

A MITOLOGIA DA MEMÓRIA LITERÁRIA: A MEMÓRIA VOLUNTÁRIA E INVOLUNTÁRIA EM PROUST

MYTHOLOGY OF THE LITERARY MEMORY: THE VOLUNTARY AND INVOLUNTARY MEMORY IN PROUST

Flávio Pereira Camargo¹

Resumo: Pretende-se, neste trabalho, esboçar, em primeiro plano, um estudo a respeito da mitologia da memória literária e verificar as metamorfoses que ocorreram no plano da cosmologia para o plano escatológico em relação aos significados atribuídos ao esquecimento e à memória, um par de forças religiosas complementares e antagônicas. Em seguida, far-se-á uma análise da memória voluntária e da memória involuntária em Proust, o grande monumento literário do século XX para a memória cultural.

Palavras-chave: Literatura. Memória e esquecimento. Memória voluntária e involuntária. Romance moderno.

Abstract: It is intended, in this work, to sketch, in first plan, a study regarding the mythology of the literary memory and to verify the metamorphoses that had occurred in the plan of cosmology to the eschatological plan in relation to the meanings attributed to the forgetness and the memory, a pair of complementary and antagonistic religious forces. After that, an analysis of the voluntary memory and the involuntary memory in Proust will be made, considering this author as the great literary monument of the 21st century for the cultural memory.

Key words: Literature. Memory and forgetness. Voluntary and involuntary memory. Modern novel.

O significado mítico da memória

Na Antigüidade greco-latina, a Memória (*Mneme*) era personificada pela deusa *Mnemosyne*², filha da Terra e do Céu, irmã de Cronos e de Oceano, que presidia a função poética

¹ Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Goiás e Universidade de Brasília. Professor de Literatura Brasileira na Universidade Estadual de Goiás – Unidade Universitária de Campos Belos. E-mail: camargoliteraria@gmail.com

e que, ao se unir com Zeus, deu a luz as Eríneas e às Musas, que cantam a gênese do mundo e dos deuses, o nascimento da humanidade, a criação primordial do Cosmos. Enfim, têm como função “nomear-presentificar-gloriar tanto quanto a de deixar cair no Oblívio e assim ser encoberto pelo noturno Não-ser tudo o que não reclama a luz da Presença” (TORRANO, 1992, p. 85), da força numinosa do Cantar.

A inspiração artística estava fora do artista. Era um dom divino inspirado na força numinosa do Canto das Musas. O poeta, ao ser possuído pelas Musas, tornava-se o seu intérprete e penetrava em um tempo mítico, cíclico, o tempo das origens.

De acordo com Torrano,

as Musas cantam no Olimpo para deleite de Zeus o mesmo Canto que o aedo servo das Musas, pela outorga que estas lhe fizeram, canta – não só para o deleite dos ouvintes mortais – mas também para a manutenção da Vida, para a vivificante comunhão com o Divino, para a transmissão do Saber e para que se possa ter visão da Totalidade do Ser [...] No Encanto do Canto – na força dessa Poesia oral arcaica – é que se experimenta a Mais Forte Realidade, O Que Se dá como Presença Divina. Essa experiência numinosa – i.e. essa experiência em que o Nume (= Deus) Se dá – da linguagem e particularmente do Canto é a experiência em que mais fortemente se vive como perceptível, com a alertada e acesa atenção ao que se ouve e ao que se canta. A experiência numinosa do Canto é a audição de palavras-seres, de palavras-presenças. A Palavra-Presença, i.e., a Voz múltipla e uníssona das Musas encarnada na voz do aedo, mais do que ouvida é percebida: é vivida e vista na arcaica concretude em que se reúnem e se con-fundem o nome e a coisa nomeada (TORRANO, 1992, p. 116-117).

O Canto das Musas confere ao aedo o contato com outro mundo, a possibilidade de aí entrar e de voltar dele livremente por meio da Poesia Oral, que une a recitação à improvisação. É por meio dessa recitação que o homem entra em contato com o Saber, com a Presença Divina e estabelece uma comunhão com o Divino. Trata-se da palavra enquanto *alethéia*, verdade, revelação. A palavra reveladora contém a própria essência do objeto nomeado, cria uma aparência, uma realidade, fechada nela mesma, que leva a uma fusão entre o nome e o objeto nomeado.

Em Homero, o aedo fixa as genealogias dos homens e dos deuses, define a proeminência dos povos, das famílias reais, dentre outros, ao passo que em Hesíodo a força numinosa do Canto

² *Mnemosyne* prende-se ao verbo (*mimnéskein*) “lembrar-se de”, sendo, desse modo, a personificação da Memória (BRANDÃO, 1996, p. 202).

das Musas faz surgir a ordem das linhagens divinas e, sobretudo, a ordem mesma instituída e mantida por Zeus. As origens tomam um sentido propriamente religioso, tendo o caráter de uma mensagem sagrada. O Canto das Musas narra, por meio da voz do poeta, a gênese do mundo, uma realidade primordial, ao entregar o segredo das origens e revelar um mistério: o mistério da genealogia dos deuses e do Cosmos.

Há uma delimitação tênue entre a memória (*Mneme*) e a recordação (*anámnesis*): na Índia, os deuses de que fala Buda no *Dîghanykâya*, que caíram do céu porque se esqueceram de sua condição de deuses, sendo necessário que estes, por meio da meditação e da disciplina, recordassem de suas existências anteriores como deuses, recordar implica, necessariamente, um esquecimento, que, para os indianos, representa a morte, a escravidão e a ignorância. Assim, “uma memória perfeita é superior à faculdade de rememorar” (ELIADE, 1972, p. 107).

A *anámnesis*, a recordação do passado sugere o esquecimento do tempo presente e um retorno a um tempo divino, o tempo das origens. A memória representa, desse modo, a fonte de saber em geral, da onisciência, instrumento de uma liberação em relação ao tempo. Esquecimento e memória formam, pois, um par de forças religiosas complementares.

As águas do rio *Lethe* representam, na Antigüidade, o Esquecimento e são, inicialmente, águas de morte, que fazem parte integrante do reino da Morte, do Hades. Nas narrativas escatológicas, que descrevem o périplo das almas no reino dos mortos, as almas deveriam beber das águas do rio *Lethe* para se esquecerem de sua vida terrestre e, assim, adentrar no mundo dos mortos.

Nesse mundo, aquele que guarda a sua memória consegue transcender a sua condição mortal. Exemplares são os adivinhos Tirésias e Anfiarau, que “no meio das sombras inconsistentes do Hades, permanecem animados e lúcidos, não tendo esquecido lá embaixo nada de sua permanência terrestre, como souberam adquirir aqui a memória dos tempos invisíveis que pertencem ao outro mundo” (VERNANT, 1973, p. 79).

Na mitologia grega, Sono e Morte, *Hipnos* e *Tanatos*, são irmãos gêmeos. É válido lembrar que em várias culturas ocidentais, como, por exemplo, na Índia, a morte era comparável ao sono, ao repouso eterno na sepultura. O sono representa o esquecimento, a morte e a ignorância. Daí a necessidade de despertar o homem, pois o esquecimento implica a privação da memória e a perda da identidade.

Para Eliade (1972, p. 115), “o ‘despertar’ implica a *anámnesis*, [a recordação], o reconhecimento da verdadeira identidade da alma, ou seja, o reconhecimento de sua origem celestial”, como ocorrem com os deuses que se esqueceram de suas condições celestiais e caíram do céu, devendo, portanto, recordar as suas origens.

Na *República*, Platão nos fala, dentre outras coisas, sobre a morte e o destino das almas. De acordo com a teoria platônica, as almas deveriam passar por uma longa viagem para chegar à planície do *Lethe*. Cada grupo de almas deveria passar sete dias na planície e, ao oitavo, partir para chegar “a um lugar de onde se via uma luz direita como uma coluna estendendo-se desde o alto, através de todo o céu e de toda terra” (PLATÃO, 2000, p. 347).

A *República* termina com a evocação de uma paisagem infernal: a planície do *Lethe*, banhada pelas margens do rio *Ameles*, despida de árvores e de tudo o que nasce da terra, onde um calor terrível queima e sufoca. Uma planície desértica, portanto, onde as almas, por causa desse calor sufocante, acampam em uma última etapa de seu regresso: a reencarnação para uma nova vida na terra.

As almas, ao passarem pelo rio *Ameles*, cujas águas nenhum vaso pode conter, e beberem dessas águas, adormecem em um sono profundo e perdem a memória de tudo o que passaram no mundo subterrâneo e em suas vidas passadas para reencarnarem uma nova vida. Desse modo, ocorre uma transposição de *Mnemosyne* do plano da cosmologia para o plano da escatologia que irá modificar todos os mitos de memórias. Embora se conservem os temas e símbolos, há uma profunda modificação no âmbito de seu sentido. Em relação a *Mnemosyne*, esta deixa de ser “aquela que canta o passado primordial e a gênese do cosmo. Força da qual depende o destino das almas após a morte, ela está ligada daqui em diante à história mítica dos indivíduos, aos avatares das suas encarnações sucessivas” (VERNANT, 1973, p. 80).

Para o autor de *Mito e pensamento entre os gregos*, essa modificação aplica-se principalmente à tradicional descrição do Hades, pois as imagens antes associadas com o reino dos mortos, tais como: região desolada, morada gélida, reino das sombras, mundo do esquecimento, serão aplicadas a partir de então à vida terrestre, concebida como *locus* de castigo e de provação.

A função das águas do rio *Lethe* é invertida, pois não mais acolhem e propiciam às almas recém chegadas ao mundo subterrâneo o esquecimento da vida terrestre, que simboliza a morte, mas apaga da memória das almas a lembrança do mundo celeste para que possam

reencarnar e voltar ao mundo terrestre. Desse modo, as águas que antes representavam a morte, passam a simbolizar as águas da purificação, o início de uma nova vida no ciclo do vir-a-ser.

De acordo com Vernant,

com efeito, para os mitos de reencarnação, a impureza que proporciona a água de morte, e a queda em uma nova existência corporal, o esquecimento das vidas anteriores e a ignorância do destino da alma; a purificação que a água da vida consagra é a memória infalível do iniciado, concernente às coisas do além, esta sabedoria que vai permitir a sua evasão definitiva do ciclo do devir. Assim, pelo mito, encontrava-se aberto o caminho no qual ia orientar-se a reflexão filosófica. Se *Lethe* significa volta à geração, se a Vida impura é aquela do devir, é porque o próprio fluxo temporal é uma força de ruína semelhante ao *Styx* arcádico, a irremediável força de destruição que aniquila todas as coisas da terra, o monstruoso fluir que nada pode reter. A *melete mnemes*, o exercício de memória, pode tomar então, nas confrarias filosóficas, o duplo significado de uma busca intelectual visando o mais completo saber, e de uma disciplina de salvação proporcionando a vitória sobre o tempo e a morte (1973, p. 111-112).

O panfílio Er, que testemunhou todo o processo das almas, enquanto mensageiro do além, não bebe das águas do rio *Ameles*, das águas do esquecimento, para poder se lembrar de tudo o que vira no mundo subterrâneo e transmitir oralmente aos homens.

Ainda na esteira de Vernant (1973, p. 72), pode-se afirmar que “[o] poder de rememoração é, nós o lembramos, uma conquista; a sacralização de *Mnemosyne* marca o preço que lhe é dado em uma civilização de tradição puramente oral como o foi a civilização grega, entre os séculos XII e VIII, antes da difusão da escrita”.

A memória e o mito são extremamente valorizados nas sociedades ágrafas, em que a cultura é marcadamente transmitida oralmente. Com a invenção da escrita e com o advento do pensamento racional, ocorre uma desvalorização da memória e da oralidade. O relato mítico entra em crise e a escrita permitirá que o esquecimento se introduza na alma por *ameletesia mnemes*, devido à ausência de exercício (*Melete*) da memória (*Mneme*), conforme lemos em *Fedro*, haja vista que a escrita “tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos. Logo, tu [Thoth] não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação” (PLATÃO, 2004, p. 119).

Para Santo Agostinho (2004), que representa o período de transição do pensamento greco-latino para o judaico-cristão, o homem não está mais voltado para fora de si, para o mundo,

como sói ocorrer na sintaxe grega, mas está voltado para a compreensão de si mesmo, do próprio eu, que é uma das descobertas do Cristianismo.

Santo Agostinho sistematizou uma grandiosa concepção do mundo, do homem e de Deus, que se tornou, por muito tempo, a doutrina fundamental da Igreja Católica, e, ainda, elaborou a doutrina da iluminação divina. Sua doutrina aproxima-se da teoria platônica segundo a qual todo o conhecimento é reminiscência, porém afasta-se ao entender a percepção do inteligível na alma não como descoberta de um conteúdo passado, mas como recriação divina no presente, pois a sabedoria precisa ser iluminada pela luz divina.

Para Santo Agostinho, é no “palácio da memória”

onde estão os tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou (2004, p. 266-267).

O papel da recordação é resgatar as imagens conservadas na e pela memória através de percepções de variada espécie. Essas percepções podem ser, sobretudo, sensoriais – olfato, audição, tato e gustação – tal como temos em Proust, em que o personagem-narrador Marcel, diante da sensação de um biscoito molhado em uma xícara de chá, dentre outras sensações, irá rememorar as imagens de sua infância ao lado de tia Léonie.

Marcel Proust: o grande monumento literário do século XX para a memória cultural

A la recherche du temps perdu é a história do nascimento de uma vocação de escritor, ou o romance do romance, ou do romancista. É, ainda, a história de uma época e de uma consciência, marcada pela observação e introspecção; é o mundo e o eu, pois a grande descoberta de Proust é que o mundo não se ordena somente em torno de nós, mas está em nós, somos nós mesmos.

Há, de um lado, a observação irônica e satírica dos modos de uma sociedade; do outro, uma análise prodigiosamente delineada das impressões mais tênues da consciência e das nuances mais subtis do pensamento. Uma parte de *A la recherche* procede da orquestração literária dos milagres da memória afetiva; outra parte da obra apresenta um quadro da sociedade, uma crônica

dos tempos, portanto. As passagens mais poéticas figuram, sobretudo, no primeiro tomo³, consagrado às lembranças da infância e da juventude de Marcel.

A passagem do narrador da terceira (*il*) para a primeira (*je*) pessoa⁴ coincide com o desejo de fundar o romance sobre uma experiência íntima. O narrador de *A la recherche* empreende uma constituição do passado, uma vez que o presente indeterminado onde ele está situado é como o termo absoluto de sua existência. Não há futuro para ele. A ambição do narrador é recuperar a totalidade de sua experiência vivida. E o modo que o narrador encontra para recuperar tais experiências é por meio da arte, capaz de decifrar a significação das aparências.

Para o autor de *Le roman depuis la Révolution*,

[e]ntre l'inconsistance d'un présent qui glisse à la surface des choses et le charme d'un passé dont on est tragiquement séparé, le souvenir et, en particulier, les expériences privilégiées de la mémoire affective fournissent la matière d'une vraie vie, libérée des contingences et saisie dans la pureté de son essence. L'art n'est point divertissement, mais retour à soi (RAIMOND, 1967, p. 150)⁵.

Desse modo, passa-se do plano da vida ao plano da arte, pois o real já não pode mais satisfazer o espírito. Então, o romancista irá buscar nas profundezas de seu passado a exploração de um espaço interior do qual irá surgir, de modo fragmentado, rostos, fragmentos de paisagens, um barulho de talher ou o cheiro de um perfume de *aubépines*, de modo que a narrativa apresente uma composição arquitetônica das lembranças rememoradas, pois “o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência”, conforme assinala Benjamim (1994, p. 37).

Proust não descreve uma vida como ela de fato foi, mas uma vida lembrada por quem a viveu. A ambição do narrador proustiano é, em essência, recuperar a totalidade de sua experiência vivida por meio da arte. Tanto é verdade que o autor termina o seu livro exatamente

³ Neste estudo, tomaremos como *corpus* o primeiro e o último tomo: *No caminho de Swann* e *O tempo redescoberto*, doravante, CS e TR, respectivamente.

⁴ Com exceção de *Um amor de Swann*, toda a obra é escrita em primeira pessoa.

⁵ “Entre a inconsistência de um presente que desliza à superfície das coisas e o charme de um passado do qual nos separamos tragicamente, a lembrança e, em particular, as experiências privilegiadas da memória afetiva fornecem a matéria de uma verdadeira vida, libertada das contingências e agarrada na pureza de sua essência. A arte não é ponto de divertimento, mas retorno sobre si mesma”. Todas as traduções neste trabalho são de nossa autoria.

no momento em que a personagem Marcel começa o seu. Nota-se, desse modo, a estrutura circular dessa narrativa em que o passado é tido como o tempo privilegiado.

A personagem Marcel busca as experiências vividas no passado, principalmente aquelas relacionadas à sua infância. É válido ressaltar que não devemos confundir a personagem com o autor, pois aquele pertence ao universo da ficção e é como personagem que “assume a função de herói em torno do qual se constrói o mundo romanesco criado por Proust” (SOUSA-AGUIAR, 1984, p. 17).

O próprio Proust criticou em *Contre Sainte-Beuve*, o “método célebre” da crítica,

selon laquelle l’oeuvre d’un écrivain serait avant tout le reflet de sa vie et pourrait s’expliquer par elle. En fait, plus une sensibilité créatrice est riche et complexe, moins elle est réductible aux données visibles d’une biographie: ‘Un livre, dit Proust, est le produit d’un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices’” (apud LAGARDE; MICHARD, 1969, p. 219)⁶.

Sendo assim, a obra proustiana nos revelará da sociedade francesa mais que sua existência frívola e fácil, uma realidade quase continuamente dolorosa e atormentada, turbulenta, vez que a arte mergulha suas raízes na vida social, de modo a desmascarar as várias facetas que a compõem. Mas os tormentos, os segredos, e mesmo através do homem, como o esnobismo, se transcendem no romancista em um inesgotável corpo de análises de uma sociedade que vive de aparências.

De acordo com Benjamim,

Proust descreveu uma classe obrigada a dissimular integralmente sua base material, e que em consequência precisa imitar um feudalismo sem significação econômica, e por isso mesmo eminentemente utilizável como máscara da grande burguesia. Esse desiludido e implacável desmistificador do Eu, do amor, da moral, como o próprio Proust se via, transforma sua arte imensa num véu destinado a encobrir o mistério único e decisivo de sua classe: o econômico (1994, p. 44-45).

⁶ “Segundo o qual a obra de um escritor será antes de tudo o reflexo de sua vida e se poderá explicar por ela. Em efeito, quanto mais sensibilidade criativa é rica e complexa, menos a obra é redutível aos dados visíveis de uma biografia: ‘Um livro, diz Proust, é o produto de um outro eu que nós manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, nos vícios’”.

Exemplares desses valores sociais e econômicos desvelados na obra de Proust são os salões, freqüentados, supostamente, pela alta burguesia francesa. O núcleo dos Verdurin é o mais referido na obra e destaca-se por seus membros, quase todos homens, que são escolhidos minuciosamente pela Sra. Verdurin ao levar em consideração, principalmente, a posição econômica na sociedade.

Desse modo, Proust oferece um retrato da sociedade francesa e uma caricatura dos costumes sócio-culturais de uma classe que vive no plano do eu superficial que se deixa levar pela exterioridade, pela coletividade e, sobretudo, pelo aspecto mecânico da vida social. Assim, o narrador põe em relevo o caráter artificial das condutas mundanas.

O próprio narrador adverte ao leitor “que não freqüenta a sociedade para ‘tomar notas’ ou ‘fazer um estudo’, mas para observá-la por dentro, para vê-la pelo interior” (LINS, 1968, p. 117). Pode-se dizer que se trata de uma transfiguração da realidade por meio de uma visão estética, ao contrário de um Stendhal ou Balzac, Dickens ou Tolstoi, em que a “impureza” salta aos olhos; impureza advinda da reprodução exata de uma realidade diretamente perceptível.

A memória voluntária e a memória involuntária em Proust

A sociedade moderna é marcadamente industrializada e capitalista. É a época do progresso científico, industrial e, sobretudo, da aceleração do tempo. O homem moderno não consegue se integrar feliz nessa sociedade. Não estabelece uma relação de correspondência, de analogia com essa sociedade capitalista, industrializada, em que a essência do ser é coisificada. Sendo assim, há uma negação, uma ruptura entre o artista moderno e essa sociedade.

Paz (1984) demonstra que essa negação pode ocorrer de dois modos: pela ironia e pela analogia. A ironia seria a própria manifestação dessa fissura estabelecida entre o eu e o mundo moderno, ao passo que a analogia representa a busca do eu por um lugar em que não houvesse se estabelecido essa fissura e fragmentação do eu. A infância é, por excelência, o espaço com o qual o artista moderno irá estabelecer uma relação de analogia, de correspondência.

Deste modo, a recordação da infância, o trazer de volta ao coração, torna-se um meio de resistência ao desencantamento do mundo moderno e propicia, sobretudo, a ressacralização da memória, uma vez que a

invocação do pretérito está intimamente ligada à angústia ancestral da humanidade frente à irreversibilidade do que passou, à transitoriedade do tempo, frente, em última instância, à fugacidade da vida, à morte. Mas, no caso da arte moderna, a recorrência à memória como impulso primeiro de criação está ligada também à fratura que se opera entre o artista moderno e a época moderna. Não conseguindo se integrar na sociedade burguesa, não encontrando ressonâncias para sua arte na cidade modernizada, desacreditado do progresso técnico e científico, sofrendo as conseqüências dessas e de outras fraturas tais que, o artista busca freqüentemente, em sua criação, recuperar um tempo em que ainda não houvesse se manifestado essa cisão entre o eu e o mundo. Floresce, assim, abundantemente, a recriação artística de um passado – notadamente a infância – em que é possível viver em estado de graça, com o qual é possível manter uma relação de fusão (YOKOZAWA, 1998, p. 63-64).

No romance de Proust, é exatamente por meio das sensações, dos sentidos, que propiciam a recordação, o rememorar, que a personagem-narrador Marcel irá voltar a Combray, ao mundo da infância, que simboliza o microcosmo, o abrigo fechado e seguro para o qual o herói deseja voltar; microcosmo que se transforma no macrocosmo também fechado e circular da obra como um todo.

Para Sousa-Aguiar,

o prazer provocado por tais sensações não depende diretamente delas, mas se deve ao fato de que, pertencendo simultaneamente ao presente e ao passado, provocam uma momentânea libertação do tempo e da contingência pela projeção do sujeito que as experimenta num plano intemporal e situado fora do espaço limitador (1984, p. 25).

Desse modo, é pela memória involuntária que Marcel irá ressuscitar o verdadeiro paraíso perdido, a imagem idealizada, idílica, da paz da infância feliz em Combray. O passado torna-se a matéria, única e singular, da obra de arte.

De acordo com a teoria de Bérghson (1998), há duas formas de sobrevivência do passado: 1) em mecanismos motores e 2) em lembranças independentes. A memória voluntária é aquela adquirida pelo hábito, pela repetição de um mesmo esforço, de uma mesma ação, como, por exemplo, saber usar um computador, dirigir um carro, pedalar em uma bicicleta. Trata-se, pois, de uma lembrança-hábito, de uma lembrança-adquirida, conquistada pelo esforço e dependente de nossa vontade.

Por outro lado, a memória involuntária ou lembrança-espontânea independe de nossa vontade, surge de uma lembrança e é imprevisível. Há como que uma amplificação de um ponto

do passado. É o resultado de uma emoção, de uma sensação, que pode ser olfativa, auditiva, gustativa ou pelo tato, haja vista que a percepção pela visão é, por excelência, representante da memória voluntária.

Proust e Bérghson viveram praticamente na mesma época e tiveram, é bem provável, os mesmos professores no Liceu Condorcet. Como denominador comum entre os dois podem-se estabelecer os seguintes pontos: o tempo, a memória, a dupla vida do eu, o papel da intuição e da sensibilidade em face da inteligência.

É válido ressaltar que Proust se nega e se recusa a aplicar ao seu romance o epíteto de bergsoniano, “pois afirma que a distinção essencial entre a memória involuntária e voluntária em que este se baseia é contrariada pela filosofia de Bérghson” (SOUSA-AGUIAR, 1984, p. 150).

Deve-se evidenciar ainda a reação de ambos ao Positivismo e ao materialismo tainiano do fim do século XIX, sob influência do filósofo Alphonse Darlu, que defendia um racionalismo idealista. Entretanto, há mais divergências do que confluências entre os dois.

Para Bérghson, o tempo é, sobretudo, “duração”, entendida em oposição ao tempo mensurável e destruidor, acompanhada de um movimento de entusiasmo e de uma perspectiva otimista. Já para Proust, o tempo é, principalmente, fragmentação do eu.

Em se tratando de tempo e espaço, Bérghson estabelece uma relação essencialmente opositiva em que o tempo aparece como dinâmico, não espacializado, como unidade e simultaneamente eterno. Além disso, de acordo com sua teoria, a totalidade do passado é conservada em seus mínimos detalhes. Trata-se, desse modo, de uma lembrança individual em que a determinação histórica da experiência é rejeitada por Bérghson.

Ao lermos *A la recherche du temps perdu*, observamos que Marcel, ao recuperar o passado, o tempo perdido, não rememora somente o tempo, mas também o espaço onde tais eventos ocorreram. Espaços internos, como a casa e o quarto e espaços externos, como o jardim, a praça, as ruas e as estradas. Entretanto, esse passado que ressurgue é descontínuo e fragmentário, de onde apenas um pequeno número de lembranças é resgatado do “edifício imenso da recordação” (CS, 1998, p. 51).

Há, desse modo, uma relação estreita entre tempo e espaço em Proust, pois a lembrança individual seria, na verdade, um ponto de vista sobre a memória coletiva, para falarmos com Halbwachs, ex-aluno de Bérghson, que contestou suas teorias acerca da lembrança individual dissociadas do aspecto social.

De acordo com Sousa-Aguiar (1984), a memória e o tempo subjetivo, aspectos fundamentais da vida psicológica, só podem ser considerados corretamente na reflexão proustiana quanto bergsoniana a partir da concepção de um eu duplo: 1) o eu superficial e social e 2) o eu profundo e original.

Proust e Bérghson concordam em relação ao eu superficial que se deixa levar pela coletividade, a projetar-se para a exterioridade, movido pelo aspecto mecânico. As experiências desse eu são, desse modo, exteriores e superficiais, como verificamos nos salões da sociedade francesa que são retratados por Proust.

Em relação ao eu profundo, Bérghson acredita que não há uma cisão entre os dois eus, tendo em vista que a personalidade é una, ao passo que para Proust haveria uma descontinuidade que se instalaria entre os dois eus, pois as experiências desse eu são emoções profundas, como o amor, a vida espiritual e, sobretudo, estética. A descontinuidade, em Proust, se opera até mesmo no seio do próprio eu profundo, pois a memória involuntária faz alternar a lembrança com o esquecimento. O resultado dessa descontinuidade é a fragmentação das lembranças rememoradas por Marcel e, mais tarde, por Swann.

De acordo com Benjamin (1994, p. 450), Proust não nos faz vislumbrar uma eternidade de tempo infinito, mas a de um tempo entrecruzado, resultado do envelhecimento (externo) e da reminiscência (interno), ou seja, diante de uma sociedade moderna, em que o eu apresenta-se esfacelado, fragmentado e envelhecido pela ação do tempo externo. É no “edifício imenso da recordação”, no reino das “correspondências”, da memória involuntária, que o narrador irá buscar o seu rejuvenescimento para enfrentar o envelhecimento.

A respeito da memória voluntária assim se manifesta o narrador proustiano:

Mas como o que eu então recordasse me seria fornecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado não conservam nada deste, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray. Na verdade, tudo isso estava morto para mim (CS, 1998, p. 48).

A memória voluntária, a memória da inteligência é incapaz de ressuscitar as lembranças mais profundas do “palácio da memória” do narrador, que só podem ser trazidas à tona por meio das sensações, das correspondências de uma sensação presente análoga à outra passada, fazendo

reviver as imagens de outrora, as lembranças desagregadas pelo tempo, responsável pelo envelhecimento exterior do ser.

É através da sensação do paladar de um pedaço de uma *madelaine*, embebida em uma xícara de chá, que propicia uma alegria indizível, que permite a Marcel resgatar uma imagem interior rejuvenescedora: a lembrança visual ligada ao sabor desse biscoito, quando ia, pela manhã, aos domingos, ao quarto de tia Léonie, dar-lhe um beijo antes de sair para a missa.

Sensações análogas à da *madelaine* embebida em uma xícara de chá ocorrem quando Swann, já envelhecido, durante a recepção de Mme. de Saint-Euverte, ouve a “pequena frase” da sonata do músico Vinteuil e rememora os tempos de outrora em que Odette de Crécy era enamorada por ele e, sobremodo, aqueles momentos felizes que passavam juntos nos salões.

Outras sensações significativas na narrativa proustiana são aquelas três sensações seguidas, que acometem Marcel, já adulto, em *O tempo redescoberto*, durante a recepção da princesa de Guermantes.

A primeira sensação ocorre quando Marcel, ao entrar no pátio da residência dos Guermantes, em um momento de distração, não vê um carro que se aproximava, e ao grito do *wattman*, recua e tropeça nas pedras irregulares do calçamento em frente à cachoeira. De súbito, uma sensação inexplicável, análoga a que sentira quando comera o pedaço de *madeleine* embebida no chá, lho envolve e o possibilita reconstituir e reconhecer a “sensação outrora experimentada sobre dois azulejos desiguais do batistério de São Marcos” (TR, 2001, p. 149) em Veneza.

A segunda sensação refere-se ao ruído de uma colher no prato, provocado por um deslize do copeiro, que faz Marcel reviver a sensação de uma de suas viagens de trem, em que estava enfastiado de observar e descrever as árvores de uma paisagem silvestre, tomando uma caneca de cerveja. A sensação é tão forte e real que Marcel chega mesmo a acreditar que está novamente dentro do vagão até que o ruído de um martelo de algum empregado, que conserta alguma coisa, em uma das rodas do trem, o faz despertar e retornar à biblioteca do palácio, onde aguarda para adentrar no salão em que será realizada a recepção da princesa.

Por fim, um copeiro, antigo no serviço do príncipe, ao reconhecer Marcel, traz-lhe um prato de *petits-fours* e um copo de laranjada. Marcel, ao enxugar os lábios no guardanapo, engomado exatamente como aquela toalha de Balbec, sente novamente um emaranhado de sensações e de imagens o conduzirem à praia de Balbec, às férias frustradas, pois se sentia triste e

fatigado na época. O roçar do guardanapo provoca-lhe uma sensação análoga àquela que lhe provocou a toalha engomada com a qual tivera tanta dificuldade em enxugar-se defronte da janela de seu quarto.

É exatamente a partir dessas sensações que o narrador se abandona a cantar seu êxtase, sua felicidade, seu sentimento de renascimento, sua certeza de ser salvo porque ele entrevê a possibilidade de criar uma obra: uma obra vinda das “reminiscências”. Trata-se, desse modo, de uma memória poética involuntária, de uma “mnemopoética”, capaz de curar “dos medos do tempo e da morte e traz[er] felicidade aos seres humanos que a ela se confiam” (WEINRICH, 2001, p. 212), que se serve dos sentidos, com exceção da visão, que é utilizado na “mnemotécnica”.

Weinrich (2001, p. 211), ao refletir sobre a poesia da lembrança surgida das profundezas do esquecimento em Proust, salienta que a

memória involuntária passa por baixo de um esquecimento longo e profundo. Muito daquilo que afinal é invocado na memória por uma constelação mais ou menos casual de acontecimentos em si desimportantes, antes disso talvez tenha repousado durante metade de uma vida, oculto nas profundezas de um esquecimento insondável.

São exatamente essas lembranças que repousam “nas profundezas de um esquecimento insondável”, no paraíso perdido, que Marcel, por meio de sensações presentes análogas às aquelas emoções sentidas em tempos de outrora, irá rememorar. O único meio que o narrador encontra para reaver e reter o tempo perdido é a obra de arte, pois o escritor tem como dever traduzir as relações entre as sensações e lembranças que nos envolvem simultaneamente, pois

[a] grandeza da verdadeira arte, da que Norpois tacharia de jogo de diletante, consiste ao contrário em captar, em fixar, revelar-nos a realidade longe da qual vivemos, da qual nos afastamos cada vez mais à medida que aumentam a espessura e a impermeabilidade das noções convencionais que se lhe substituem, essa realidade que corremos o risco de morrer sem conhecer, e é apenas a nossa vida, a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e tornada clara, a única vida, por conseguinte, realmente vivida, essa vida que, em certo sentido, está sempre presente em todos os homens e não apenas nos artistas. Mas não vêem, porque não a tentam desvendar. E assim seu passado se entulha de inúmeros clichês, inúteis porque não “revelados” pela inteligência. Captar a nossa vida; e também a dos outros; pois o estilo para o escritor como para o pintor é um problema não de técnica, mas de visão. É a revelação, impossível por meios diretos e conscientes, da diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos

o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós [...] Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se [...] Em suma, esta arte tão complicada, é justamente a única viva. Só ela exprime para os outros e a nós mesmos mostra a nossa própria vida, essa vida que não pode ser “observada”, cujas aparências observáveis precisam ser traduzidas, freqüentemente lidas às avessas, e a custo decifradas (TR, 2001, p. 172).

O passado torna-se, desse modo, a matéria da obra de arte: uma matéria única, singular, que o narrador-personagem Marcel irá imprimir em seu livro, como único meio de reter e fixar a memória involuntária, notadamente de natureza efêmera. O narrador não irá apenas fixar as sensações de outrora, mas interpretar as imagens que são recriadas na e pela memória. Essas sensações se tornam o *leitmotiv* que o narrador tanto ansiava por encontrar para iniciar o seu livro, pois o mesmo, desde o princípio da narrativa, manifestara o desejo de escrever um livro. Esse livro é, na verdade, o que se acaba de ler, por isso o caráter cíclico da obra.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 36 – 49. (Obras escolhidas, vol. 1).

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1996. vol. I.

ELIADE, Mircea. Mitologia da memória e do esquecimento. In: _____. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 103 – 122.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent leon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.

HOMERO. **Odisséia**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. Marcel Proust. In: _____. **XX^e Siècle**. Paris: Bordas, 1969. p. 219 – 258. vol. VI.

LINS, Álvaro. **A técnica do romance em Marcel Proust**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PLATÃO. Mênon. In: _____. **Diálogos I**: Mênon. Banquete. Fedro. Rio de Janeiro: Ediouro, [19-]. p. 44 – 74.

_____. Fédon. Tradução e notas de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. In: _____. **Diálogos**: O Banquete. Fédon. Sofista. Político. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 55 – 126. (Os pensadores).

_____. **A República**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. **Fedro**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 1998.

_____. **O tempo redescoberto**. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2001.

RAIMOND, Michel. Marcel Proust et les métamorphoses du romam. In: _____. **Le roman depuis la Révolution**. Paris: Armand Colin, 1967. p. 149 – 163.

SOUSA-AGUIAR, Maria Arminda de. **Introdução a Proust**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Aliança Francesa, 1984.

TORRANO, Jaa. Estudo e tradução. In: HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992. p. 09 – 126.

VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: _____. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro; Ed. Universidade de São Paulo, 1973.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. Memória literária e modernidade: o caso Proust. In: Revista **TEMPORIS(AÇÃO)**. Cidade de Goiás: Goiás, 2002. v. 1, n. 5/6. p. 63 – 74.