter duplo, em que buscam a revelação de mentiras da pessoa amada e da ocultação. Estes signos ocultos são necessariamente constitutivos do desejo, em que se formam a partir das memórias das multiplicidades vivenciadas, assim, não se trata de um amor por uma pessoa em específico, porém uma pessoa específica pode ser a desencadeadora de todos esses mundos. O que pode ser possível observar no trecho a seguir:

Por isso também as mulheres amadas estão muitas vezes ligadas a paisagens que conhecemos tanto a ponto de desejarmos vê-las refletidas em seus olhos; mas essas paisagens se refletem, então, de um ponto de vista tão misterioso que são para nós como que países inacessíveis, desconhecidos: Albertine envolve, incorpora, amalgama “a praia e a impetuosidade das ondas”. (Deleuze, 2022, p. 14-15)

Os signos sensíveis, por outro lado, mesmo bem interpretados, são ainda signos materiais e sua explicação permanece material. Eles aproximam o sujeito da sua essência, mas ainda caem na armadilha do objeto ou da subjetividade. A essência neles é mais um princípio de localização do que de individuação, e sua encarnação depende de fatores contingentes e exteriores.

O terceiro mundo é o das impressões ou das qualidades sensíveis. Uma qualidade sensível nos proporciona uma estranha alegria, ao mesmo tempo que nos transmite uma espécie de imperativo. Uma vez

experimentada, a qualidade não aparece mais como uma propriedade do objeto que a possui no momento, mas como o signo de um objeto completamente diferente, que devemos tentar decifrar através de um esforço sempre sujeito a fracasso. Tudo se passa como se a qualidade envolvesse, mantivesse aprisionada, a alma de um objeto diferente daquele que ela agora designa. Nós “desenvolvemos” esta qualidade, esta impressão sensível, como um pedacinho de papel japonês que se abre na água e liberta a forma aprisionada (Deleuze, 2022, 14).

Estes, em oposição aos signos amorosos e mundanos, referem-se às impressões imediatas e qualitativas colhidas na experiência sensível do mundo natural. São, por assim dizer, precursores dos signos artísticos, pois anunciam uma passagem do vivido ao pensado, do dado bruto ao inteligível. Eles são um “começo de arte” na vida, preparando para a arte, mas são ainda “signos da vida”. Produzem ressonâncias, fazendo ressoar dois momentos:

As qualidades sensíveis ou as impressões, mesmo bem interpretadas, não são ainda em si mesmas signos suficientes. Não são mais signos vazios, provocando-nos uma exaltação artificial, como os signos mundanos. Também não são signos mentirosos que nos fazem sofrer, como os do amor, cujo verdadeiro sentido nos provoca um sofrimento cada vez maior. São signos verídicos, que imediatamente nos dão uma sensação de alegria incomum, signos plenos, afirmativos e alegres. Mas são signos materiais. Não simplesmente por sua origem sensível. Mas seu sentido tal como é desenvolvido significa Combray, as jovens, Veneza ou Balbec. Não é apenas sua origem, mas sua explicação, seu desenvolvimento, que permanece material. 12 Sentimos que Balbec, Veneza... não surgem como produto de uma associação de ideias, mas em pessoa e em essência. Todavia, não estamos ainda em estado de poder compreender o que é essa essência ideal, nem por que sentimos tanta alegria. “O gosto da madeleine lembrava-me Combray. Mas, por que, num como noutro momento, as imagens de Combray e de Veneza me tinham dado uma alegria semelhante a uma certeza e suficiente para, sem mais provas, me tornar a morte indiferente?” (Deleuze, 2022, p. 19).

Tais signos, embora enraizados na experiência perceptiva, não se confundem com atributos específicos de objetos empíricos. Eles habitam os objetos sem, no entanto, lhes pertencer de modo absoluto, já que funcionam como veículos de uma significação que os ultrapassa. Um exemplo emblemático, extraído da obra proustiana, é o célebre episódio da madeleine. Este pequeno bolo, ao ser degustado pelo narrador, desencadeia uma série de sensações que remetem a uma dimensão afetiva profunda e

aparentemente inacessível à consciência imediata. Isto se torna evidente no seguinte excerto:

[...] levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. 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 o 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. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? Bebo um segundo gole que me traz um pouco menos que o segundo. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim. (Proust, 2006, p. 58)

Nesse sentido, Madeleine funciona como um receptáculo de uma alma cativa, expressão que Deleuze utiliza para indicar a presença de algo latente no objeto, que só se revela parcialmente (Deleuze, 2022). A impressão provocada pela experiência sensível, por conseguinte, instaura uma espécie de enigma, isto é, há uma exigência de interpretação, um impulso que convoca o sujeito à busca por um sentido oculto. Todavia, esse sentido não é revelado imediatamente. Requer a associação da impressão inicial com uma outra, oriunda de um segundo objeto ou de uma nova situação que funcione como chave interpretativa. No caso de Madeleine, esse desdobramento ocorre quando a sensação provocada remete, de modo involuntário, à cidade de Combray.

Importa frisar, contudo, que essa Combray evocada não coincide com a cidade empiricamente vivida na infância do protagonista. Trata-se, antes, de uma Combray jamais experienciada, uma imagem, reencontrada no plano do tempo perdido, o que equivale, para Deleuze, a um acesso ao fora do tempo, à eternidade que se conserva no interior da sensação. Essa essência reencontrada não é recuperada por meio da memória voluntária, mas suscitada pela irrupção involuntária de signos sensíveis que abrem caminho para a rememoração em sua forma mais pura (Deleuze, 2022).

Entretanto, apesar de sua proximidade com a esfera das essências, Deleuze assinala uma dificuldade inerente a essa categoria de signos. O problema reside no fato de que esses signos, mesmo evocando uma verdade

profunda, permanecem vinculados ao sensível, isto é, ao domínio da percepção e da matéria. Seu sentido, portanto, não é inteiramente puro nem eterno, pois está ancorado em elementos materiais e depende da experiência subjetiva que os atualiza. Nessa medida, os signos sensíveis se localizam numa linha temporal específica, aquela que, embora remeta à eternidade, ainda é redescoberta a partir da corporeidade e da experiência afetiva. Os signos sensíveis expressam, pois, uma constante tensão entre o corpo e a essência, entre a matéria e a verdade, entre o tempo cronológico e a dimensão intemporal. São, para o filósofo, operadores de uma revelação parcial que exige do sujeito uma disposição interpretativa que o abra à experiência do tempo reencontrado. (Deleuze, 2022)

Outro momento clássico da obra proustiana se dá na cena das torres de Martinville, nas quais Marcel sente uma profunda emoção ao observar as três grandes torres dentro da carruagem, o que desperta no protagonista uma inquietação e um interesse em revelar o lado oculto que aqueles movimentos propiciavam (Proust, 2006). É possível observar essa passagem a seguir:

Na curva de um caminho, senti, de súbito, aquele prazer peculiar que não se assemelhava a nenhum outro ao avistar as duas torres de Martinville, batidas do sol poente e que o movimento de nosso carro e os zigue-zagues do caminho faziam mudar de posição, e depois a torre de Vieuxvicq que, separada das primeiras por uma colina e um vale, e situada ao longe em um planalto mais elevado, parecia no entanto bem próxima delas. (Proust, 2006, p. 177)

Esta cena não se esvazia nessa observação, ela vai além quando Marcel decide pôr em palavras a impressão sensível obtida pelas torres, isto é, quando ele decide escrever uma carta poética acerca do que havia visto no caminho, dentro da carruagem, a qual se encontra no seguinte trecho:

‘Sozinhas, erguendo-se do nível da planície e como perdidas em campo raso, subiam para o céu as duas torres de Martinville. Em breve vimos três: vindo colocar-se a sua frente em uma volta atrevida, reunira-se a elas uma torre retardatária, a de Vieuxvicq. Os minutos passavam, íamos depressa e no entanto as três torres estavam sempre ao longe, a nossa frente, como três pássaros pousados na planície, imóveis, e que a gente divisa ao sol. Depois a torre de Vieuxvicq se afastou, marcou suas distâncias, e as torres de Martinville ficaram sós, alumiadas pela luz do poente que, mesmo àquela distância, eu via brincar e sorrir em suas telhas. Demoráramos tanto em aproximar-nos das torres que eu ainda pensava no tempo que nos faltava para atingi-las quando de repente o carro, depois de dar uma volta, nos depôs a seus pés; e tão rudemente se haviam lançado elas de encontro ao carro que mal se

teve tempo de parar para não esbarrarmos no pórtico. Prosseguimos viagem; fazia pouco que deixáramos Martinville e que a aldeia desaparecera, depois de nos ter acompanhado alguns segundos e ainda suas torres e a de Vieuxvicq, ficando sozinhas no horizonte a ver-nos fugir, agitavam em sinal de despedida seus cimos ensolarados. Às vezes uma se afastava para que as outras pudessem avistar-nos um instante ainda; mas a estrada mudou de direção, elas voltaram na luz como três gonzos de ouro e desapareceram de minha vista. Mas um pouco mais tarde, já perto de Combray e depois que o sol se sumira, avistamo-las uma última vez, de muito longe, não parecendo mais que três flores pintadas sobre o céu, acima da linha baixa dos campos. Faziam-me também pensar nas três meninas de uma legenda, abandonadas em uma solidão onde já tombava a treva; e enquanto nos afastávamos a galope, via-as timidamente procurar o caminho e, depois de algumas indecisas oscilações de suas nobres silhuetas, apertarem-se umas contra as outras, deslizarem uma atrás da outra, formarem sobre o céu ainda róseo nada mais que uma única forma negra, encantadora e resignada, e desaparecerem dentro da noite.’ (Proust, 2006, p. 178-179)

Esse movimento de registro e de captação do sensível, a fim de oferecer sentido a cena presenciada vai de encontro com um dos pontos principais deste trabalho, que são os signos artísticos, ora, a transformação dos signos sensíveis só se tornaram possíveis ao serem extraídos e desenvolvidos pela arte, que é justamente essa mudança subjetiva, que transborda a vivência do sujeito (Deleuze, 2022). A cena das torres ainda apresenta isso de maneira característica ao relatar que os outros personagens não estavam dando a mínima para o que estava acontecendo e que nem queriam conversar (Proust, 2006). Assim, a transformação foi individual, subjetiva e atualizada.

Esse reencontro no presente é a atualização da memória, que a partir dessas cenas é notório que a memória voluntária está sujeita a memória involuntária, ou seja, a lembrança se manifesta quando um signo sensível a desperta (Deleuze, 2022). Essa experiência é a própria duração (Deleuze, 2012).

Duração, nesse sentido, é o grande conceito de Bergson (2020, p. 69), que pode ser definido da seguinte maneira: “A duração totalmente pura é a forma assumida pela sucessão de nossos estados de consciência quando nosso eu se deixa viver, quando ele se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores.” Assim, ainda parafraseando Bergson (2020), ele também dirá que, existem certos estados psicológicos os quais bastam a si próprios, isso quer dizer que eles não dependem necessariamente de uma estimulação exterior para serem

alcançados (como o exemplo anterior), como é o caso do sentimento da alegria e da tristeza, em que não dependem necessariamente de um fator exterior para se desencadearem, elas por si próprias se bastam (Bergson, 2020).

Tal fato se liga diretamente à incompletude dos signos anteriores sem a arte (Deleuze, 2022). A duração é dinâmica, heterogênea, interna e contínua, entretanto, o espaço é estático, homogêneo, exterior e descontínuo. Mesmo essas duas ordens sendo de naturezas totalmente contrárias, elas são necessárias para a vida humana, em certa medida a lógica espacial é convencional, o que não pode haver é o problema que Bergson trabalha em toda a sua obra, a confusão de naturezas causando diversos equívocos e uma tentativa constante de exprimir o interior objetivamente (Bergson, 2020).

Nesse contexto de dicotomia em relação à obra trabalhada neste artigo, a relação com os signos se dá justamente por duração. Ao contrário de um pensamento lógico formal, próprio do intelecto, o decifrar dos signos se dá na pele de cada sujeito, na relação com o mundo e a maneira como ele o atravessa (Deleuze, 2022). Contudo, se tratando de signos, como dito anteriormente, as sensações não são signos que se bastam, visto que sua atualização não ocorre propriamente pela causa da sensação, mas da memória, que não lembra todo o passado, todavia, cria no presente algo de novo que estava no passado, essa é a atualização, e isto é semelhante aos signos da arte (Deleuze, 2022). Uma compreensão acerca disso e como se manifesta no aprendizado está na seguinte citação:

De fato, uma revelação parcial aparece em determinado campo de signos, mas é acompanhada às vezes de regressões em outros campos, mergulha numa decepção mais geral, pronta a reaparecer em outros lugares, sempre frágil enquanto a revelação da arte ainda não sistematizou o conjunto. E, a cada instante, também pode acontecer que uma decepção particular faça surgir a preguiça e comprometa o todo. Daí a ideia fundamental de que o tempo forma diversas séries e comporta mais dimensões do que o espaço: o que é ganho em uma não é ganho na outra. (Deleuze, 2022, p. 31)

Posto isso, é no domínio da criação estética que, para Deleuze (2022), se manifesta a mais alta modalidade de signos: os signos artísticos. Estes se revelam como imateriais e espirituais, estabelecendo uma relação singular com o pensamento. A arte detém, nesse horizonte, um estatuto privilegiado, porquanto ela realiza a coincidência entre o signo e seu sentido, entre a forma e a força que o anima.

3 Dos ilusórios signos amorosos aos signos da arte

Com base no exposto acima, é possível supor que, em sua leitura da obra proustiana, Deleuze compreende o amor como uma operação hermenêutica que se constrói a partir da captação e da decifração dos signos emitidos pelo ser amado. Amar, nessa chave, implica tornar-se sensível aos signos de um outro, diferenciá-lo no meio do mundo e reconhecer, em sua presença, um enigma a ser desvelado (Deleuze, 2022). Assim:

Apaixonar-se é individualizar alguém pelos signos que traz consigo ou emite. É tornar-se sensível a esses signos, aprendê-los (como a lenta individualização de Albertine no grupo das jovens). É possível que a amizade se nutra de observação e de conversa, mas o amor nasce e se alimenta de interpretação silenciosa. O ser amado aparece como um signo, uma “alma”: exprime um mundo possível, desconhecido de nós. O amado implica, envolve, aprisiona um mundo, que é preciso decifrar, isto é, interpretar. Trata-se mesmo de uma pluralidade de mundos; o pluralismo do amor não diz respeito apenas à multiplicidade dos seres amados, mas também à multiplicidade das almas ou dos mundos contidos em cada um deles. Amar é procurar explicar, desenvolver esses mundos desconhecidos que permanecem envolvidos no amado. Por isso é tão comum nos apaixonarmos por mulheres que não são do nosso “mundo” nem mesmo do nosso tipo. Por isso também as mulheres amadas estão muitas vezes ligadas a paisagens que conhecemos tanto ponto de desejarmos vê-las refletidas em seus olhos; mas essas paisagens se refletem, então, de um ponto de vista tão misterioso que são para nós como que países inacessíveis, desconhecidos: Albertine envolve, incorpora, amalgama “a praia e a impetuosidade das ondas”. Como poderíamos ter acesso a uma paisagem que não é mais aquela que vemos, mas, ao contrário, aquela em que somos vistos? “Se ela me tivesse visto, que poderia eu representar para ela? Do seio de que universo ela me distinguiria?” (Deleuze, 2022, p. 15).

A paixão, pois, é o ato de individualizar o outro por meio dos signos que este emite ou carrega consigo. Neste processo de individuação, o objeto amoroso emerge da massa indiferenciada, como ocorre com Albertine no romance de Proust (2006) que, inicialmente fundida no conjunto das jovens, gradualmente se destaca e adquire contornos singulares. A paixão, assim, é um processo hermenêutico em que o outro é reconhecido enquanto portador de significância específica e irrepetível (Deleuze, 2022).

A estrutura amorosa, alicerçada na alteridade e no desconhecido, explica, em parte, a frequente tendência de o sujeito se apaixonar por pessoas que não pertencem ao seu universo sociocultural ou psíquico

imediatos. O amor, ao contrário da afinidade eletiva, se dirige precisamente ao que escapa ao indivíduo, ao que desafia sua própria lógica identitária. Ele implica uma abertura radical ao que é outro, ao que está fora dos padrões previsíveis de gosto, de classe, de afinidade subjetiva. (Deleuze, 2022)

A sensibilidade ao signo do outro coloca o amante numa posição de permanente inquietação. O amor, é, portanto, atravessado pela assimetria de que o ser amado permanece irremediavelmente oculto em uma zona de indiscernibilidade que não se deixa reduzir a significações claras. Essa região inacessível, segundo Deleuze (2022), é estruturante há, entre os sexos, uma divergência originária que torna a alteridade do outro inassimilável. Nesse horizonte, o ciúme surge como a forma afetiva mais intensa do amor (e mesmo anterior a ele). Deleuze afirma que o ciúme possui um estatuto mais profundo do que o próprio amor porque nasce da exigência de interpretar signos cujo sentido está, desde sempre, comprometido pela falsidade:

Há, portanto, uma contradição no amor. Não podemos interpretar os signos de um ser amado sem desembocar em mundos que se formaram sem nós, que se formaram com outras pessoas, onde não somos, de início, senão um objeto como os outros. O amante deseja que o amado lhe dedique todas as suas preferências, seus gestos e suas carícias. Mas mesmo no momento em que os gestos do amado se dirigem a nós e nos são dedicados, exprimem ainda o mundo desconhecido que nos exclui. O amado nos emite signos de preferência; mas, como esses signos são os mesmos que aqueles que exprimem mundos de que não fazemos parte, cada preferência que usufruímos delinea a imagem do mundo possível onde outros seriam ou são preferidos. [...] A contradição do amor consiste nisto: os meios de que dispomos para preservar-nos do ciúme são os mesmos que desenvolvem esse ciúme, dando-lhe uma espécie de autonomia, de independência, com relação ao nosso amor. A primeira lei do amor é subjetiva: subjetivamente o ciúme é mais profundo do que o amor; ele contém a verdade do amor. (Deleuze, 2022, p. 15)

O amante se vê compelido a decifrar os indícios da possível traição, pois reconhece que os signos amorosos não se constituem como expressões verídicas, mas como véus que encobrem uma verdade insuspeita, sempre em vias de ser descoberta (Deleuze, 2022). No interior dessa lógica, o tema da homossexualidade assume um papel conceitual. Para Deleuze (2022), a heterossexualidade encontra-se estruturalmente vinculada à mentira, pois tenta encobrir a verdade originária dos sexos, que é a cisão de uma identidade anterior comum. O amante e a amada são, cada qual, portadores de um segredo que os define (Sodoma e o de Gomorra).

Que esconde a mentira dos signos amorosos? Todos os signos mentirosos emitidos por uma mulher amada convergem para um mesmo mundo secreto: o mundo de Gomorra, que também não depende desta ou daquela mulher (embora determinada mulher possa encarná-lo melhor do que outra), mas é a possibilidade feminina por excelência, como um *a priori* que o ciúme descobre. O mundo expresso pela mulher amada é sempre um mundo que nos exclui, mesmo quando ela nos dá mostras de preferência (Deleuze, 2022, p. 15).

Este mundo é a “possibilidade feminina por excelência”, um *a priori* que o ciúme desvenda e que, invariavelmente, exclui o amante (Deleuze, 2022, p. 16). É a “expressão mais profunda de uma realidade feminina original”, a “hediondez de Albertine” (Deleuze, 2022, p. 16). Em contrapartida, se o segredo da mulher amada é Gomorra, o segredo do homem é o de Sodoma. Essa dualidade funciona como imagem de uma verdade dividida que a heterossexualidade não consegue integrar, restando-lhe apenas a tentativa frustrada de alcançar o outro por meio da interpretação enganosa dos signos amorosos (Deleuze, 2022).

Em termos deleuzianos, a homossexualidade emerge aqui como a possibilidade de ultrapassar a mentira constitutiva da relação heterossexual. Ontologicamente, a heterossexualidade é condenada a um mal-estar crônico, pois o desejo que a atravessa está fadado à busca de um sentido sempre frustrado. Esse sofrimento, próprio à linha do tempo perdido, configura-se como uma repetição angustiante da falha do signo amoroso em entregar aquilo que promete. (Deleuze, 2022)

O ser amado torna-se uma superfície proliferante de signos indecifráveis, cuja resistência à interpretação instaura o sofrimento amoroso, o ciúme, a obsessão, a angústia. Casos paradigmáticos como o amor de Saint-Loup por Rachel, a paixão homoerótica de Charlus por Morel, e sobretudo a relação entre Swann e Odette ilustram com clareza essa lógica do signo amoroso (Deleuze, 2022). Como assinala Roberto Machado (2009), o amado aparece como uma “pluralidade louca de signos”, cujo excesso escapa ao entendimento do amante, instaurando uma distância intransponível entre desejo e conhecimento (Machado, 2009).

A interpretação amorosa, tal como Deleuze (2022) a propõe, está fadada à dor, pois se volta continuamente para um sentido que se retrai. Por conseguinte, os signos amorosos, embora inaugurem o processo de individuação do outro e possibilitem uma forma de aprendizado, permanecem atrelados a uma lógica de engano.

Por outro lado, os signos da arte são os únicos imateriais. A obra de arte é a bela unidade final de um signo imaterial e de um sentido espiritual. A arte, assim, constitui a via através da qual todos os outros signos são finalmente compreendidos. Ela opera uma espécie de síntese da experiência temporal, revelando, no cerne da narrativa proustiana, a tensão entre o tempo vivido como perda e o tempo redimido pela criação. Nos regimes amoroso e mundano, o tempo aparece como *perdido*, quer pela frivolidade da vida social, quer pela esterilidade da paixão. Essa perda, no entanto, apresenta-se de maneira diferenciada. (Deleuze, 2022)

No amor, o tempo é consumido pela antecipação do fim, isto é, o ciúme torna o tempo mais radicalmente perdido, mais definitivamente irrecuperável. Já nas relações sociais, o tempo parece escoar em meio ao vazio, mas é justamente esse vazio que, posteriormente, se revela como material de aprendizado, como experiência necessária para a constituição da obra. (Deleuze, 2022)

A conversão do tempo perdido em tempo compreendido, ou melhor, em tempo recuperado na criação, realiza-se plenamente apenas com a arte (Deleuze, 2022). É na cena da festa na casa do príncipe de Guermantes, no último volume da obra proustiana, que o narrador tem a revelação de que o verdadeiro sentido do tempo perdido reside em sua passagem, em sua incessante metamorfose. A arte, nesse sentido, conforme Deleuze (2022), é o meio pelo qual o pensamento se eleva à sua mais alta tarefa, ou seja, a criação de sentido a partir daquilo que escapa à consciência ordinária. A *Recherche* é uma busca da verdade, e a arte é o meio mais profundo para alcançá-la. Nas palavras deleuzianas:

Na realidade, a *Recherche* du temps perdu é uma busca da verdade. Se ela se chama busca do tempo perdido é apenas porque a verdade tem uma relação essencial com o tempo. Tanto no amor como na natureza ou na arte, não se trata de prazer, mas de verdade. Ou melhor, só usufruímos os prazeres e as alegrias que correspondem à descoberta da verdade. (Deleuze, 2022, p. 21)

A verdade, em Proust, segundo Deleuze (2022, p. 21) “se trai por signos involuntários” que forçam o pensamento. Sob esse prisma, o ato de interpretar, decifrar e traduzir os signos artísticos constitui o próprio cerne do processo de produção da verdade na arte. A verdade, aqui, emerge como expressão imanente ao campo de forças que os signos mobilizam e atualizam no plano estético e sensível.

A transição dos signos amorosos para os signos artísticos em Proust é marcada pelo desencantamento e pela potência do falso.

Inicialmente, o amor é um círculo de signos que promete a revelação de um mundo desconhecido no ser amado. Como supracitado, apaixonar-se é individualizar alguém pelos signos que emite e procurar explicar os mundos envolvidos nessa pessoa (Deleuze, 2022). No entanto, conforme exposto, há uma contradição inerente ao amor. Os signos de preferência que o amado dedica ao amante expressam, ao mesmo tempo, mundos que os excluem e que se formaram o amante (Deleuze, 2022). Essa contradição leva ao ciúme, que é mais profundo que o amor, uma vez que ele revela a verdade do amor: os signos amorosos são mentirosos. As “mentiras do amado são os hieróglifos do amor” e o intérprete dos signos amorosos é, necessariamente, um intérprete de mentiras. Isso culmina na dolorosa descoberta do “mundo de Gomorra” como a expressão mais profunda de uma realidade feminina original, e o segredo do amante como o de Sodoma (Deleuze, 2022, p. 16).

O desencantamento jaz na constatação de que o amor, em sua essência, revela a exclusão e a mentira, levando o herói a sofrer. A verdade do amor sempre aparece “tarde demais”, quando o Eu que amava já não existe (Deleuze, 2022, p. 16). A decepção experimentada nesse percurso não se encerra em si mesma; antes, opera como impulso propulsor da travessia em direção ao verdadeiro. A verdade, para Proust, pois, “se trai por signos involuntários” que forçam o pensamento (Deleuze, 2022, p. 21).

A “potência do falso” manifesta-se precisamente neste ponto. Na linguagem dos signos, “só há verdade naquilo que é feito para enganar, nos meandros daquilo que a oculta, nos fragmentos de uma mentira e de uma infelicidade: só há verdade traída” (Deleuze, 2022, p. 106). As mentiras e o sofrimento no amor atuam como uma violência sobre o pensamento, forçando a inteligência a pesquisar e a interpretar. Um ser medíocre ou estúpido, quando amado, é mais rico em signos do que o espírito mais profundo, pois suas incapacidades produzem signos que precisam ser decifrados (Deleuze, 2022). A dor provocada pelas mentiras do amado força o sujeito a “procurar o sentido do signo e a essência que nele se encarna”.

A interpretação da inteligência, sob a pressão da sensibilidade e do sofrimento, consiste em transmutar essa dor em alegria, transformando o particular no geral. Essa “alegria generalizada” da repetição compreendida transforma o sofrimento em uma compreensão da lei subjacente, revelando que a ideia (a essência) já estava presente desde o começo. Compreende-se

que aquelas que causam sofrimento possam ser percebidas como “degraus de acesso à sua forma divina”, na medida em que a dor, ao ser sublimada pela contemplação ideal, converte-se em alegria (Deleuze, 2022, p. 71).

Os signos da arte são a culminação desse aprendizado. A obra de arte é uma “máquina que produz” certas verdades (Deleuze, 2022). Nela, a matéria se espiritualiza, e os meios físicos se desmaterializam para refratar a essência, que é uma “diferença, a Diferença última e absoluta” (Deleuze, 2022, p. 39). O estilo, que é “basicamente metáfora”, torna-se a própria essência, transmutando a matéria e expressando a qualidade comum a objetos diversos (Deleuze, 2022). Nesse percurso, o desencanto frente às mistificações dos signos amorosos e o advento da potência do falso constituem vetores de intensificação que conduzem à busca por um sentido que escapa ao imediato. Esse sentido não se dá senão nos signos da arte, instância em que os regimes significantes são desestruturados e suas essências, antes veladas, tornam-se perceptíveis. A arte revela, portanto, o tempo como pura imanência, anterior a toda codificação: o tempo redescoberto, idêntico à eternidade (Deleuze, 2022).

Por conseguinte, os signos da arte, os quais se caracterizam como os signos fundamentais para todos os outros signos. Isso se dá simplesmente porque os signos da arte não levam o sujeito ao engano, ao contrário de todos os outros signos, ou seja, a verdade da arte não é apenas expositiva, ela também consegue tocar e transmitir a essência das coisas. A arte consegue romper com a lógica do tempo cronológico, visto que condensa e avoluma uma sucessão de qualidades, o que provoca novas maneiras de sentir e perceber a realidade. (Deleuze, 2022)

Nesse ponto, a arte se assemelha ao aglutinado da memória pura, que a todo momento se transforma. A argumentação acerca dos signos da arte e da memória é proposto por esse tensionamento deleuziano, que aproxima Bergson de Proust. Sendo assim, a memória bergsoniana é dividida em duas memórias, - uma voltada para a imaginação e outra para a repetição. Neste ponto também, é possível retornar ao parágrafo inicial deste capítulo, pois ao falar de uma memória que perdura apesar das condições impostas está sendo mostrado uma memória temporal, qualitativa e intensiva, que extrapola os limites da mera repetição, isto é, uma memória que dura à medida que se vive (Bergson, 2010). Acerca das duas memórias, segundo Bergson (2010, p. 89), podem ser caracterizadas da seguinte forma:

Dessas duas memórias, das quais uma imagina e a outra repete, a segunda pode substituir a primeira e frequentemente até dar a ilusão dela. Quando o cão acolhe seu dono com festa e latidos alegres, ele o reconhece, sem dúvida nenhuma; mas esse reconhecimento implica a evocação de uma imagem passada e a reaproximação dessa imagem à percepção presente? Não consistirá antes na consciência que toma o animal de uma certa atitude especial adotada por seu corpo, atitude que suas relações familiares com seu dono foram formando pouco a pouco, e que a simples percepção do dono provoca agora nele mecanicamente?

Na primeira forma de memória, Bergson (2010) aponta para uma memória própria do hábito, que repete ações aprendidas de maneira automática, conforme o corpo age no presente por meio da percepção. Assim, essa será, em tese, a memória que as ciências naturais irão se apropriar, pois ela dialoga imediatamente com as funções motoras e pragmáticas em consonância com a vontade do corpo. Entretanto, a segunda conceituação de memória, de acordo o filósofo francês (2010), será a memória verdadeira, pelo fato dela ser a memória temporal e conter a primeira memória (a memória da repetição). Sendo definida (a segunda memória) como uma memória geral, a qual armazena, avoluma e transforma tudo aquilo que foi vivido desde o nascimento, uma memória “inútil” e sùtil, entretanto, essa a memória que possibilita o presente passar, por meio do processo de atualização, que é o processo de tornar atual aquilo que está apenas em potência ou virtual (Deleuze, 2012).

Dessa maneira, tomemos os signos sensíveis como exemplo, que pode acontecer e ser percebida por meio de uma infinidade de estados psicológicos, como é o caso do esforço muscular, que é uma sensação, que em um primeiro momento pode parecer um fenômeno totalmente quantitativo (Bergson, 2020). Entretanto, no fundo desse fenômeno há qualidade e intensidade também, visto que no caso de efetuação de repetições de um peso, o músculo contraído não é capaz de quantificar o movimento, ele sente pela qualidade, a qual surge pela crescente intensidade que irradia sobre toda a consciência, em outras palavras, ao despendido um esforço, não é apenas o músculo localizado que trabalha, mas todo o corpo (tanto em esforço físico, quanto subjetivo), a intensidade atua nessa irradiação, nessa mudança de qualidade constante, de uma sensação de esforço até um sentimento de euforia e satisfação pela execução do movimento (Bergson, 2020).

Sendo assim, o esforço despendido não ocorre necessariamente pelas súbitas repetições, mas pela qualidade, que segundo Bergson (2020, p. 20): “A intensidade de uma sensação pode testemunhar um trabalho mais ou

menos considerável realizado no nosso organismo, mas é a sensação que nos é dada pela consciência, e não esse trabalho mecânico.”.

Este exemplo anterior é um clássico bergsoniano, para indicar a duração presente no movimento, entretanto, por mais que essa sensação passe pela via qualitativa, sem a arte e a memória, não seria possível expressar a essência dessas sensações. A arte e a memória em Proust passam exatamente por esta via, a de captar as sensações e junto a elas produzir algo novo que não se resume ao que já se sabe sobre aquela mesma coisa.

A memória entra precisamente nesse ponto, visto que ela não reproduz o passado da maneira que ele é, mas cria algo novo daquilo que parecia apenas lembrar, isto é, a diferença. (Deleuze, 2022) Portanto, o sentido oriundo da decifração de signos, não é revelado e dado, como se já estivesse presente a espera de que alguém o ache, ele emerge da diferença, da multiplicidade que só a arte consegue interpretar e expressar, ou seja, a arte é o que une todos os demais signos e possibilita seu aprendizado constante, levando o sujeito a sua busca pela verdade. (Deleuze, 2022)

Considerações finais

Buscou-se apresentar uma investigação conceitual sobre a tipologia dos signos delineada por Gilles Deleuze em *Proust e os Signos* (2022/1964), concentrando-se particularmente na análise dos signos amorosos e na noção da “potência do falso” que lhes é imanente. A partir da leitura da obra proustiana elaborada pelo pensador francês, procurou-se compreender a reconfiguração do papel dos signos no interior do pensamento filosófico, subtraindo-os de uma lógica representacional e reinscrevendo-os no campo da gênese do pensamento, da sensibilidade e da diferença.

Constatou-se que os signos pensados por Deleuze não se subordinam às concepções linguísticas ou semióticas tradicionais. Ao contrário, são operadores ontológicos e epistemológicos, que dizem respeito à própria condição de possibilidade do pensamento. Os signos forçam o pensar, instauram encontros, provocam deslocamentos e suscitam a emergência do novo (que encontrará seu desenvolvimento mais maduro no terceiro capítulo de *Diferença e Repetição* (1968), onde os signos já são compreendidos como momentos de ruptura com a imagem dogmática do pensamento).

Cada uma das quatro categorias de signos proustianos (mundanos, amorosos, sensíveis e artísticos) implica modos distintos de afecção

e de interpretação. Particular atenção foi dedicada à passagem entre os signos do amor e os signos da arte, entendida aqui como uma transição marcada pelo esgotamento da ilusão amorosa e pelo aparecimento da diferença como força afirmativa. O amor, ao produzir a idealização do outro e capturar o sujeito em uma rede de signos ilusórios, opera como um plano de intensificação das forças do falso. Contudo, é precisamente a potência do falso, o seja, sua capacidade de criar mundos e sentidos, que abre o caminho para a arte, onde a diferença deixa de ser capturada pela representação e se afirma em sua positividade imanente.

Esta hipótese argumentativa demonstrou, assim, que a filosofia deleuziana encontra na literatura de Proust uma máquina conceitual, na medida em que permite pensar a experiência estética, o tempo e a subjetividade como processos de descodificação e recomposição permanente dos signos. Advoga-se que os signos artísticos, ao diferenciarem-se radicalmente das outras categorias, realizam o ponto mais elevado do processo de aprendizado: aquele em que o pensamento já não busca o sentido como correspondência, mas o produz como criação. Para Deleuze, pensar é sempre um processo de interpretação e invenção de signos. O verdadeiro encontra-se menos na adequação do pensamento ao objeto do que na sua abertura ao acaso, ao encontro e à diferença. A arte, nesse horizonte, cria mundos (distintos) e é nessa criação que o pensamento filosófico encontra sua tarefa mais radical.

Referências

BERGSON, H. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência.**

Tradução e notas de Maria Adriana Camargo Capello; prefácio, revisão técnica e notas de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2020.

BERGSON, H. **Matéria e Memória:** Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

DELEUZE, G. **Bergsonismo.** Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, G. **Proust e os signos.** Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Editora 34, 2022.

DELEUZE, G. **Sacher-Masoch** - o frio e o cruel. Tradução de Jorge

Bastos e revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LACAN, J. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MACHADO, Roberto. **Deleuze: a arte e a filosofia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

PROUST, M. **No caminho de Swann**. Tradução de Mário Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.