



Considerações sobre o tempo no romance *Em busca do tempo perdido* no Caminho de Swann

^
Rita de Cássia Oliveira Veiga
v

^
RESUMO
v

Segundo Paul Ricoeur, o romance *Em busca do tempo perdido* apresenta um mundo fictício desdobrado em dois tempos: tempo perdido e tempo redescoberto. O tempo perdido caracteriza-se pela sensação que o herói transmite de um tempo profundamente voltado para si mesmo e atado por fortes laços de lembranças e reconhecimento. O tempo redescoberto tem como limiar o extra-temporal, primeiro, em virtude do caráter fugidivo da própria contemplação, segundo, a necessidade de apoiar nas essências das coisas descobertas feitas pelo herói de um ser extra-temporal que o constitui. O tempo redescoberto assinala a descoberta da vocação do herói para escritor. Esses dois tempos são assumidos pelo herói através de uma dupla pessoa combinada no pronome pessoal *eu*, que convoca, ao mesmo tempo a vida e o caráter de Proust, para os dividir entre muitas das personagens do romance.


ABSTRACT


Second Paul Ricoeur, the romance in the time of lost, this in the world fictive doublé in this time: this lost and time discover. This time lost in the deep aoround myself, and strong ribbons memory and knoiledge. This time and discover with extra liminar – storm, jirst in the aviable this answer this many comtemplation this necessary that essence about many things discover heroes this extra of theirs. This time undiscover plays and vacation for heroes writers. These double time for assume between these double person for *I*, what invite and little time for all life and character of Proust, for divide between mancy person in the romance.


PALAVRAS-CHAVE


Paul Ricoeur; Proust; herói; narrador; eu; tempo; lembrança; contemplação; escritor.


KEY WORDS


Paul Ricoeur; Proust; hero; narrator; I; time; memory; contemplation; writer.

A hipótese de Paul Ricoeur de ser o romance *Em busca do tempo perdido* uma fábula sobre o tempo se apoia no poder que tem a ficção literária de criar uma dimensão do tempo em que o herói persegue a busca de si mesmo em um mundo fictício, no qual se desenvolve uma narrativa em que a vida do herói e do autor se confundem numa homonímia parcial dando um tom ao romance de uma autobiografia disfarçada de Marcel Proust. Neste mundo fictício desdobram-se dois tempos: tempo perdido e tempo redescoberto.

Uma das características da escrita de Proust no romance *Em busca do tempo perdido* são as prolongadas digressões e extensões, nas quais as personagens e sua história são seguradas com verdadeira mão de ferro sendo conduzidas ao lugar para onde estão indo e daquilo porque já passaram. São poucas as repetições e incongruências que esse extraordinariamente longo romance contém, significando que o enredo geral e as articulações da narrativa raramente oscilam, o que Roger Shattuck (1985, p. 25) considera “uma proeza difícil em vista das complexas estratégias de divulgação e desenvolvimento que Proust estabeleceu para si próprio.”

Proust combina no *eu* de *Em busca do tempo perdido* tanto o narrador como o herói uma dupla pessoa em um pronome convocando, ao mesmo tempo, a sua vida e seu caráter para os dividir entre várias das personagens do romance: Charlus, Bloch, Swann, assim como herói e o narrador. Segundo Roger Shattuck, é um processo de fissão - fusão que explica porque é inconsistente a indagação se o herói ou o narrador representa Proust. Ora, se a sua obra não representa a realidade, nasceu dela, significando o sentido de sua própria identidade no mundo. Proust constitui em sua obra uma densa rede de relações atada por laços de impressões, sentimentos, significados e palavras que darão ressonância na prosa e reconstituirão a arquitetura geral da ação. É assim que a magnífica “cena” de abertura introduz um narrador que na medida em que descreve o seu estado entre a vigília e o onírico, vai armando-se a si próprio como um boneco - de - montar, a partir de impressões fragmentárias do acordar e sonhar. O

texto emite um poderoso sentido dos vínculos entre as coisas que cercam o autor e as experiências que ele tem delas.

“Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo. Às vezes, mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: “adormeço”. E, meia hora depois, despertava-se a idéia de que já era tempo de procurar dormir; queria largar o volume que imaginava ter ainda nas mãos e soprar a vela; durante o sono, não havia cessado de refletir sobre o que acabara de ler, mas essas reflexões tinham assumido uma feição um tanto particular; parecia-me que eu era o assunto de que tratava o livro: uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre Francisco I e Carlos V. (Proust, 1983, p.11)

Paul Ricoeur assinala que Gilles Deleuze acentua que o principal tema de *Em busca do tempo perdido* é a verdade. Isso porque a obra de Proust não se assenta numa exposição da memória, mas na aprendizagem dos signos. Segundo Deleuze, Proust apresenta as pessoas habitando um mundo de sinais e indícios que necessita de uma interpretação perpiscaz para a sua decifração. Porque “não se trata de uma exposição da memória involuntária, mas um relato de um aprendizado (Deleuze, 1989, p.8)”. Só que essa aprendizagem passa necessariamente pela reminiscência, o que se faz notar o platonismo de Proust, mas, a memória quando solicitada se apresenta como um meio de um aprendizado em que a recordação ultrapassa o objetivo da memória involuntária por se voltar mais para uma aprendizagem do que se dará no futuro do que uma aprendizagem do que ocorreu no passado. “Aprender diz respeito essencialmente aos signos. Os signos são objetos de um aprendizado temporal não de um saber abstrato” (Id. p.12). Para Ricoeur, essa mediação pela aprendizagem dos signos e pela busca da verdade absolutamente não descarta a assertiva de ser *Em busca do tempo de*

perdido uma fábula sobre o tempo. O romance transmite uma sensação do tempo profundamente voltado para si mesmo e atado por fortes laços de lembrança e reconhecimento. Outros críticos descartam o tempo como sendo a temática central do livro, argumentando que o todo do romance revela-se livre do caráter temporal e que se espalha diante de nós, no espaço, como uma pintura.

Mas, os paradoxos da temporalidade permeiam toda a trama do romance. A cronologia faz surgir o aparecimento de problemas da ordem temporal, fazendo-nos perguntar se a experiência surge da ordem temporal do evento ou se adapta a ela? Na passagem em que o herói-narrador rompe com Gilberte, ele acha o tempo do calendário completamente sem significação. O que o tempo ensina não é somente o valor da vida mas o valor de uma vida examinada, perscrutada nos sentimentos que envolve o herói - narrador .

“Freqüentemente (já que nossa vida é tão pouco cronológica e insere tantos anacronismos na seqüência dos dias), eu vivia um dia ou dois atrás de mim, quando ainda amava Gilberte” (Proust, 1983, p. 257).

A interpretação do tempo na ficção começa com a distinção entre enunciação e enunciado. Segundo Ricoeur essa distinção obedece a um esquema de três níveis: enunciação – enunciado – mundo do texto, “aos quais correspondem um tempo do contar, um tempo contado e uma experiência fictícia do tempo projetada pela conjunção/ disjunção entre tempo levado para contar e tempo contado (Ricoeur, 1995, p. 132). A diferenciação entre os dois tempos: o tempo levado para contar e o tempo contado se estabelece a partir do ato de presentificar por se distinguir o fato de “contar” e a coisa “contada”. É através das modalidades do movimento de inflexão que o tempo de contar se distancia do tempo contado exigindo a comparação métrica para se saber qual a medida de distanciação entre um tempo e outro. Esse é o objeti-

vo da ciência da literatura.

Ricoeur pergunta: Mas, se medimos, o que medimos? E tudo aqui é mensurável?

Ricoeur busca em Santo Agostinho uma explicação para essa questão que diz respeito a aporia da medida do tempo. A qual se refere a um tempo longo e um tempo curto ao dizer-se que o futuro se encurta, o passado se alonga e o presente não permanece. Santo Agostinho não considera a prerrogativa de que são o passado e o futuro que se medem. Ele, ulteriormente, coloca o passado e o futuro no presente por intermédio da memória e da espera, assim, o presente não é mais caracterizado pelo que não permanece mas pelo que não tem mais extensão. O presente traz consigo a noção de passagem, transição, daí, ser o momento que passa que se mede o tempo. O tempo é uma relação distendida entre espera, memória e atenção.

Santo Agostinho coloca o futuro e o passado como adjetivos, isto é, como qualidades temporais que podem existir no presente sem que as coisas de que falamos quando as narramos ou as que predizemos ainda existam ou já existam. Essa tese considera a idéia do tríplice presente que assume a forma da seguinte questão: buscar-se um lugar para as coisas passadas e futuras, na medida em que são narradas e preditas. As qualidades temporais situam-se na alma e implicam na narração e na previsão, sendo que a primeira está relacionada com a memória e a segunda, com a espera. É graças a uma espera presente que as coisas futuras estão presentes a nós como porvir, e, confiando à memória o destino das coisas passadas que se pode incluir memória e espera num presente ampliado e dialetizado.

É a partir dessa concepção de tempo que Ricoeur considera o tempo na ficção e a sua relação com a vida, fazendo a distinção entre o tempo do contar e o tempo contado. O que se mede sob o nome de tempo de contar é, por convenção, um tempo cronológico, isto é, o número de páginas e de linhas da obra publicada, em virtude da equivalência preliminar entre o tempo transcorrido e o espaço percorrido no mostruário do relógio. É

o tempo a que equivale o número de páginas e de linhas variável da leitura convencional, que se diferencia da leitura real.

O tempo contado é o tempo exterior ao texto, que não permanece contido no discurso, é o tempo da vida, que não é narrativa, é, segundo Ricoeur, a temporalidade da vida e essa não se conta, vive-se, porque qualquer contar é um contar algo que não é narrativo mas processo de vida. Por outro lado, o tempo contado apresenta como correlato de presentificação a restituição contada daquilo que se viveu. Daí, Ricoeur (1995, p. 85), levantar a hipótese de que existe na atividade da narrativa uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcendental, na medida em que a vida pressupõe o contar dela própria para se auto-fazer como história e transformar o tempo em tempo humano através da voz narrativa por introduzir a subjetividade na temporalidade.

“Que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência humana”.

É o recurso à noção de voz narrativa que permite o lugar da subjetividade na narratologia sem que essa seja confundida com a voz do autor real. É a experiência fictícia e o *eu* que a desenvolve e conta que dá noção de tempo perdido e tempo reencontrado no romance. Do princípio ao fim, há alguém no romance *Em busca do tempo perdido* que diz *eu*. Porém, diferentes vozes e diferentes seres saem detrás dessa primeira pessoa do singular fundindo os níveis desiguais de identidade e narrativa, o que permite mudanças rápidas entre diferentes modos de discurso, ocasionando a possibilidade de se diferenciar a voz do narrador da voz do herói e, ainda, da voz do autor, mesmo todas essas vozes sendo expressadas pelo único pro-

nome pessoal: *eu*.

O herói - narrador, como criança que vai crescendo durante o romance, deixa bem claro não saber nada em relação ao seu futuro, diz *eu*. Sem nenhum nome de família para completar o nome *Marcel*, que aparece somente duas vezes em 3.000 páginas, essa é a designação para o *herói* de acordo como ele evolui na narrativa. O narrador também diz *eu*. Como adulto que se torna escritor e que, ao contar sua própria história numa ordem quase cronológica, reflete-se nela e refere-se a eventos que violam a cronologia. Observa-se, ainda, que o autor diz *eu* nas raras ocasiões em que se materializa entre os outros dois. "Ele não é o Proust biográfico mas sua *persona* literária que comenta o romance e a relação deste com a verdade e com a realidade" (Shattuck, 1985, p.41).

Esse *eu* lingüisticamente único, mas ontologicamente duplo, segundo Shattuck, produz vários efeitos curiosos. O herói - narrador por nunca se ver adequadamente tem dificuldade em acreditar em sua identidade e em seu papel, o que resulta numa ação como que ocupada por um espaço negativo. O herói é uma personagem evadida de si mesma e também do leitor, que nunca sabe com quem ele realmente parece, pois, pode parecer tanto uma ausência como uma presença. Daí, ter o leitor dificuldade em se identificar com essa criatura incipiente que o narrador apresenta como alguém deplorável, sem qualquer iniciativa, egoísta e às vezes dúbio. Porém, o herói - narrador é bem - sucedido no mundo e parece ter mais amigos do que inimigos. Ele apresenta uma natureza caprichosa e incerta, não podendo todas as vezes incorporar o papel de herói. O leitor tem que rastrear atrás de eventos essa pessoa fictícia que tem um nome e um caráter reconhecíveis.

Esse rastreamento leva em conta três traços: estruturais, simbólicos e temporais. Os traço estruturais da narratologia consideram as noções de ponto de vista e voz narrativa. O ponto de vista refere-se a esfera a qual pertence a personagem e a voz narrativa é aquela que se dirige ao leitor para apresentar-lhe o mundo contado. Os traços simbólicos remetem para a noção de mimese, que se caracteriza

em elaborar uma significação articulada da ação identificando as mediações “simbólicas da ação” por meio da criação das personagens e da narrativa, dando-lhes sentido e criando uma para - realidade. Para Aristóteles, a mimese se caracteriza na restituição nobre do humano e ao conciliar-se com o mythos, que é a personificação das ações, congratulam-se nos corpus metafórico da narrativa. O tempo retoma os paradoxos da memória e do esquecimento: de que há recordação? Não é a memória essencialmente reflexiva? É lembrar-se de algo lembrar-se imediatamente de si? Para essas questões os gregos tinham duas palavras para designar a recordação: mneme, para a recordação como algo passivo, algo que aparece involuntariamente, e anamnese, para a recordação como objeto de uma busca, de um esforço espiritual, ou seja, a rememoração. Lembrar-se é ter uma recordação ou buscá-la.

Ricoeur acredita que o fio condutor entre tempo e narrativa é a mimese, que é a mediação da tessitura da intriga entre um estágio da experiência prática da vida com a experiência fictícia que a literatura possibilita. A composição da intriga está enraizada numa pré - compreensão do mundo e da ação, uma vez que a intriga é a imitação da ação exige uma competência preliminar para identificar o sentido da trama da ação como um todo através de duas questões: uma infinita – porquê?, e outra finita – quem? A pré - compreensão de uma história exige tanto o entendimento da linguagem como da tradição cultural da qual procede a tipologia da intriga. Passa-se, então, para a compreensão prática quando se domina a trama conceitual de questões, tais como: “o que”, “por que”, “quem”, “como”, “com”, ou, “contra quem” da ação, ligando esses termos numa situação de perguntas e respostas. A literatura seria incompreensível se não viesse a configurar o que, na ação humana, já figura.

Qual é a relação da compreensão narrativa com a compreensão prática? É uma relação dupla: de pressuposição e de transformação. A pressuposição exige da parte do narrador e do seu leitor a familiaridade com termos, tais como: agente, fim, meio, circunstâncias, socorro, hostili-

dade, cooperação, conflito, sucesso, fracasso, etc.. A transformação consiste, primeiramente, em transferir a frase narrativa mínima que é uma frase de ação, tipo: X faz B em circunstâncias idênticas ou diferentes, de uma ocorrência mundana para uma ocorrência na literatura. Mas, a narrativa não se limita a fazer uso de nossa familiaridade com a trama conceitual da ação, acrescenta a esta os traços discursivos que a distinguem de uma simples sequência de frases de ação ao incorporar ao discurso traços sintáticos, cuja função é engendrar a composição das modalidades de narrativa. A transformação requer, ainda, a distinção entre a trama conceitual da ação e as regras de composição narrativa pelo reconhecimento da ordem paradigmática e da ordem sintagmática. A ordem paradigmática pertencem todos os termos relativos a ação e são sincrônicos, ou sejam, ocorrem de modo simultâneo, e a ordem sintagmática implica o caráter diacrônico, sucessivo, da história narrada. A pressuposição e a transformação reconstroem os laços indiretos da história com a narrativa trazendo à luz a intencionalidade do pensamento histórico pelo qual a história visa o campo da ação humana e à sua temporalidade de base.

Para Ricoeur uma hermenêutica da literatura preocupa-se em reconstruir o arco inteiro das operações pelas quais a experiência se dá em obras, autores e leitores. Por isso, diferentemente de Aristóteles que concebeu a mimese como um processo único de imitação, o filósofo francês percebe-a em três momentos: mimese I, mimese II e mimese III. A mimese I, reporta-se a inteligibilidade da intriga por essa estar enraizada numa pré - compreensão do mundo e da ação num processo de um tempo prefigurado, exigindo uma competência preliminar que é a capacidade de identificar a ação em geral por seus traços estruturais, o que remete a motivos que explicam porque alguém faz ou fez algo. A mimese II possibilita o sentido da operação da configuração do tempo necessário para a constituição da tessitura da intriga, transformando os acontecimentos em história. Esse ato configurante consiste em relacionar a diversidade dos acontecimentos para extrair a unidade de uma totalidade temporal. A mimese III constitui o pivô da análise por sua função de interrupção

e mediação, abre o mundo da composição poética e institui a literariedade da obra literária. A mimeses III marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor pela refiguração do tempo, num processo em que a narrativa tem seu sentido pleno porque é restituída ao tempo do agir e do padecer da história, levando o leitor a compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a uma determinada conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve ser aceitável como congruente com os episódios reunidos.

Proust experimentou no seu romance essa relação entre tempo e narrativa ao permutar a primeira pessoa pela terceira mediante uma consciência que expressa pensamentos e sentimentos em que o narrador os atribui a si próprio ou a uma outra personagem, estando numa única pessoa verbal que é o *eu*. Intermitentemente ecoam duas vozes no romance *Em busca do tempo perdido*, a do narrador e a do herói.

Quando a enunciação se orienta para o "futuro do passado," mesmo nas lembranças, o herói emerge contando suas aventuras mundanas, amorosas, sensoriais e estéticas. É o herói que recebe a revelação do sentido de sua vida anterior como uma história invisível e uma vocação. Já, a voz do narrador acompanha a experiência do herói, participando do evento que é o nascimento de uma vocação para escritor. A voz do narrador sobrevoa o texto a dizer sempre: "Como veremos adiante", imprimindo na experiência narrada pelo herói a significação: tempo perdido, tempo redescoberto.

No início de *No caminho de Swann*, o leitor se depara como que diante de um jogo em que as peças vão se ajustando lentamente: o caleidoscópio dos quartos na vida do herói; o beijo de boa noite primeiramente recusado e depois assegurado; e o bolo de Madeleine mergulhado em chá de tilia. E ainda mais: Tia Leônia; a igreja e o campanário da aldeia; os dois caminhos, os quais têm uma importante definição. Entretanto, como não se pode lidar com um romance, em seu todo, composto por partes descartáveis e Proust é conhecedor disso, abre-se para a composição compacte de *Combray*, em que se torna impossível cortar

as cenas e setores. O mundo de *Combray* se encobre de uma cor vívida e o herói demonstra ter uma forte personalidade, mas, de modo repentino o leitor é acometido de uma mudança sub-reptícia quando a cena apresenta o herói lendo no jardim. É um trecho poético e muito bem pensado que nos insere repentinamente dentro do seu mundo olhando para fora. E o herói divide-se entre a fé no mundo ingênuo da infância e a fé na realidade de um livro. É a arte de fazer o chamado.

“Aquilo que havia em mim de mais íntimo, o controle constantemente móvel que governava tudo o mais, era a minha crença na riqueza filosófica e na beleza do livro que estava lendo e o meu desejo de apropriar-me deles, qualquer que fosse esse livro”.(Proust, 1981, p.158)

É assim que surge a questão da memória como uma forma especial de continuidade explorada na narração dessa história. Atrás da memória escondem-se diferentes processos afetivos que obedecem a uma ordem cronológica dos estágios da vida tão bem explorados pelo *Em busca do tempo perdido*, que segue essa mesma ordem cronológica. No início temos impressões que compõem a vida do herói - narrador. Essa são percepções isoladas do mundo natural que se revestem de significação ao ganharem forma nos objetos comuns e nos lugares vividos, trazendo ao herói - narrador um sentimento de felicidade e uma percepção intensa da realidade. É quando ele descobre, ainda menino, que os sentimentos podem ser dispares em pessoas diferentes mesmo quando vivenciam a mesma situação. Essa descoberta ocorre em um dos seus costumes passeios, após a leitura, no caminho de Swann. Nessa passagem, atestamos um caso de *eu* duplo em que se inicia com o narrador para depois dissolver-se no herói:

“Quando tentamos traduzir nossos sentimentos em expressão, geralmente não fazemos mais do que nos livrar deles, deixan-

do-os escapar numa forma indistinta que não nos ensina a conhecê-los. Quando tento fazer um balanço de tudo o que devo ao 'caminho de Méséglise', todas as humildes descobertas das quais ele era o espaço accidental ou a fonte de inspiração direta lembro-me que foi nesse mesmo outono, num desses passeios perto do declive espesso de arbustos que protege Montjouvain, que fui atingido pela primeira vez por essa falta de harmonia entre nossas impressões e suas formas normais de expressão. Após uma hora de chuva e vento, contra os quais eu havia empreendido uma rápida luta, enquanto chegava à beira do lado Montjouvain e alcançava uma pequena cabana coberta de telhas onde o jardineiro do Sr. Vinteuil guardava suas ferramentas, o Sol brilhou novamente e seus raios dourados, lavados pelo aguaceiro, cintilaram mais uma vez no céu, nas árvores, na parede da cabana e nas telhas ainda úmidas do telhado, onde uma galinha andava ao longo da cumeeira. O vento puxava para os lados aquela erva selvagem que crescia na parede, assim como as penas fofas da galinha, flutuando ambos completamente no sopro do vento com a submissão sem resistência das coisas frágeis e sem vida. A cobertura de telhas aparecia no lago, cujos reflexos eram claros novamente à luz do Sol, como uma área de mármore cor-de-rosa em que eu nunca havia reparado. E, quando eu vi, na água e na superfície da parede, um pálido sorriso respondendo ao sorriso no céu, gritei alto em meu entusiasmo, enquanto brandia o guarda-chuva fechado: 'Meu Deus, meu Deus, meu Deus!!!' Mas, ao mesmo tempo, senti que meu dever era de não me apegar a essas palavras opacas e tratar de ver mais claramente em meu enlevo. E foi nesse momento também – graças a um camponês que passava, aparentemente já de mal humor, e que ficou ainda mais

mal humorado quando quase levou um cutucão de meu guarda-chuva no rosto e que mal retrucou ao meu 'Que belo dia! Como é bom sair para um passeio!' – que eu aprendir que as mesmas emoções não surgem no coração de todos os homens simultaneamente conforme uma ordem preestabelecida" (Proust, 1981, p. 253)

Essas impressões se transformam em percepções para depois surgirem sob a forma de sentimentos, constituem-se no material da realidade que o preparam para os dois estágios posteriores da memória: ressurreição/reminiscência e arte. Segundo Ricoeur (1995, p.233), "o episódio pivô da abertura - contado no pretérito perfeito simples: bolinhos... chamados madeleine. A transição com seu antes é facilitada por uma observação do narrador que declara a fraqueza da 'memória voluntária' e entrega ao acaso o cuidado de redescobrir o objeto perdido". A memória voluntária surge como uma reminiscência que retrata uma lembrança irresistível do passado do narrador em toda a sua "forma e solidez". Já a memória involuntária irrompe sob as formas de ressurreições que são acompanhadas pelas exortações que o herói faz de si mesmo no sentido de "ultrapassar o momento de "ir ao fundo" da experiência. Ricoeur (1995, p.233), comenta:

"Daí a questão: 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?" Ora, a questão colocada desse modo comporta a cilada de uma resposta demasiado curta, que seria simplesmente a da memória involuntária".

Para Shattuck, quando Proust evoca a memória ele não se afasta dos princípios segundo os quais Hume e, depois,

Bergson, trataram a associação dos estados de consciência. Hume buscou reduzir três princípios: contigüidade, similaridade e causalidade. A contigüidade nos aspectos temporais da simultaneidade, ou de sucessão próxima e, ainda, no aspecto espacial da proximidade. Bergson recupera os termos de Hume no livro **Matéria e memória** (1896), no qual apresenta uma teoria em que diz que as nossas primeiras percepções surgem em "um agregado de partes contíguas", e que o processo mental primário é o de dissociação da "unidade não - dividida da percepção". Isso significa que a vida psicológica oscila entre a similaridade e a contigüidade. Bergson diz, ainda, que os dois processos podem trabalhar juntos "...uma vez que o vestígio da memória tenha sido encadeado à atual percepção, uma multidão de eventos contíguos ao rastro da memória unem-se imediatamente à percepção". Assim, Bergson afirma que a memória pura ou espontânea é independente de nossa vontade. A memória involuntária resulta da combinação da similaridade com a contigüidade ocasionando uma explosão de ressurreição de imagens que arremessam para o presente todo um segmento de eventos passados contíguos. "A força dessa explosão obriga Marcel a parar em suas pistas e eleva-o a um estado próximo da graça. Ele só voltará para a realidade contigente com muita dificuldade e relutância" (Shattuck, 1985, p.135).

A arte é um tema constante no romance *A busca do tempo perdido*, o herói - narrador vive cercado de obras - primas da cultura ocidental e de várias personagens que praticam uma das artes. Há no romance três personagens que são artistas: Bergotte, Elstir e Vinteuil. A arte desperta várias sensações no herói - narrador e, em particular, a música, na qual ele descobre algo de "inefável", remetendo-o à uma experiência estética que envolve toda a sua consciência:

"Era um daqueles dias em que ela tocava para mim aquela parte da sonata de Vinteuil que contém a pequena frase de que Swann tanto gostava. Mas, geralmente, não se ouve nada

quando se trata de uma música complicada, que se escuta pela primeira vez... Isso dá origem à melancolia que se agarra ao conhecimento de tais obras, assim como a tudo o que acontece no tempo... Como eu só podia desfrutar o prazer que essa sonata me proporcionava numa sucessão de audiências, nunca a possuí em sua totalidade: ela era como a própria vida. Mas essas obras – primas são menos desconcertantes do que a vida, pois elas não começam nos dando o melhor de si mesmas” (Proust, 1983, p.287).

Essa passagem contém uma estética experimental em que há na música uma síntese da experiência temporal e espacial. A música complexa é cumulativa, sujeita ao tempo, e espalha-se no espaço a depender do seu volume e da sua repetição acionando a memória para reminiscências, evocando a memória voluntária, a anamnese. A música é um chamado para o vazio de sua vida, mas, o herói não pode responder a esse chamado uma vez que ele é somente ouvinte ou espectador, pois essa é uma experiência musical e ele busca a experiência literária.

“Certamente, não eram impressões desse tipo que poderiam devolver a esperança que eu tinha perdido de conseguir um dia me tornar escritor e poeta, pois elas eram sempre associadas a um determinado objeto destituído de qualquer valor intelectual e que não sugeria nenhuma verdade abstrata” (Proust, 1983, p.181)

Segundo Ricoeur, o acontecimento que assinala o nascimento do herói – narrador como escritor se dar na descoberta da significação do “Tempo redescoberto”, que inicia com a narrativa de uma estada em Tansonville, próxima de Combray no período de sua infância. Há nele uma perda de curiosidade que parece confirmar o sentimento

de outrora nos mesmos lugares quando pensava: "que eu jamais seria capaz de escrever". É necessário que ele deixe de reviver o passado se o tempo perdido deve ser redescoberto. Segue a narração de eventos que vão desde a época de Combray até o reconhecimento de Veneza e as duas lajotas desiguais do batistério de São Marcos sob a impressão da pavimentação desigual de Paris. Há um enigma entre a distância temporal e a sua anulação como que "por acaso", "como por encanto", no mesmo instante, ou seja: o instante temporal acolhe as reminiscências e o seu apagamento da memória. Mas, para o herói-narrador o enigma a ser resolvido "é o da relação entre os momentos bem - aventurados, oferecidos pelo acaso e pela memória involuntária, e a "história invisível de uma vocação"" (Ricoeur, 1995, p.243).

A narrativa da grande revelação descreve a pequena sala - biblioteca contigua ao buffet, para o narrador inserir a sua meditação sobre o tempo como uma especulação que traz à luz a própria suspensão do tempo, ou seja, a eternidade.

"era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo" (Ricoeur apud Proust, 1995, p.244).

Essa especulação perdurará enquanto não tiver sido assumida pela decisão de escrever, "que restitui ao pensamento a intenção de uma obra a se realizar". E a vocação para escrever faz com que alcance um sentido para a sua vida, que lhe permitirá um acesso para fora do tempo, conquistado pelo trabalho de composição de uma obra de arte. O adiamento da vocação não é só por faltas de forças; talvez seja necessário - essa é a tese de Ricoeur. Todo esse tempo perdido foi percorrido e depois recuperado como necessário para a decifração dos signos, para que seja possível dar sentido a essa experiência. Afinal,

afirma Ricoeur, não se pode ignorar esse percurso, uma vez que o desdobramento entre uma ação e outra é longo, trata-se de considerar a composição da obra com sua significação enquanto uma totalidade articulada.

O tempo redescoberto tem como limiar o extra - temporal, primeiro em virtude do caráter fugidio da própria contemplação, segundo, a necessidade de apoiar nas essências das coisas descobertas feita pelo herói - narrador de um ser extra - temporal que o constitui. O tempo redescoberto não se esgota pelo ser extra - temporal em decorrência da eternidade ser imanente e que, de modo misterioso, circula entre o presente e o passado, perfazendo toda a unidade.

"A decisão de escrever tem, então, a virtude de transpor o extra - temporal da visão original para a temporalidade da ressurreição do tempo perdido" (Ricoeur, 1995, p. 245).

Proust estabelece uma transformação no romance moderno quando não obedece a coerência formal da narrativa tradicional. Ele aprofunda a sondagem psicológica que Dostoievski impôs através da descoberta da memória como faculdade que apreende o fluxo vital e do tempo bergsoniano como "duração" fora dos limites do relógio ou do encadeamento sucessivo dos fatos. Com Proust nasce a revolução deflagrada no romance moderno ao atribuir ao romance, como um todo, uma aura de verossimilhança existencial, fazendo com que desapareça a noção de causa - efeito no comportamento das personagens que, agindo de modo diferente em circunstâncias também diferentes impossibilita qualquer previsão do que possa acontecer com elas, pois estão sempre psicologicamente disponíveis para toda e qualquer situação.

"O resultado é uma aproximação cada vez maior com a vida, anseio perene do romance desde o seu nascimento. Ou se se preferir, um

sequioso desejo de espelhar a vida transfundida em arte. E todos nós sabemos como não há lógica entre os acontecimentos que compõem o dia –a – dia. Só o esforço da razão, que organiza, ordena e classifica, é capaz de unidade. A vida, não. Assim, à proporção que se avizinha da vida, o romance perde terreno e identidade. Paradoxalmente, sua grande ambição – ser vida – é seu mal” (Moisés, 1998, p.347).



REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. As Confissões. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O rumor das distâncias atravessadas. **REMATE DE MALES**. Revista do Departamento de Teoria Literária. Campinas: Unicamp, 2002, p.111 – 127.

GENTIL, Hélio Salles. **Para uma poética da modernidade**. São Paulo: Loyola, 2004.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**. São Paulo: Cultrix, 1999.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido – No Caminho de Swann**. Porto Alegre: 1983.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I e II. Campinas: Papyrus, 1995.

SHATTUCK, Roger. **As Idéias de Proust**. São Paulo: Cultrix, 1985.

A autora é Professora de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão. Mestre em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas e Doutoranda em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.