

Marcel Proust e o inacabamento do passado



LUCIANNNO FERREIRA GATTI

Resumo

O artigo pretende uma abordagem do primeiro e do último volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, a partir da questão do inacabamento do passado pela atividade rememorativa de seu narrador. O texto busca salientiar tanto o caráter não-restaurativo da memória involuntária quanto afastar a opinião segundo a qual ela constituiria a força central da escrita do romance.

Palavras-chave: memória involuntária; narrativa; tempo; signos.

Abstract

The article intends to approach the first and the last books of *Remembrance of things past*, by Marcel Proust, based on the question of the unaccomplishment of the past by the remembering activity of its storyteller. The paper aims to highlight the non-restorative character of involuntary

memory and also to reject the opinion according to which it constitutes the main force of the novel's writing.

Key-words: involuntary memory; narrative; time; signs.

A memória involuntária

Marcel Proust escreveu o início e o fim de *Em busca do tempo perdido* ao mesmo tempo. Antes da publicação de *No caminho de Swann*, em 1913, a descoberta final da vocação literária e as reflexões sobre a arte que ocupam toda a segunda metade de *O tempo reencontrado* já estavam pelo menos esboçadas.¹ Isso é suficiente para nos indicar que a colocação do problema e

1. No projeto de um livro sobre Saint-Beuve, por volta de 1908, e mesmo antes em *Jean Santeuil*, as

sua solução, três mil páginas depois, já estavam de antemão pensadas. A relação, porém, entre o começo e o final da obra vai muito além da mera consciência do desfecho que seu livro deveria assumir. Proust instaurou com grande coerência um duplo movimento no livro, como, de maneiras diferentes, bem perceberam Gilles Deleuze e Paul Ricoeur.² Um primeiro movimento dirigido ao futuro, que se inicia na infância do herói e se estende até sua vida adulta, culminando na descoberta de sua vocação literária. Um outro, dirigido ao passado, constituído pela transformação do herói em narrador da própria vida. Se o primeiro se refere prioritariamente ao transcorrer do tempo perdido e à história de uma desilusão, o segundo se firma no movimento de recordação do tempo perdido pelo tempo reencontrado da obra de arte. Na definição de Deleuze, a vida do herói é a do aprendizado dos signos – signos do amor, signos mundanos, signos das impressões sensíveis e signos da arte – e o livro do narrador, o momento em que as verdades dos signos da arte são imprimidas sobre os demais signos. Tanto no início como no fim do livro, os dois movimentos se fundem. Mesmo no transcorrer da obra, a separa-

reflexões sobre o tempo e memória já tomavam corpo. Nas primeiras páginas de *Contra Saint-Beuve* já se lê um esboço do que seria o episódio da madalena.

2. Cf. DELEUZE, G. (1995), *Proust et les signes*. Paris, PUF; RICOEUR, P. (1995), *Tempo e narrativa II*. Campinas, Papirus, pp. 225-255.

ção entre herói e narrador se dilui, sendo meramente ilustrativa do duplo movimento que a obra encerra. As muitas intervenções do narrador, que adianta fatos e insere digressões ou avisos ao leitor sobre algo que só muito mais tarde se discutirá, revelam a impossibilidade da narração caminhar num avanço cronológico seguro e sem desvios.

Já nas primeiras páginas de *No caminho de Swann*, o tempo da vida do herói se confunde com o tempo da escrita da obra, numa justaposição de temporalidades que caracteriza as reflexões sobre a tomada de consciência do tempo que abrem o romance. Não sem motivo, tais colocações iniciais se mesclam a considerações sobre o sono, temporalidade singular só comparável à da obra de arte, e que tem o poder de abalar a percepção cotidiana e sucessiva sobre o tempo.

Um homem que dorme mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Ao acordar consulta-os instintivamente e neles verifica em um segundo o ponto da terra em que se acha, o tempo que decorreu até despertar.³

O início do livro é, assim, a imagem da desorientação de quem se vê envolvido em tal atmosfera: sucedem-se espaços diversos (os quartos que têm um papel decisivo em todo o livro), perso-

3. PROUST, M. (1995), *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo, Globo, p. 11.

nagens que ainda não foram apresentados ao leitor, e, discretamente, um narrador que não se define. Somente quando a narração aparentemente abandona o solo frágil de tais reflexões e se concentra num momento da infância desse narrador sonolento é que a incerteza do início parece ceder à intromissão de uma narrativa pautada por um herói-narrador mais seguro de sua tarefa. Tal impressão, porém, é ilusória, pois o material das páginas seguintes – centradas no episódio do beijo materno – é marcado pela sua insuficiência para a apresentação da infância do herói.

Assim, por muito tempo, quando despertava de noite e me vinha a recordação de Combray, nunca pude ver mais que aquela espécie de lança luminoso, recortado no meio de trevas indistintas, semelhante aos que o acender de um fogo de artifício ou alguma projeção elétrica alumiam e seccionam em um edifício cujas partes restantes permanecem mergulhadas dentro da noite.⁴

O lança luminoso é o episódio recém-contado, e o edifício envolto na escuridão, o restante de sua infância em Combray, que apesar de todos os esforços de sua memória permanece inacessível.

Na verdade, poderia responder, a quem me perguntasse, que Combray compreenderia outras coisas mais e existia em

outras horas. 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 desse, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray. Na verdade, tudo isso estava morto para mim.⁵

Proust reconhece que quem tenta se apropriar de seu passado por meio de esforços contínuos está irremediavelmente destinado ao fracasso. Toda tentativa da inteligência ou de uma memória guiada por seus esforços voluntários é vã. O tempo passado estaria para sempre perdido, morto como ele enfatiza. Isso se não houvesse um outro acesso a ele, um outro meio que não o esforço de uma vontade persistente. Trata-se de uma outra memória, a qual Proust nomeia de involuntária, dada sua sujeição ao acaso e sua independência da vontade humana. Ela, porém, não está em evidência, mas oculta em objetos privilegiados com o poder de despertá-la. Se o acaso permite que se encontre tal objeto, o passado é trazido do esquecimento e deixa de ser tempo perdido. É isso o que ilustra o episódio da madalena. O narrador conta como num dia, muitos anos depois do fim de sua infância e após muito esforço despendido em tentar lembrar-se dela, ao voltar triste e acabrunhado para casa, aceita de sua mãe uma xícara de chá com um bolinho chamado

4. *Ibid.*, p. 47.

5. *Ibid.*, p. 48.

madalena. Ao prová-lo, subitamente lhe vem à mente uma imagem inédita, à primeira vista indecifrável. Após muito se deter sobre ela e senti-la quase escapar, a imagem se revela como a lembrança das manhãs de domingo em que ia cumprimentar sua tia Léonie, a qual lhe oferecia o bolinho molhado no chá. Mal o narrador reconhece essa imagem, todo o seu contexto vem à tona. Não apenas o quarto da tia, mas a casa, o jardim, as ruas e as pessoas de Combray, todos os detalhes da cidadezinha em que passava suas férias de infância. O episódio é notável por várias razões, a começar pela instantânea sensação de felicidade que invade o herói antes mesmo que ele tenha qualquer indício de sua causa. O choque que o paralisa inteiramente diante de tal sensação não se explica por si mesmo, por isso o esforço agônico que segue a tentativa de decifrar a impressão. Enquanto o efeito da sensação diminui, o esforço se prolonga na tentativa de fazer com que aquilo que ela traz consigo venha à luz. Um primeiro indício se apresenta na semelhança do sabor com uma lembrança antiga:

(...) ouço o rumor das distâncias atravessadas. Por certo o que assim palpita no fundo de mim deve ser a imagem, a recordação visual que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até chegar a mim.⁶

Já vencido pelo esforço e perto da desistência diante do fracasso da tentativa de decifrar a impressão, qual um

6. *Ibid.*, p. 50.

segundo choque, tão violento quanto o primeiro, a lembrança surge trazendo-lhe de volta sua infância em Combray.

Tal como será discutido no último volume do livro, o mecanismo de funcionamento da memória involuntária é decisivo para toda a estrutura do romance e para a instauração do reencontro com o tempo perdido. A memória involuntária, antes de tudo, reconhece uma contigüidade entre um instante passado e um instante presente, criando uma espécie de mecanismo associativo, como coloca Deleuze:

(...) por um lado, semelhança entre uma sensação presente e uma sensação passada; por outro lado, contigüidade da sensação passada com um conjunto que então vivemos, e que ressuscita sob o efeito da sensação presente. Assim o sabor da madalena é semelhante àquele provado em Combray; e ele ressuscita Combray, onde o provamos pela primeira vez.⁷

Pode-se afirmar que a memória involuntária repousa sobre duas sensações ou dois momentos semelhantes. Mais do que isso, Deleuze afirma que há uma identidade da qualidade comum aos dois momentos ou sensações, o antigo e o atual. A identidade no sabor da madalena é, porém, apenas condição para algo superior, ou seja, a instauração de uma diferença entre o momento atual e o antigo. Isso ocorre da seguinte forma: na memória voluntária, há uma relação exterior entre o

7. DELEUZE, G., *op. cit.*, pp. 70 e 71.

sabor do bolinho e Combray; falar de um não significa remeter-se ao outro. Na memória involuntária, ocorre o contrário; a relação passa a ser interna; a memória “interioriza o contexto”, tornando a antiga sensação do sabor da madalena inseparável da infância em Combray; pela identidade entre o sabor atual e o antigo, o antigo contexto também torna-se inseparável do sabor da madalena no presente.

Ao mesmo tempo em que a semelhança entre os dois momentos é superada em uma identidade mais profunda, a contiguidade [entre o sabor antigo e Combray] que pertencia ao momento passado é superada em uma diferença mais profunda. Combray ressurge na sensação atual, e sua diferença com a antiga sensação é interiorizada na sensação presente. A sensação não é assim mais separável dessa relação com o objeto diferente. O essencial na memória involuntária não é a semelhança, nem mesmo a identidade, que não são mais que condições. O essencial é a diferença interiorizada, tornada imanente.⁸

Combray surge num passado que não é relativo nem a algo que foi presente, nem é passado graças ao presente atual que lhe tomou o lugar como presente e o transformou em passado. Aproximar-se desse passado em si significa, além de tudo, aproximar-se de um passado que nunca foi vivido como presente; nunca, portanto, a percepção consciente teve acesso a ele. Deleuze

afasta assim qualquer dimensão restaurativa na memória involuntária. O passado que surge não é a recuperação de algo perdido a que se já teve acesso e que o tempo tornou estranho, mas a conquista de uma experiência nova com o passado, algo somente permitido por meio da memória involuntária.

Seu mecanismo não explica, contudo, algo fundamental como a felicidade que invade o herói nos momentos singulares e fugidios das recordações. Nenhuma explicação sobre a causa de tal alegria é dada em *No caminho de Swann*. A impressão que fica ao leitor do episódio da madalena é de que a busca pelo motivo de tal felicidade é interrompida ou então realizada pela narrativa de Combray reencontrada. O episódio deixa ainda uma dúvida: qual é o estatuto da narrativa sobre a infância que se segue ao episódio da madalena e ao reencontro com Combray? Tudo levaria a crer que se trata de um desdobramento dos instantes revelados pela memória involuntária; que a narração da infância, de “Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá”.⁹ Talvez essa afirmação não seja suficiente, uma vez que Combray se destaca do conjunto da narrativa de maneira singular, dificultando sua localização. Por situar-se na infância, está a meio caminho de ser interpretada como um paraíso há muito perdido e finalmente recobrado. Isso se reforça pelas páginas anteriores que

8. Ibid., p. 75.

9. PROUST, M., op. cit., p. 51.

preparam sua descoberta em contraponto às tentativas malogradas do adulto melancólico de se lembrar dela. Além disso, a narrativa da infância de fato apresenta uma imagem feliz, a despeito da enfermidade e das crises nervosas do herói. A presença das figuras protetoras da mãe, da avó e da empregada, bem como o envolvimento de todos os ambientes pela força acolhedora do hábito reforçam a dimensão protetora de Combray em oposição às ameaças de um mundo estranho.

Como prenúncio de toda a obra Combray é exemplar.¹⁰ Nela já estão enunciados os dois planos da vida mundana a serem desenvolvidos posteriormente, que constituem o grande tema de crítica social do livro na oposição entre nobreza e alta burguesia: os caminhos de Guermantes e de Méséglise. Esse último é também o caminho de Swann, protagonista do primeiro romance, admirado pelo herói na infância e personagem mais próximo da realização artística ambicionada pelo narrador. Na sua ambigüidade, Swann é contraponto à frivolidade dos salões, mas também é severamente castigado por Proust por ter trocado sua busca pela verdade e sua ambição artística pela futilidade da vida social. De todos os personagens é talvez aquele a quem Proust reserva o destino mais cruel.¹¹ Protagonista no

mundo retratado no início do livro, no final está esquecido pelo meio em que viveu. Ele, porém, permanece como uma sombra sobre o narrador, o qual teria o mesmo destino trágico e irrelevante, caso não fosse salvo pela descoberta da literatura. Ainda em Combray, Swann, como pai de Gilberte, abre a série dos amores do herói e, em seu caso com Odette, já prenuncia a angústia do ciúme que o herói viverá com Albertine. Por fim, a suspeitada homossexualidade dessa última já está anunciada no episódio de Montjuvain, que aparece como a descoberta do mal nesse paraíso perdido da infância.

A questão do tempo em Combray também não deixa de remeter à obra de arte. Nessa cidadezinha, o tempo não corre como em outros lugares presentes no livro. Não há nenhuma indicação precisa para situá-la. Sabe-se que o herói passava lá suas férias de Páscoa, mas essa é a única indicação temporal. Inverno e primavera misturam-se no mesmo dia. O próprio herói não tem uma idade definida. De manhã é criança e a tarde já é adolescente. À noite, por fim, no quarto de dormir, essas temporalidades voltam a se confundir de um modo que só ocorre no sono ou na obra de arte. Ainda em Combray se dá a descoberta da paixão pela literatura com Bergotte e do desejo de escrever, eternamente adiado para o dia seguinte. Como imagem da felicidade e como anúncio da desilu-

10. RICOEUR, P., op. cit., pp. 234 e 235.

11. Os destinos cruéis são especialmente reservados por Proust aos artistas que não teriam atingido o cerne da realização artística. Sobre esse ponto,

o envelhecimento e a morte de Bergotte, em *A prisioneira*, são exemplares.

são da vida posterior do herói, Combray está situada numa temporalidade especial, na qual o tempo é o dos acontecimentos não coordenados e sem datas, a massa indistinta de lembranças;

(...) é o paraíso perdido no qual a “fé que cria” ainda não se distingue da ilusão da realidade nua e muda das coisas exteriores.¹²

Por todos esses motivos, pode-se dizer que Combray está situada em um lugar especial entre o tempo perdido e o tempo reencontrado: no limiar do tempo reencontrado; somente aí a vida se apresenta nas múltiplas camadas temporais que se acumulam num mesmo dia. Isso facilitaria muito a interpretação da memória involuntária como o tempo reencontrado. Logo após o reencontro com Combray no episódio da madalena há, porém, uma discreta observação, colocada entre parênteses, cuja grande importância foi ressaltada por Ricoeur, na qual Proust intervém como narrador adiando para um futuro indefinido a descoberta dos motivos e do sentido da felicidade suscitada pela memória involuntária:

(...) embora ainda não soubesse, e tivesse de deixar para muito mais tarde tal averiguação, por qual motivo aquela lembrança me tornava tão feliz.¹³

12. RICOEUR, op. cit., p. 237.

13. PROUST, M., op. cit., p. 51. Ainda uma vez, em *O caminho de Guermantes*, Proust anunciará (e adiará) a descoberta do sentido da memória involuntária.

O leitor desavisado, que não prestasse atenção a essa pequena intervenção, facilmente chegaria à conclusão de que a memória involuntária explica toda a dimensão do tempo reencontrado. Mas se fosse assim, e a questão já estivesse resolvida, a busca do tempo perdido não seria mais do que uma luta contra o esquecimento, algo que ainda está muito aquém da força representada pelo tempo perdido.

O tempo reencontrado

Proust adia por milhares de páginas a solução discretamente anunciada para o problema da memória involuntária. Quem segue atento a leitura, vai perceber que ela dificilmente retorna, pelo menos com a força das páginas iniciais. O romance se ocupará, isso sim, com a desilusão da vida do herói, com seus amores frustrados, com a desistência da carreira de escritor, enfim, com a decepção que marca toda tentativa de aproximar-se, na realidade, dos segredos que a imaginação lhe prometia. O momento mais alto de todo o desencantamento que dita o tom às aventuras tediosas do herói ocorre no último volume. Isso em dois momentos centrais, inseridos em uma série de eventos marcados pela morte e pelo declínio: primeiro, no retorno a Combray, na qual o herói revisita os locais em que havia passado sua infância. O reencontro, todavia, não é marcado pela alegria, mas pelo desânimo e pela indiferença ante os lugares que em sua memória o haviam encantado. Como percebeu Ricoeur, essa estadia

(...) não reaviva a lembrança, mas apaga o desejo. É necessário renunciar a reviver o passado se o tempo perdido deve ser de alguma forma redescoberto. Essa incuriosidade é considerada como trazida pelo tempo, entidade personificada que jamais será destinada sem vestígios nem ao tempo perdido nem à eternidade, e que até o final será simbolizada pelo seu poder de destruição.¹⁴

Segundo, uma desilusão com a própria literatura, representada aqui por Proust por meio de um pastiche do diário dos irmãos Goncourt. Por meio de uma crítica à literatura realista, Proust destitui a literatura de seus poderes de desvendar a verdadeira realidade e de investigar o que se esconde sob nossas impressões mais comuns. Percebendo que todas as suas esperanças em torno da literatura eram infundadas, sua relação com ela transforma-se. O projeto de escrever um livro deixa de ser adiado, e é abandonado definitivamente.

Tudo estaria perdido caso uma série de conjunções fortuitas não desse novamente ao herói do romance a chance de firmar uma imagem de passado.¹⁵ No último volume, a experiência da memória involuntária volta com

força, mas dessa vez o herói está disposto a investigá-la a fundo. O seu retorno é inserido não só como um episódio no interior da narração – uma reflexão na biblioteca dos Guermantes, enquanto espera para ser recebido na recepção que ocorre ao lado – mas também como uma teoria estética que coroa a narrativa e que procura resolver os problemas colocados desde o início para a salvação do tempo perdido. Como no episódio da madalena, o choque das recordações é desencadeado por acontecimentos inteiramente banais¹⁶ – um tropeção, a textura de um guardanapo e um barulho de colher – que lhe trazem de volta um passado num frescor e numa felicidade que ele não havia conhecido quando os havia vivido como presente.

Algumas diferenças marcam a reflexão sobre o episódio da biblioteca dos Guermantes e o da madalena. A busca do sentido das recordações não é interrompida, mas levada até o final para se entender o motivo de tal felicidade. Isso significa que o acaso decisi-

14. RICOEUR, P., op. cit., p. 241.

15. “Mas é muitas vezes quando tudo nos parece perdido que sobrevém o aviso graças ao qual nos conseguimos salvar: bateu-se em todas as portas que a nada conduzem, e na única por onde se poderia entrar, e que se procuraria em vão durante cem anos, esbarra-se por acaso, e ela se abre.” PROUST, M. (1995), *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo, Globo, p. 148.

16. Walter Benjamin percebeu a importância dos acontecimentos banais para Proust ao escrever: “Seria lícito dizer que todas as vidas, obras e ações importantes nada mais são que o desdobramento imperturbável da hora mais banal e mais efêmera, mais sentimental e mais frágil da vida de seu autor?”, BENJAMIN, W. (1999), “A imagem de Proust”. In: *Gesammelte Schriften* II-1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 312; Tradução brasileira de Sérgio Paulo Rouanet em *Obras escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1995, p. 38. Para as citações desse ensaio de Benjamin utilizaremos a tradução brasileira.

vo para o reencontro com o tempo perdido não se resume a uma mera contingência que, em si mesma, seria suficiente para a instauração do tempo reencontrado. Seu elemento decisivo reside na disposição em agarrar-se a esse instante decisivo e investigá-lo até o fundo, conferindo-lhe o caráter necessário e insubstituível de uma verdade que, de outra maneira, passaria despercebida e se perderia no tempo. Assim, tão decisivo para o herói quanto o surgimento repentino das recordações pela memória involuntária é a decisão de superar a ociosidade e investigar as impressões que o acaso lhe transmite.

Desta vez eu estava bem resolvido a não mais me resignar, como no dia em que eu saboreara a madalena molhada no chá e ignorar por que, sem haver eu feito nenhum outro raciocínio nem achado nenhum argumento decisivo, perderam toda a importância as dificuldades, insolúveis minutos antes.¹⁷

Uma outra diferença em relação ao episódio da madalena é que a decifração da memória involuntária não esclarece aqui apenas algo sobre esse passado que torna-se simultâneo ao presente, mas repercute sobre toda a vida do herói, notadamente sobre sua vocação de escritor. Como Ricoeur nos diz,

(...) não que o narrador não tivesse percebido, desde a época de Combray, que a alegria intensa que sentia resultava da conjunção fortuita entre duas im-

pressões semelhantes a despeito de sua distância no tempo; aliás, ainda dessa vez, o herói não tarda em reconhecer Veneza e as duas lajotas desiguais do batistério de São Marcos sob a impressão da pavimentação desigual de Paris. O enigma a ser resolvido não é, portanto, que a distância temporal possa ser anulada desse modo “por acaso”, “como por encanto”, na identidade de um mesmo instante: é que a alegria recebida seja “uma alegria semelhante à da certeza, e suficiente para, sem mais provas, tornar-me indiferente à idéia da morte?”. Em outras palavras, 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”.¹⁸

Como anteriormente, no episódio da madalena, a memória involuntária percorre, num instante, a distância entre dois momentos separados pela sucessão temporal. A impressão de abolição do tempo entre esses dois momentos é tão forte que Proust se desdobra ao tentar defini-lo com uma linguagem que permite uma discussão sobre a própria pertinência das expressões utilizadas, bem como sobre a relação dessa “teoria estética” com o material narrativo do romance. Proust diz:

(...) o ser que então em mim gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas

17. PROUST, M., op. cit., p. 149.

18. RICOEUR, P., op. cit., p. 243.

identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde se poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo. Assim se explicava que, ao reconhecer eu o gosto da pequena madalena, houvessem cessado minhas inquietações acerca da morte, pois o ser que me habitara naquele instante era extratemporal, por conseguinte alheio às vicissitudes do futuro.¹⁹

Logo após, na página seguinte, Proust volta a descrever o instante da conjunção de dois momentos inicialmente separados pelo tempo, como o subterfúgio pelo qual lhe “fora dado obter, isolar, imobilizar o que nunca antes aprendera: um pouco de tempo em estado puro”.²⁰

Extratemporal, fora do tempo, tempo em estado puro: tais designações, a princípio contraditórias, são utilizadas para descrever o mesmo instante em que dois momentos distantes se justapõem, momento único que lhe permitia “gozar as essências das coisas”. Talvez Maurice Blanchot tenha sido um dos poucos a chamar a atenção para a discrepância de tais designações. Primeiro, o extratemporal:

(...) incidente ínfimo, perturbador que rasga a trama do tempo e através desse rasgão nos introduz num outro mundo: fora do tempo, diz Proust com precipitação. Sim, afirma ele, o tempo é abolido, uma vez que simultaneamente, num gesto real, fugidio mas

irrefutável, eu agarro o instante de Veneza e o instante de Guermantes, não um passado ou um presente mas uma mesma presença que faz coincidir numa simultaneidade sensível momentos incompatíveis, separados por todo o curso da duração. Eis, pois, o tempo apagado pelo próprio tempo; eis a morte, essa morte que é obra do tempo, suspensa, neutralizada, tornada vã e inofensiva. Que instante!²¹

Logo a seguir, o mesmo instante é designado por tempo em estado puro: uma contradição necessária, tal sua fecundidade para a compreensão do mecanismo do tempo. O desafio é entender como o que está fora do tempo torna disponível o tempo em estado puro. É simultaneidade dos dois momentos, inicialmente separados, e finalmente reunidos, que torna possível o percorrimento de uma distância, como já pressentira Proust no episódio da madalena. Percorrer essa distância é percorrer

(...) toda a realidade do tempo, e ao percorrê-la, experimentar o tempo como espaço e lugar vazio, quer dizer, livre dos acontecimentos que o preenchem.²²

O caminho do *extratemporal* ao *tempo puro* encerra uma progressão que vai da supressão do tempo cronológico na vida do autor (*extratemporal*) ao vislumbre de uma nova temporalidade livre

19. PROUST, M., op. cit., pp. 152 e 153.

20. Ibid., p. 153.

21. BLANCHOT, M. (1984), *O livro por vir*. Lisboa, Relógio d'Água, pp. 20 e 21.

22. Ibid., p. 21.

da seqüência normal dos acontecimentos (*tempo puro*).

A descoberta do tempo puro por meio desses instantes é a descoberta de uma temporalidade que vai além daquela revelada pela memória involuntária, incorporando os segredos das recordações em algo que as supera em suas conseqüências. Essa temporalidade é

(...) o próprio tempo da narrativa, o tempo que não está *fora* do tempo, mas que se experimenta como *exterior*, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe os seus recursos. (...) Mas sejam quais forem as “sensações” que servem de número à experiência que descreve, o que a torna essencial é o fato de esta ser, para Proust, experiência de uma estrutura original do tempo, que por sua vez (ele está, a dado momento, bem consciente disso) se relaciona com a possibilidade de escrever, como se esta brecha o tivesse bruscamente introduzido nesse tempo próprio da narrativa sem o qual pode evidentemente escrever, não deixa de o fazer, e no entanto ainda não começou a escrever. (...) Como se vê, o que lhe é dado ao mesmo tempo é não só a garantia da sua vocação, a afirmação dos seus dons, mas a própria essência da literatura que ele tocou, provou em estado puro (...), provando a transformação do tempo num espaço imaginário (o espaço próprio das imagens), nessa ausência movente, sem acontecimentos que a dissimulem, sem a presença que a obstrua, nesse vazio sempre em devir.²³

23. *Ibid.*, pp. 21 e 22.

Proust encontra um limite para a experiência das recordações, bem como o paradoxo da descoberta da essência de algo que permanece em devir. Proust tem consciência da importância de tal experiência, não só para a salvação do próprio passado, mas também para a compreensão da realidade, uma vez que a imagem que lhe é devolvida pela memória involuntária lhe traz uma realidade de tal forma como não pode ser vivida na realidade. Como salientou Walter Benjamin, Proust estava

(...) convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada.²⁴

A memória involuntária, a despeito do que ela indica, não é mais que um momento, privilegiado sem dúvida, mas transitório e sujeito ao curso de um tempo que destrói o que se pretende manter.

O que acabava de deleitar o ser três ou quatro vezes suscitado em mim talvez fossem mesmo fragmentos de existência subtraídos ao tempo, mas essa contemplação, embora de eternidade, era fugidia. E não obstante eu sentia como o *único fecundo e verdadeiro* prazer que ela me concedera em raros intervalos de minha vida.²⁵

A memória involuntária encontra seu limite no fato de oferecer apenas uma

24. BENJAMIN, W. GS II-1, op. cit., pp. 320-321; OE I, op. cit., p. 46.

25. PROUST, M., op. cit., p. 155.

imagem, um estilhaço do tempo reencontrado que irrompe no curso do tempo perdido; ela revela o tempo reencontrado, mas continua submetida à contingência do tempo perdido; não tem, pois, o poder de recuperar o tempo perdido, permanece aquém da possibilidade que indica.

O tempo reencontrado só pode ser alcançado pela decisão de fixar o momento fugidio em uma obra durável, isto é, em adentrar, pela decisão de escrever, na temporalidade que as recordações oferecem. Somente a decisão de escrever possibilita ao herói atravessar a soleira do tempo reencontrado. É a decifração dos signos e das sensações que fornece essa resposta tão procurada pelo narrador:

Decifração sem dúvida difícil, mas que unicamente nos permitia ler a verdade. Porque as verdades direta e claramente apreendidas pela inteligência no mundo da plena luz são de qualquer modo mais superficiais do que as que a vida nos comunica à nossa revelia numa impressão física, já que entrou pelos sentidos, mas da qual podemos extrair o espírito. Em suma, (...) era mister tentar interpretar as sensações como signos de outras tantas leis e idéias, procurando pensar, isto é, fazer sair da penumbra o que sentira, convertê-lo em seu equivalente espiritual. Ora, esse meio que se me afigurava o único, que era senão a feitura de uma obra de arte?²⁶

26. Ibid., p. 158.

A transposição da descoberta da essência das coisas para uma obra literária não deixa de colocar uma série de problemas. O primeiro deles é referente ao material sobre o qual a obra deve ser elaborada. Não resta nenhuma dúvida de que é tal verdade sobre as coisas que deverá ser transposta para a obra. No entanto, não seria possível construí-la apenas sobre as “essências extratemporais” tal como reveladas pela memória involuntária, a visão original das recordações. Blanchot analisou essa dificuldade na comparação da *Recherche* com *Jean Santeuil*, livro no qual a descoberta desses momentos já era algo presente para Proust. O desafio consistiria na possibilidade ou não de se construir uma narrativa pura, que não apelasse para a memória voluntária, e nem para as circunstâncias da vida social ou amorosa do herói, tais como eram objeto dos romances da época. Uma narrativa pura, feita apenas dos momentos aventurados e da investigação das impressões privilegiadas, seria o objetivo de Proust em *Jean Santeuil*: uma narrativa que só contivesse o essencial, a verdade descoberta que se comunicaria espontaneamente à escrita e que excluiria todo o material de que a literatura do passado em geral se ocupava. Esse objetivo não foi, porém, alcançado por Proust. *Jean Santeuil* resultou num livro feito em pedaços, retalhado, a fim de se evitar o caráter unitário de um enredo ou de uma história. Apesar disso, manteve o apego ao material romanesco tradicional, prejudicando ainda mais o destaque dos mo-

mentos essenciais. Como diz Blanchot, somente a própria paciência de Proust pôde vir em seu auxílio, na longa espera que suportou, e que lhe permitiu, anos depois, na *Recherche*, encontrar o devido lugar para seus momentos essenciais:

(...) se se quisesse em poucas palavras distinguir esse esboço da obra que se lhe seguiu, poder-se-ia dizer que enquanto *Jean Santeuil*, para nos dar o sentimento de que a vida é feita de horas separadas, se agarrou a uma concepção fragmentada onde o vazio não é figurado mas permanece vazio, pelo contrário a *Recherche*, obra maciça, ininterrupta, conseguiu juntar aos pontos estrelados o vazio como plenitude e desta vez, fazer cintilar maravilhosamente as estrelas, porque já não lhes falta a imensidade do vazio do espaço. E assim, é pela continuidade mais densa e mais substancial que a obra consegue representar o que há de mais descontínuo, a intermitência desses instantes de luz de onde lhe vem a possibilidade de escrever.²⁷

Um outro desafio para o narrador que busca transportar as verdades das recordações para a linguagem é encontrar uma maneira de tornar a linguagem receptiva às essências. Ele busca estabelecer a relação entre a técnica de construção da obra e o sentido dos momentos bem-aventurados descortinados pela memória involuntária. Deve encontrar uma forma de escrita que siga o modo de funcionamento dos exemplos singulares da

memória involuntária, uma vez que esta constitui a única maneira pela qual se pode descobrir não só o próprio sentido de nosso passado, mas também da realidade, geralmente impermeável à ação da memória voluntária e da inteligência. Pela descoberta da verdadeira apreensão da própria vida chega-se à maneira como tal apreensão deve ser transformada em literatura, transformação essa que imprime ao tempo a diferença qualitativa da passagem da vida à literatura:

Uma imagem fornecida pela vida nos traz de fato, num momento, sensações múltiplas e diversas. (...) Uma hora não é apenas uma hora, é um vaso repleto de perfumes, de sons, de projetos e de climas. O que chamamos realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente (...) relação única que o escritor precisa encontrar a fim de unir-lhe para sempre em sua frase os dois termos diferentes. Podem-se alinhar indefinidamente, numa narrativa, os objetos pertencentes ao sítio descrito, mas a verdade só surgirá quando o escritor tomar dois objetos diversos, estabelecer a relação entre eles, análoga no mundo da arte à relação única entre causa e efeito na ciência, e os enfeixar nos indispensáveis anéis de um belo estilo, ou quando, como a vida, por meio de uma qualidade comum a duas sensações, lhe extrair a essência, confundindo-as, para as subtrair às contingências do tempo, numa metáfora, ligando-as pelo laço indiscutível de uma aliança de palavras.²⁸

27. BLANCHOT, M., op. cit., pp. 28 e 29.

28. PROUST, M., op. cit., p. 167.

A figura de estilo responsável pela reunião de dois objetos diferentes, e que funciona segundo o modelo da memória involuntária, é a metáfora.

Essa relação metafórica, manifesta pela elucidação dos momentos bem-aventurados, torna-se a matriz de todas as relações em que dois objetos distintos são, a despeito de sua diferença, alçados à essência e subtraídos às contingências do tempo. Todo o aprendizado dos signos, responsáveis pelo cumprimento de *Em busca...*, cai assim sob a lei percebida no exemplo privilegiado de alguns signos premonitórios, já portadores do sentido desdobrado que só resta à inteligência esclarecer. Aqui o estilo não designa nada de ornamental, mas a entidade singular que resulta da conjunção, em uma obra de arte única, entre as questões de onde ela procede e as soluções que apresenta.²⁹

É o desvendamento do sentido e da importância das recordações para uma vida inteira.

A obra, porém, ainda tem que se haver com a prova mais difícil, o enfrentamento do tempo em sua figura mais devastadora, a da morte. A decisão de escrever suspende o curso natural do tempo e instaura o tempo literário, o tempo em estado puro, mas a vida de seu autor continua sujeita ao curso irreversível do tempo. Enquanto seu livro é escrito, o envelhecimento do autor não cessa, como também não deixa de se aproximar o dia de sua morte. Ele mesmo não escapa ao mo-

29. RICOEUR, P., op. cit., pp. 249 e 250.

vimento que o livro caracteriza como uma espécie de curso natural de todas as coisas em direção à morte, ao esquecimento e ao nada. Esse sentimento tocará o herói de maneira mais forte justamente quando ele está mais convencido de ter-lhe escapado.

A entrada no salão dos Guermantes e o não reconhecimento daqueles que ali se encontram produz uma forte sensação de desorientação. Mais uma vez é o tempo o agente da confusão. Após anos afastado da vida social, o herói não consegue reconhecer nas pessoas presentes os rostos do passado guardados em sua memória. O que o narrador assemelha a um baile de máscaras nada mais é do que a ação corrosiva empreendida pelo tempo nos longos anos que passara longe da vida mundana. Tais personagens nada mais são que um

(...) teatro de bonecos no qual, para identificarem-se as pessoas conhecidas, seria necessário assistir-se à ação em vários planos a se desdobrarem em profundidade atrás das personagens e exigindo grande trabalho mental, pois deviam-se ver esses velhos fantoches tanto com os olhos como com a memória.³⁰

Esse envelhecimento indica sobretudo a aproximação da morte do próprio herói, indicando a impossibilidade temporal de realizar a obra que já trazia em si:

30. PROUST, M., op. cit., p. 194.

(...) eu verificava essa ação destrutiva do Tempo precisamente quando me propunha a evidenciar, intelectualizar numa obra de arte as realidades extratemporais.³¹

Uma contradição se insinua: a obra deveria ser composta das realidades extratem-porais; sua expressão, no entanto, ocorre na sujeição ao tempo perdido: o extratemporal é ameaçado na sua expressão temporal, que é a vida limitada do autor, sujeita a um fim abrupto.³²

Essa contradição, no entanto, só existe caso o momento de reencontro com o tempo perdido esteja desvinculado das verdades vislumbradas nos momentos extratemporais. Se a obra conseguir divisar no curso destruidor do tempo uma marca das essências extratemporais, ela poderá incorporar a morte e o envelhecimento em sua construção, constituindo assim em seu interior uma luta contra essa marca

31. *Ibid.*, p. 200.

32. É possível dizer, e isso já foi afirmado por alguns comentadores, que essa é uma contradição que se insinua também entre a escrita do romance e a teoria estética que Proust elabora nesse último volume. Se o romance se constrói por meio de uma linguagem que se desdobra no tempo e busca sempre inventar novas temporalidades, a teoria estética de Proust elege como objetivo máximo da obra de arte a apreensão de essências atemporais. Se a escrita põe a seu serviço a força destruidora do tempo e revela uma relação paradoxal com o tempo, a teoria de Proust seria mais "tradicional", procurando escapar ao tempo ao oferecer uma concepção de obra de arte como representação da eternidade. Discutiremos essa questão logo adiante.

destruidora do tempo. É o que ocorre na seqüência, no momento em que o narrador divisa dois sinais do extratemporal nos rostos envelhecidos da sociedade parisiense. Primeiro, a visibilidade de um tempo sempre presente, mas invisível:

Um teatro de bonecos envoltos nas cores imateriais dos anos, personificando o Tempo, o Tempo ordinariamente invisível, que, para deixar de sê-lo, vive à cata de corpos e, mal os encontra, logo deles se apodera a fim de exibir a sua lanterna mágica.³³

Segundo, a profunda identidade que os seres conservam, apesar de sua degradação:

Admirou-me a força original de renovação do tempo que, respeitando embora a unidade do ser e as leis da vida, sabe assim mudar o cenário e introduzir contrastes ousados em dois aspectos sucessivos das mesmas personagens (...) Breve, o artista Tempo interpretara todos esses modelos de modo a torná-los reconhecíveis, mas não parecidos, não que os embelezasse, mas porque os envelhecera. Esse artista trabalha, aliás, muito lentamente.³⁴

A visibilidade do tempo na face das pessoas, bem como sua identidade ao longo de toda uma vida, são maneiras pelas quais a destrutividade do tempo é incorporada na obra como traço formal determinante. Mostrar o imenso

33. PROUST, M., *op. cit.*, p. 194.

34. *Ibid.*, pp. 203 e 204.

espaço que os homens ocupam no tempo é a tarefa a que o narrador se propõe nas últimas páginas do romance. Um espaço não só desmesurado, mas também composto por camadas temporais que, na obra, se justapõem e se apreendem na sua simultaneidade. A última figura do tempo, o tempo incorporado, revela que a obra se estrutura no entrecruzamento de camadas temporais, e que ela é possível graças a um tempo que é a transversal entre épocas distantes. O mesmo barulho da sineta ouvida na infância, anunciando as visitas de Swann, continua a ecoar para o narrador que aprendeu a ouvi-lo simultaneamente ao seu presente.

Era então que esse tilintar lá estava, e também, entre ele e o presente, todo o passado, que eu não supunha carregar, a desenrolar-se indefinidamente. (...) Era essa noção do tempo incorporado, dos anos escoados porém inseparáveis de nós que eu tencionava fazer ressaltar em minha obra. (...) Se ao menos me fosse concedido um prazo para terminar minha obra, eu não deixaria de lhe imprimir o cunho desse Tempo cuja noção se me impunha hoje com tanto vigor, e, ao risco de fazê-los seres monstruosos, mostraria os homens ocupando no Tempo um lugar muito mais considerável do que o tão restrito a eles reservado no espaço, um lugar, ao contrário, desmesurado, pois, à semelhança de gigantes, tocavam simultaneamente, imersos nos anos, todas as épocas de suas vidas, tão distantes – entre as quais tantos dias cabem – no Tempo.³⁵

35. Ibid., pp. 291 e 292.

A contigüidade entre o começo da obra e esse final que é introduzido pela retomada do episódio do beijo materno é o que dá o tom ao convite de reler o romance, agora da perspectiva do tempo reencontrado pelo narrador que retoma o tempo perdido na narração de si.

Alguns autores procuram ressaltar uma disparidade entre o primeiro e o último volume, principalmente no que se refere às reflexões estéticas desenvolvidas por Proust em *O tempo reencontrado*. Haveria uma insuficiência em sua teoria da arte em dar conta do que ele efetivamente realiza durante todo o romance. As críticas vão desde a terminologia utilizada em sua teoria até a caracterização, no final do livro, de uma dimensão repetitiva ou restaurativa da memória involuntária que não condiz com a experiência realmente nova e inédita efetivada com o passado ao longo do romance. Krista Greffrath chegou mesmo a distinguir uma diferença entre a “filosofia restaurativa do romance proustiano e a lei estética de composição da ‘Recherche’”.³⁶ Segundo ela, a teoria de Proust não teria deixado nenhuma dúvida quanto ao fato de a memória involuntária ser uma repetição. Como identidade de passado e presente, designada por “extratemporal” e “fora do tempo”, a memória involuntária seria a negação abstrata do tempo perdido. Ela opõe à experiência

36. GREFFRATH, K. (1986), “Proust et Benjamin, em Heinz Wismann” (ed.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris, Les Éditions du Cerf, p. 121.

do declínio, da transitoriedade e da mutabilidade do objeto a essência atemporal, a qual protegeria o objeto da transformação temporal por meio de uma identidade na repetição do passado.³⁷

A teoria da arte de Proust buscaria, portanto, dar um fim à dispersão de sentido que ocorre no tempo perdido, amparando a construção da obra na tentativa de fuga do tempo ou alcance da eternidade. Jeanne Marie Gagnebin, ao retomar essas críticas, conclui:

Com efeito, é evidente que o narrador (e, nesse caso, poderíamos talvez dizer o próprio Proust também) se debate entre uma interpretação estética clássica, que assimila este “fora do tempo” ao eterno, e uma concepção muito mais paradoxal, que vê aí a essência mesma do tempo, um pouco de tempo em estado puro. Poderíamos dizer que se a escrita da Recherche testemunha esse paradoxo na sua prática – os infinitos e sempre recomeçados meandros da frase explorando todas as espessuras do tempo, inventando tempos diversos e plurais para melhor dizer os seus fugazes pontos de cruzamento –, a teoria proustiana da escrita em compensação, se decide pela ancoragem no eterno.³⁸

No próprio romance, a relação com o passado é outra, e é essa que Greffrath

vê ressaltada no ensaio já citado de Benjamin, *A imagem de Proust*.

A lei estética de composição do romance não está contida na figura de repetição da memória involuntária que anula o tempo, mas nas seguintes metáforas do desdobramento, da decifração e da tradução, as quais resultam do que Benjamin chama de Universo do Entrecruzamento. Aí rege a categoria da “relação” e não da “identidade”.³⁹

Isso salienta muito bem o inacabamento do passado na perspectiva da recordação. Numa passagem de seu ensaio, Benjamin afirma:

Sabe-se que Proust não descreveu em sua obra uma vida tal como ela foi, mas sim uma vida tal como ela é recordada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante para o autor que recorda, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua recordação, o trabalho de Penélope da rememoração.⁴⁰

Somente pela recordação o passado mostra-se tão vasto e sujeito aos infinitos desdobramentos que Proust retratou na longas frases de sua obra. A busca do passado, não é portanto repetitiva, uma vez que ele nunca foi imediatamente vivenciado do modo como é trazido à luz pela obra. O que é

37. Idem. (1981), *Metaphorischer Materialismus. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins*. München. Wilhelm Fink Verlag, p. 71.

38. GAGNEBIN, J.-M. (1994), *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, p. 97.

39. GREFFRATH, K. *Metaphorischer Materialismus...*, op. cit., p. 71.

40. BENJAMIN, W., GS II-1, op. cit., p. 311; OE I, op. cit., p. 37.

lembrado não é nunca idêntico ao que foi anteriormente percebido, mas traz algo novo. Benjamin se vale inclusive do próprio processo de escrita da obra para mostrá-lo. As provas de seus livros, enviadas pelo editor para correção, eram completamente preenchidas com material novo. Os famosos “papeluchos”, inseridos por Proust na história de seu narrador, são um importante indício de que aquilo que é contado pela recordação não é finito como um fato da vida, mas infinito nos seus múltiplos desdobramentos e relações nas camadas temporais tecidas pela recordação.

Assim, a lei da recordação se exercia também no interior da obra. Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a recordação que prescreve, com rigor, o modo da textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação.⁴¹

O ensaio de Benjamin não permite afirmar uma contradição entre a lei de composição do romance e a teoria da memória repetitiva. Ele reconhece traços idealistas em Proust na concepção de obra de arte como eternização do transitório. Não é isso, porém, que dá o tom à busca do tempo perdido. Sua

41. Ibid.

terminologia – eternidade, extratemporal, essência – não se contrapõe ao movimento vertiginoso do tempo sobre o qual o livro é estruturado. Na *Recherche*, tais termos têm outro foco: a produção de similitudes na recordação, que necessita do próprio curso do tempo para converter-se em obra. A eternidade não é a anulação do tempo, mas o estado de uma obra que o incorporou e se levantou a partir dele:

A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na recordação (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da recordação significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos. É o mundo em estado de semelhança, e nela reinam as “correspondências”, captadas inicialmente pelos românticos, e de modo mais íntimo por Baudelaire, mas que Proust foi o único a incorporar em sua existência vivida. É a obra da memória involuntária, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento.⁴²

Nessa passagem Benjamin deixa claro que a eternidade de Proust não reside na anulação do tempo. Não há também eliminação da morte, uma vez que sua supressão seria a anulação do pró-

42. Ibid., GS II-1, p. 320; OE I, pp. 45-46.

prio tempo, meio que circunda a obra e cuja revelação é seu tema. Por isso, já no final, a luta contra a morte se intensifica numa tensão, que não se resolve, entre o desejo de completar a obra e a morte que a ameaça. Se Proust não resolveu esse problema, talvez não tenha sido simplesmente porque deixou o livro inacabado, mas porque as questões que sua obra coloca impedem mesmo uma solução pacífica para a oposição entre obra e morte. É a luta constante entre ambos que dá seu feitiço ao livro.

A incorporação do tempo, bem como da morte, se dá de forma decisiva na constatação de que tanto a possibilidade como a impossibilidade da obra vir a ser escrita se deve à sua relação com o tempo e com a morte. Nas últimas páginas, a relação entre a obra e o tempo sob a figura da morte torna-se tão estreita que o limiar da obra se confunde com o limiar da morte.

Essa idéia da morte instalou-se definitivamente em mim como um amor. Não que amasse a morte: detestava-a. Mas, ao passo que antes só pensava nela de longe em longe, como na mulher ainda não amada, agora sua obsessão aderiu à mais profunda camada de meu cérebro, tão completamente que não podia ocupar de outro projeto sem fazê-lo atravessar a idéia da morte, a qual, até quando me alheava de tudo e permanecia em inteiro repouso, se me tornara tão inseparável como a própria noção de mim mesmo.⁴³

A permeabilidade entre a possibilidade da obra literária e sua ameaça na figura da morte dará à escrita do livro a forma de seu meio envolvente:

(...) se tivesse forças para realizar o livro projetado, sentia que a natureza das circunstâncias que me haviam (...) dado, juntamente com a idéia de minha obra, o receio de não a poder levar a cabo, lhe imprimia sobretudo certamente a forma – de ordinário para nós invisível – (...) do Tempo.⁴⁴

O tempo, por fim, torna possível que a rememoração da vida passada seja acompanhada da descoberta das verdades mais profundas da realidade. Esse é o longo desvio arquitetado por Proust para a construção de sua experiência literária. A percepção da verdade da realidade externa só se dá vivendo-a no mais íntimo da própria experiência pessoal. O longo caminho do reencontro do tempo perdido, que atravessa os desvios do esquecimento e do acaso, entrelaça a construção de um sentido para a realidade (a sua essência temporal) com sua própria experiência dela.

No entrecruzamento da realização da experiência pessoal por meio da literatura com o descortinamento do cerne temporal dessa mesma experiência, a obra literária se constitui por uma dupla sujeição ao tempo: primeiro, sua verdade maior, a eternidade, não o transcende, pois se a eternidade é

43. PROUST, M., *O tempo redescoberto*, op. cit., p. 287.

44. Ibid., pp. 288 e 289.

alcançada pelas recordações, é a partir do efêmero passado e do efêmero presente que o narrador se eleva ao plano em que a conversão à obra enquanto decisão da escrita será, propriamente, o processo de eternização: a expressão, pela mediação metafórica, da revelação da essência temporal da realidade;⁴⁵ segundo, essa expressão pela mediação da metáfora está ela mesma sujeita, senão ao fracasso, pelo menos à incompletude, uma vez que a obra constitui-se como uma luta contra a morte e contra o curso destruidor do tempo. Nos dois casos, o tempo ainda atua sob a forma de um duplo acaso, o da memória involuntária e o da data da morte do seu autor. O fato de termos em mãos o livro cuja possibilidade ou não é tema de páginas dramáticas, não deixa de ser uma ironia, pois, o que Proust diz, ainda que de maneira sutil, é algo extremo. Na situação a que seu livro remete, tudo aquilo que o leitor percorreu só chegou às suas mãos por meio de um acúmulo de acasos. A obra, ainda que se afirme como algo durável, é constituída como a imagem dessa dupla contingência. A eternidade da obra não significa a superação do tempo, mas o registro da essência temporal de todas as coisas, registro esse que passa pelo longo caminho da redescoberta das impressões no percurso da vida à obra literária e que

marca a impossibilidade da obra encerrar o tempo em seus limites. Começo e fim da obra não são assim instantes absolutos, mas representações da inserção da obra no Tempo.

Recebido em 2/5/2003
Aprovado em 16/5/2003

45. LEOPOLDO E SILVA, F. (1995), "Bergson, Proust. Tensões do tempo". In: NOVAES, A. (org.). *Tempo e história*. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 150-152.

Lucianno Ferreira Gatti, doutorando em filosofia no IFCH/Unicamp.
E-mail: luciannogatti@hotmail.com