

TEMPO PASSADO, TEMPO PERDIDO, TEMPO RECUPERADO: PROUST E A EXPERIÊNCIA DO TEMPO COMO RELEITURA DO PASSADO

Carlos Augusto Silva

Mestre em Letras pela Universidade Federal de Goiás. Professor de literatura no Colégio Madre Cabrini e na Escola Antonietta e Leon Feffer - ALEF, em São Paulo. Correio eletrônico: carlosliteratum@yahoo.com.br



**Proust. Literatura.
Filosofia.
Fenomenologia.**

RESUMO: Este artigo pretende discutir a experiência transformadora do passado, sendo ele tomado como tempo perdido e, depois de redefinido, ascendendo ao *status* de tempo recuperado. Para isso recorreremos a trechos de duas obras do escritor francês Marcel Proust, *Os prazeres e os dias*, e *Em busca do tempo perdido*. Pretendemos, com este artigo, demonstrar como a sua concepção de mundo, vivência e experiência têm, desde o primeiro trabalho publicado em livro, uma unidade e harmonia que atravessam todo seu itinerário artístico e intelectual. Para tanto nos serviremos de conceitos da Fenomenologia, já que ela é uma postura de pensamento que ressalta a experiência e a consubstanciação entre corpo e consciência, valorização das essências e da percepção.

Past time, lost time, recovered time: Proust and the experience of time as the rereading tool of the past

**Proust . Literature.
Philosophy.
Phenomenology.**

ABSTRACT: This article aims to discuss the transformative experience of the past, being it taken as lost time and after reset, and rising to status of recovered time. For this we go through passages from two works of the French writer, Marcel Proust, *The Pleasures and days*, and *In Search of Lost Time*. It is intend with this article, to demonstrate how his world conception, experience and expertise has, since the first work published in book, a unity and harmony running through all his artistic and intellectual itinerary. Therefore, it is used concepts of Phenomenology, since it is an attitude of thought that emphasizes the experience and the substantiation between body and awareness, appreciation of the essences and perception.

Keywords: Proust . Literature. Philosophy. Phenomenology.



Envio: 07/02/2016 ◆ Aceite: 14/04/2016

1. Filosofia e literatura / Literatura e filosofia

Nesta parte vamos discutir, estabelecendo um diálogo entre a filosofia e a literatura, uma parte menos estudada da obra de Marcel Proust: os seus poemas em prosa, presentes em seu primeiro livro, *Os prazeres e os dias*¹. Estabeleceremos um paralelo com um poema em prosa referida obra com trechos semelhantes que pertencem a *Em busca do tempo perdido*², tentando mostrar uma harmonia e sintonia entre esses trechos analisados do primeiro livro com trechos do último trabalho do escritor francês.

A sintonia e semelhança que procuraremos estabelecer são as que dizem respeito à concepção de mundo e de olhar do narrador para esses momentos das distintas obras, que se estão separadas no tempo, estão unidas por uma identidade e características similares no que diz respeito ao modo de ver e transubstanciar a experiência em linguagem, sempre buscando a essência das coisas por via do conhecimento imediato e puro da percepção.

A seleção dos trechos atenderá, portanto, a esse propósito de nos possibilitar discorrer a respeito dos aspectos filosóficos acima mencionados (experiência, percepção), ou seja, a fixação da experiência e a busca pelo imo dessas experiências por via da percepção, do olhar.

Antes, façamos uma brevíssima apreciação a respeito das relações entre literatura e filosofia, a fim de podermos abrir caminho à realização de nossa proposta.

Franklin Leopoldo e Silva (1996), em *Bergson, Proust – Tensões do tempo*, faz no início de seu texto sobre o filósofo e o escritor franceses alguns apontamentos sobre o diálogo entre a filosofia e a literatura. Diz ele que um romance pode expressar ideias sem precisar de filosofia, e da mesma forma a filosofia, para aproximar-se de temas que digam respeito à alma humana e discuti-los, não precisa se tornar poesia, e completa dizendo que, se há uma distância que separa a filosofia da literatura, essa distância é a mesma que aproxima.

Um dos aspectos dessa distância que separa a literatura da filosofia é apontado por Franklin, e diz respeito ao fato de que não precisamos nos perguntar, quando lemos um filósofo, a razão que o leva a querer nos transmitir sua visão de realidade, como se isso – ser portador de um saber – já fosse patente da condição do texto filosófico.

¹A partir de agora chamado apenas de *Os prazeres...*

²A partir de agora chamando apenas de *Em busca...*

Diz Franklin que

Quando lemos um texto de filosofia, não precisamos nos perguntar porque o autor se dá ali ao trabalho de, descrevendo a realidade que é a de todos nós, tentar transmitir-nos, a respeito dela, uma compreensão que nos ajude a percebê-la ao mesmo tempo de uma forma mais refinada e mais ingênua, no sentido de mais imediata. E não precisamos perguntar porque, nesse caso, sabemos que o autor o faz por dever de ofício (SILVA, 1996, p. 141).

Para Franklin, ao estarmos diante de uma obra literária, a resposta à pergunta das razões pelas quais um autor literário apresenta uma determinada visão a respeito do mundo exige mais cuidado e critério. Essa necessidade de um acuro especial viria do fato de que, sendo a literatura um produto estético, a finalidade de sua descrição de um mundo se justificaria por ela mesma, ou seja, pelo seu valor de beleza, pelas suas propriedades estéticas. O próprio leitor, imerso na experiência do prazer e da imaginação, conseguiria vislumbrar coisas que antes não poderia quando lê uma obra literária. Diante de um texto filosófico acessamos um saber, mas diante de um texto literário acessamos, além de um saber, uma modalidade de prazer, ou seja, ele nos convida a participar do processo de sua realização. Para Franklin,

A relação estética nos compromete porque a criação artística só pode ser entendida nos termos de uma participação. E se, ao participar, concordamos com o que nos é mostrado, deixamos-nos levar pela descrição desse mundo que, entretanto, não era nosso, é porque certamente compreendemos que o insuspeitado e o inesperado trazem algo de verdadeiro que, uma vez mostrado, não pode deixar de ver, com o que não podemos deixar de concordar, por ser a verdade da realidade, e trazem a força e o caráter impositivo que advêm de serem o mesmo a verdade e a realidade. E assim percebemos por que o autor escreveu: percebemos por que o que o moveu é também aquilo que agora nos move, não porque sejamos capazes de repetir o que ele fez, mas simplesmente porque o que ele nos mostrou, por ser real e verdadeiro, incorporou-se àquilo que de mais profundo *sabemos* sobre as coisas e sobre nós (SILVA, 1996, p. 142).

Em seguida Franklin aponta que a obra de arte é provedora de uma espécie de “excedente de percepção”, uma percepção que açambarca nuances a respeito de nós, a respeito do mundo, e isso faria dela uma portadora de saber, e esse fator “excedente de percepção” é o que seria o ponto central para fazer com que ela – a arte – pudesse ser próxima

da filosofia, resguardando sempre as propriedades distintas de seus modos “de apreensão e de expressão” do saber que carregam em si.

Se em Franklin Leopoldo e Silva tivemos a apresentação da obra literária como possuidora de saber, em Jean Marie Gagnebin (2006), em *As formas literárias da filosofia*, teremos a filosofia como autorizada a se apropriar das formas literárias para transmitir conhecimento, já que as duas – literatura e filosofia – teriam um destino comum: transmissão de conhecimento.

Gagnebin aponta imediatamente, logo no princípio de sua argumentação, possíveis problemas desse diálogo entre literatura e filosofia ou filosofia e literatura – como ela mesma faz questão de frisar e distinguir –, especialmente quando é pautado pela questão, para ela delimitadora, do binômio forma/conteúdo.

Diz Gagnebin que

o grande perigo dessas análises, a saber: tornar os filósofos especialistas na invenção de conteúdos teóricos, mais ou menos incompreensíveis, e os escritores, especialistas em formas linguísticas, mais ou menos rebuscadas. Assim, só caberia aos escritores e aos poetas traduzir de maneira mais agradável aquilo que os filósofos já teriam pensado de maneira complicada ou “abstrata”, como se diz às vezes. No limite, isso significa que os filósofos sabem pensar, mas não conseguem comunicar seus pensamentos, que não sabem nem falar nem escrever bem; e que os escritores sabem falar bem, sabem se expressar, mas não tem nenhum pensamento próprio consistente (GAGNEBIN, 2006, p. 202).

Para ela há um perigo se concebemos essa visão acima colocada, que é apresentada não de modo apologético, mas sim como uma incongruência de pensamento, pois tanto o ato criativo como o ato filosófico incorporam em si concepções de mundo e de visão que se relacionam e são construções do desenvolvimento cultural do homem, o que não significa complemento de competências de uma ou de outra.

Gagnebin cita o livro que tem organização de Gottfried Gabriel e Christiane Schildknecht (1990), *Literarische Formen der Phi-losophie*, do qual ela afirma, na primeira linha do primeiro parágrafo, ter pegado emprestado o título de seu texto. Nesta referência Gagnebin afirma que para Gottfried a filosofia tem, desde o seu nascimento, algo que sempre oscilou entre “Dichtung (a criação poética no sentido amplo) e a Wissenschafta ciência no

sentido mais rigoroso” (GAGNEBIN, 2006, p. 203). Para ela não mais se tratará de se debruçar sobre pontos isolados, mas sim de perceber como há uma relação próxima entre as formas de apresentação dos conteúdos de ambas e a constituição do conhecimento em filosofia. Para ilustrar ela cita o caso dos diálogos do Platão.

Gagnebin nos pergunta: “qual seria ‘a verdade’ que almejam os diálogos de Platão?” (GAGNEBIN, 2006, p. 204). Depois desenvolve sua pergunta no sentido de que como seria possível extrairmos daqueles textos qualquer pensamento lógico caso não fossem eles em forma de diálogos, já que ali “encontraremos muitas contradições, muitas incoerências, poucas certezas e poucas evidências?” (GAGNEBIN, 2006, p. 204). Porém, se tomamos a forma diálogo como base através da qual lemos aqueles escritos, perceberemos que eles, com suas características bem pertinentes aos diálogos, tais como incoerências, retomadas, fadiga, transmitem mais que um conhecimento “apodítico”, transmitem-nos a experiência do pensar, a experiência da procura pelo conhecimento e pela verdade. Seria possível extrairmos desses textos em forma de diálogo deixados por Platão essas experiências caso não estivessem elas em forma de diálogo?

Nosso pensamento, neste trabalho, busca um diálogo que resguarde as propriedades e especificidades de ambas as modalidades de conhecimento, buscando viabilizar entre elas um diálogo que tem a pretensão não de enriquecê-las, colocando nelas o que elas naturalmente não tem, nós queremos sim priorizar um diálogo capaz de ampliar a nossa percepção da arte e capaz também de potencializar, por via da literatura, a nossa compreensão dos aspectos filosóficos elencados para o nosso trabalho.

1.1 Incursão pela fenomenologia. A questão das essências em sua relação com as metáforas, e o problema do olhar.

Merleau-Ponty (1999), no prefácio à *Fenomenologia da percepção*, inicia seu célebre trabalho com a seguinte pergunta: “o que é a fenomenologia?” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1). Pondera em seguida com o fato de que pode parecer estranho que ainda se pergunte tal coisa cinquenta anos depois que vieram à luz os trabalhos iniciais de Edmund Husserl.

Para Merleau-Ponty essa pergunta tem uma primeira resposta bastante sintética: “a fenomenologia é o estudo das essências” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1).

Diz ele:

A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma ciência que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1)

Ao afirmar que a fenomenologia repõe a essência na existência podemos verificar uma valorização e uma relação direta dessa filosofia com a experiência humana, não deixando de afirmar o mundo como “coisa inalienável” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1), coisa dada, irrefutável, que antecede a reflexão. Portanto, o que seria base essencial para a fenomenologia seria que essa busca filosófica se desse em um “esforço (...) em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para enfim dar-lhe um estatuto filosófico” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1).

André Dartigués (1973), em *O que é a fenomenologia?*, fala-nos de essências que estão sempre ligadas a atos da consciência. Sem esse ato de consciência as essências sequer existiriam. Esse caráter dinâmico de uma relação entre consciência intencional e essência é o que faz da fenomenologia um conhecimento que não é contemplativo e estático, mas sim uma filosofia do “dinamismo do espírito que dá aos objetos do mundo seu sentido” (DARTIGUÉS, 1973, p. 18).

Dartigués apresenta o conceito de análise intencional (1973, p. 17), através da qual se rompe com a distinção absoluta entre consciência e objeto, ou seja, é em um âmbito de correlação entre esses dois conceitos que se dá a dinâmica do pensamento fincado na análise intencional, já que toda consciência é consciência de alguma coisa. Assim procedendo, “o estudo dessa correlação consistirá numa análise descritiva do campo da consciência” (DARTIGUÉS, 1973, p. 20). Já disse Merleau-Ponty: “trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar” (1999, p. 3), e a descrição é uma atividade que carece, antes de qualquer coisa, de um ponto de vista, de uma observação, enfim, de um olhar.

Para Rodrigo Vieira Marques (2012), em *A filosofia do olhar e a experiência do pensamento*,

O mundo não é uma simples representação, mas o nosso solo, a nossa pátria. Por sua vez, a consciência não é uma senhora soberana que iluminaria uma realidade tenebrosa, mas ela é perceptiva. (...) Pensar a consciência como consciência perceptiva significa pensá-la também como uma consciência intencional, ou seja, como uma consciência que, longe de subsistir apenas em si mesma e sobre si mesma, dirige-se para o mundo, para o outro. Não há consciência em si mesma, como já diriam os fenomenólogos alemães, mas “toda consciência é consciência de alguma coisa”. Merleau-Ponty, porém, ao considerar a consciência como perceptiva nos indica que não basta pensá-la como uma relação, como uma intencionalidade, mas é preciso integrá-la à nossa experiência, às vivências do nosso corpo, ou melhor, às vivências de uma subjetividade encarnada. (MARQUES, 2012)

Essa relação do objeto com a subjetividade romperia com o paradigma que vigorava até então de que nosso corpo abrigaria uma consciência. Ora, se é por via desse corpo que a consciência experimenta o mundo, o homem não possui um corpo, ele é o corpo (Marques, 2012).

Para uma aplicação no campo dos estudos literários da busca das essências e da valorização do olhar como elemento substancial, especialmente na análise de Proust, nós veremos como Paul Ricoeur (1994) – filósofo cujos pressupostos estão ancorados na fenomenologia –, em *Tempo e narrativa*, refere-se, falando sobre a obra de Proust, a dois conceitos substanciais à nossa análise: essência e visão.

Ricoeur, em sua análise de *Em busca do tempo perdido* empreende a tarefa de afirmar o romance de Proust como uma “fábula sobre o tempo” (RICOEUR, 1994, p. 225). Uma das formas dessa afirmação encontra repouso no problema da metáfora, através da qual é possível comparar dois elementos distintos separados no tempo extraíndo-lhes, assim, a sua essência.

No segundo tomo, quarto capítulo, terceira sessão, subcapítulo três de *Tempo e narrativa*, “*Em busca do tempo perdido: o tempo travessado*”, Ricoeur vai problematizar a questão “do tempo redescoberto ao tempo perdido” (RICOEUR, 1999, p. 248). Para o filósofo é preciso, na afirmação do romance como “fábula sobre o tempo”, estudar a afinidade que

existe entre o aprendizado dos signos³ – no qual se perde tempo, já que, para se ter contato com eles é necessário que se viva toda a vida que vai ser recuperada, e se vai ser recuperada precisa, antes, ser perdida – e a descoberta do valor eterno da arte, eterno porque ela seria, em Proust, capaz de eternizar as essências: ou seja, colocar-se diante dessa relação é pensar a razão pela qual chamamos o tempo proustiano de “redescoberto”, ou “recuperado”.

A vocação, que acompanha o narrador por todas as páginas do romance, é uma excentricidade narrativa porque, quando mencionada, refere-se a um livro que ainda não foi escrito, mas que é sempre buscado, embora nunca esboçado, e é, ao mesmo tempo, o livro que estamos a ler. Ricoeur, reconhecendo isso, cita um trecho do romance em que essa dificuldade é colocada pelo narrador: “Assim a minha existência até este dia poderia e não poderia resumir-se neste título: Uma Vocação” (PROUST, 1954, apud RICOEUR, 1999, p. 248). Nasceria daí uma ambiguidade porque ao mesmo tempo em que a literatura não teria feito diferença na trajetória do narrador, ela fez toda a diferença porque todo o material vivido e perdido na, digamos, “não-literatura”, abasteceu esse narrador da matéria a partir da qual ele construiria a obra futura que ainda irá escrever no momento em que se despedir do leitor nas páginas finais de *Em busca...*

A primeira hipótese proposta por Ricoeur é a de que, sendo a arte – sobre a qual teoriza o narrador com forte ênfase no último volume, e com a qual descobre como sair da esfera banal, vulgar e ordinária do tempo –, uma extrapolação dos diversos momentos em que o narrador é acometido pelo choque da memória involuntária, as experiências menores não seriam uma espécie de pré-revelação, “laboratório em miniatura onde se forja a *relação* que confere unidade ao conjunto de *Em busca...?*” (RICOEUR, 1999, p. 249).

A resposta está, para Ricoeur, neste trecho:

³Vale lembrar que, no início do estudo sobre o romance de Proust, em *Tempo e narrativa*, Ricoeur fala que a afirmação de Gilles Deleuze, feita em *Proust e os signos*, de que a obra de Proust não versaria sobre o tempo, mas sim sobre a verdade, não desqualificaria *Em busca...* como fábula sobre o tempo. Ricoeur não nega que Deleuze esteja correto, apenas vai além dessa afirmação. Diz Ricoeur: “Uma maneira mais forte de contestar o valor exemplar de *Em busca...* como fábula sobre o tempo é dizer, com Gilles Deleuze, em *Proust et les signes*, que o principal tema de *Em busca...* não é o tempo, mas a verdade. Essa contestação repousa no argumento muito forte de que “a obra de Proust se baseia não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos”: signos de mundanidade, signos do amor, signos sensíveis, signos da arte; se, no entanto, “ela é busca do tempo perdido, é na medida em que a verdade tem uma relação essencial com o tempo”. A isso responderei que essa mediação pelo aprendizado dos signos e pela busca da verdade absolutamente não atinge a qualificação de *Em busca...* como fábula sobre o tempo” (RICOEUR, 1999, p. 226).

Semelhante extrapolação é lida na seguinte declaração: “O que chamamos realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente – relação suprimida pela simples visão cinematográfica, que se afasta tanto mais da realidade quanto mais se lhe pretende limitar – relação única que o escritor precisa encontrar a fim de unir-lhe para sempre na sua frase os dois termos diferentes” (...) Tudo tem importância aqui: “relação única”, como nos momentos bem-aventurados e em todas as experiências análogas de reminiscência, uma vez esclarecidos, relação a ser “redescoberta”, relação em que dois termos diferentes são concatenados para sempre numa frase. (PROUST, 1954, apud RICOEUR, 1999, p. 249).

Vale chamar a atenção para a referência à sensação e à lembrança: sensação (no presente), lembrança (no passado). É sintomática também a referência à visão cinematográfica: cortes, quadros que são interconectados, saltos espaço-temporais, ligação entre presente e passado, preocupação com a verossimilhança, tornando o artificial real diante dos olhos, em uma época de cinema mudo, uma arte visual por excelência.

Com esse trecho Ricoeur estabelece a porta de entrada do conceito de metáfora, recurso estilístico que tem o poder de relacionar duas sentenças, dois objetos, dois fatos diferentes e, nesse caso, separados mais que por propriedades semânticas, abstratas ou concretas; são separados no tempo: “essa relação metafórica (...) torna-se matriz de todas as relações em que dois objetos distintos são (...) alçados à essência e subtraídos às contingências do tempo” (RICOEUR, 1999, p. 249, 250, grifo nosso). A metáfora tem poder onde a cronologia do tempo vulgar é inoperante, não conseguindo estabelecer entre passado e presente qualquer senda de relação, e dessa maneira o filósofo estabelece o primeiro sentido do tempo redescoberto, ou recuperado: é o tempo eternizado pela metáfora. A questão da visão se coloca como complemento à via da metáfora como sentido do tempo redescoberto.

Qualquer leitor de Proust sabe da obsessão do narrador por questões ligadas à visão: ângulo – quando avista a filha do compositor Vinteuil em uma cena de sadismo na companhia de sua amante (2001, p. 135) –, perspectiva – quando avista os campanários de Martinville e tem a primeira manifestação da sua vocação (2001, p. 151) –, visão turva ou confusão visual – quando lê o bilhete de Gilberte e, em contrário de ler o nome de sua amada dos tempos de infância, vê o nome de Albertine e sente os efeitos que essa insuspeitada ressurreição poderia lhe trazer, já que ali ela se encontrava morta (2001, p. 485). Natural seria para o narrador que

essa obsessão, apresentada também na paixão que tinha pelas fotografias – Brassai (2005), em *Proust e a fotografia* fala-nos de um escritor fotógrafo – se manifestasse no recurso estilístico que precisa colocar as coisas em perspectiva para que se estabeleça entre elas uma relação. Coincide, portanto, com a sentença conhecida, citada por Ricoeur: “pois o estilo para o escritor como para o pintor, é um problema, não de técnica, mas de visão” (PROUST, 1954, apud RICOEUR, 1999, p. 250).

Visão, nesse caso, relaciona-se com reconhecimento, que é marca do extratemporal. A última recepção a que comparece o narrador é rica em confusões. O tempo envelheceu as figuras com as quais ele compartilhou todo o percurso de seu “tempo perdido”, e por isso reconhecer é como ver o que de essência permaneceu naquela figura que envelheceu.

Metáfora e reconhecimento são vetores que se cruzam na medida em que eles relacionam elementos distantes no tempo, guardam suas diferenças, extraem essências e dão conta do tempo perdido e do tempo redescoberto, que será eternizado via obra de arte. Diz o narrador: “Com efeito, ‘reconhecer’ alguém e, mais ainda, identificá-lo sem ter logrado reconhecê-lo, é pensar duas coisas contraditórias com uma só denominação” (PROUST, 1954, apud RICOEUR, 1999, p. 251).

Resolvido esse ponto, temos o terceiro sentido do tempo redescoberto: “o tempo redescoberto é a impressão redescoberta” (RICOEUR, 1999, p. 251). A impressão redescoberta seria aquela que passa por três estágios: primeiro, a sua total interiorização, via memória involuntária, por meio da sensação; segundo, a transformação em ideia, ou seja, passa por um processo reflexivo, que pode ser inclusive a metáfora, fazendo com que essa relação estabelecida pela lembrança se torne “lei” (RICOEUR, 1999, p. 252); terceiro e último, é a eternização dessa lei em uma obra de arte, fechando assim o processo de *busca do tempo perdido*.

Veremos como podemos articular essa problemática da visão, da metáfora como instrumento de extração das essências, e da visão como parte desse jogo entre dois objetos diferentes que, em perspectiva, são vistos em profundidade, e como as ideias de consciência intencional, de não separação entre sujeito e objeto podem se relacionar com esse aparato, em prol de estabelecermos um *modus operandi* da poética e da narrativa de Proust que, para

nós, sempre percorreu um caminho uniforme, coerente e harmônico, do primeiro ao último livro.

2. Metáfora, essência e visão em Proust

Para fazermos nossa abordagem elegemos um poema em prosa de *Os prazeres e os dias* (2004), “As margens do esquecimento”; de *Em busca...* nós selecionamos alguns trechos do episódio da morte de Albertine, em *A fugitiva* (2002). Nossa escolha, embora pequena, é emblemática porque se pautou no fato de que os dois momentos das duas obras tem como temáticas centrais a questão da memória, do tempo e da morte – a morte física e a morte simbólica –, e expressam com grande nitidez e poder estético os temas que discutimos anteriormente, os do olhar, das essências e da consciência intencional.

Poderemos perceber, além da semelhança de dicção dos textos, embora distantes no tempo quanto ao período de suas concepções, a semelhança de ideias, apenas apresentadas de formas diferentes. Se no primeiro ainda percebemos certo tom esperançoso para com o amor, no segundo já há menos esperança de que se possa encontrar o contentamento e a felicidade na presença do outro.

Essa mudança, no entanto, parece não alterar as convicções do autor no que diz respeito aos temas do tempo, memória, morte e visão de mundo.

2.1 *Os prazeres e os dias*

Vejamos o recorte que fizemos de *Os prazeres e os dias*, e as discussões que dele podemos fazer em seguida, percebendo os elementos outrora discutidos.

XXI

As margens do esquecimento

“Dizem que a morte embeleza aqueles que abate e exagera as suas virtudes, mas em geral é muito mais a vida que lhes causava problemas. A morte, essa testemunha piedosa e irreprochável, ensina-nos, conforme a verdade, conforme a caridade, que em cada homem há comumente mais bem do que mal.” Isso que Michelet diz aqui sobre a morte talvez seja ainda mais

verdadeiro em relação à morte que se segue a um grande amor infeliz. Do ser que, após ter-nos feito tanto sofrer, nada mais significa para nós, basta dizer, segundo a expressão popular, que ele “morreu para nós”. Os mortos, nós os choramos, nós os amamos ainda, enfrentamos por muito tempo a atração irresistível do charme que lhes sobreviveu e com frequência nos leva para perto dos túmulos. Pelo contrário, o ser que nos causou tantos sofrimentos, e de cuja essência estamos saturados, não pode agora fazer passar sobre nós nem mesmo a sombra de uma tristeza ou de uma alegria. Ele está mais do que morto para nós. Após havê-lo considerado como a única coisa preciosa deste mundo, após havê-lo amaldiçoado, após havê-lo desprezado, é impossível para nós julgá-lo, e os traços de seu rosto mal se apresentam diante dos olhos de nossa recordação, cansados de haver estado por tanto tempo fixos sobre eles. Porém esse julgamento em relação ao ser amado, julgamento que tanto variou, às vezes torturando com sua clarividência nosso coração cego, às vezes cegando a si mesmo para por fim a esse desacordo cruel, deve realizar uma derradeira oscilação. Como essas paisagens que descobrimos apenas dos cumos das montanhas, das alturas do perdão aparece em seu verdadeiro valor aquela que estava para nós mais do que morta, após ter sido nossa própria vida. Antes sabíamos somente que ela não correspondia ao nosso amor, agora compreendemos que ela tinha por nós uma verdadeira amizade. Não é a recordação que a embelezou, é o amor que lhe fazia mal. Para aquele que tudo quer, e a quem tudo, se ele obtivesse, não seria suficiente, receber um pouco não parece mais que uma crueldade absurda. Agora compreendemos que era um dom generoso daquela que nosso desespero, nossa ironia e nossa perpétua tirania não tinham desencorajado. Ela sempre foi terna. Muitas resoluções, hoje lembradas, parecem-nos de uma justeza indulgente e cheia de charme, muitas das resoluções daquela que acreditávamos incapaz de nos compreender porque não nos amava mais. Nós, pelo contrário, falamos dela com tanto egoísmo injusto e tanta severidade! Não lhe devemos muito, a princípio? Se essa grande maré de amor refluíu para todo o sempre, entretanto, quando fazemos uma viagem para dentro de nós mesmos, podemos catar conchas estranhas e encantadoras, e colocando-as perto do ouvido, podemos escutar com um prazer melancólico, e sem sofrer por ele, o vasto rumor de outrora. Então sonhamos ternamente com aquela que nossa tristeza quis que fosse mais amada do que ela própria amava. Ela não está “mais do que morta” para nós. Ela é uma morta da qual nos lembramos afetuosamente. A justiça quis que corrigíssemos a ideia que dela fazíamos. E pela toda-poderosa virtude da justiça, ela ressuscita em espírito em nosso coração, a fim de comparecer a esse julgamento final que nós fazemos longe dela, com calma, os olhos cheios de lágrimas (PROUST, 2004, p.189-191).

A citação de Michelet, que abre o poema, é uma síntese de toda a temática desenvolvida em seguida, mas cujo conteúdo será expandido pelo discurso da voz poética. Ali, o texto de Michelet funciona mais do que como uma referência ou uma citação, é uma epígrafe incorporada ao texto na medida em que sintetiza a matéria a ser abordada e se

relaciona com ela, tanto no tom de evocação do passado quanto no aspecto arrependido e pesaroso que a relação entre presente e passado fazem surgir diante do leitor.

A voz que apresentou Michelet prossegue o percurso e vai propor, mais adiante, uma guinada, toda ela ancorada na questão da visão, levando o debate para o terreno que transcende o da morte física: falará a voz a respeito da morte do amor, do sentimento, da sensação.

A morte do sentimento faz com que morra para nós aquele que ainda permanece vivo, e morto estaria por não ter mais poder de atuação sobre nossa vida. Aqui a indiferença ganha *status* de morte, maneira fatídica de dizer que algo que não nos desperta a consciência é como algo que está morto, e que só há vida nas coisas quando elas nos afetam, nos estimulam de alguma forma. Se o ser que morre fisicamente ainda é amado, em nós ele há de despertar lembranças, afetos e sensações, por via das recordações de sua vida em nós. Já o ser outrora amado e hoje desprezado não possui mais esse poder, está inutilizado: “o ser que nos causou tantos sofrimentos, e de cuja essência estamos saturados, não pode agora fazer passar sobre nós (...) a sombra de uma tristeza ou de uma alegria. Ele está mais do que morto para nós” (PROUST, 2004, p. 190).

Após haver amado em demasia esse ser que possuía tanto de sua energia, a voz diz ser incapaz de julgá-lo, ou, se preferirmos, de percebê-lo, avaliá-lo, olhá-lo. A indiferença tira esse ser não mais querido do reino da percepção, e não sendo mais percebido, deixa de ter sentido a sua existência na vida daquele que amou. Se concordarmos que toda consciência é consciência de alguma coisa, ela precisa se voltar com intenção para aquilo que percebe, olhar com a intenção de “reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para enfim dar-lhe um estatuto filosófico” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1).

Ora, por outro lado, nós podemos perceber que a voz poética, se diz não perceber mais o ente que deixou de amar, na outra extremidade desse pensamento nos deparamos com uma percepção dessa não percepção, e essa não percepção é que será desdobrada adiante, sendo ela a responsável pela mudança de rumo da linha argumentativa a respeito do amor e acerca da pessoa que fora amada.

A visão que iluminara em demasia a pessoa amada, fazendo com que a percebêssemos não de forma ingênua, em busca de suas essências, mas sim com a expectativa de projetar

nela expectativas engendradas em nós mesmos, levou a voz a uma “clarividência cega”, e por isso o espírito que tanto oscilou em seus pensamentos a respeito do ser amado, hora amando-o e hora odiando-o sempre com a finalidade de colocar fim ao seu tormento, precisa fazer uma última incursão pelo objeto que não mais lhe desperta amor.

A imagem utilizada para nos introduzir na última incursão é marcante: a visão contemplativa do alto de uma montanha, lugar acima dos homens comuns, dos olhares ordinários, e que oferece visão panorâmica, mais clara e de maior alcance aos olhos, logo, do cimo da montanha podemos ver e perceber o que não víamos, e também refletir mais do que podíamos quando imersos no horizonte ordinário de nossas expectativas. É agora possível contemplar, com um olhar ingênuo e novo, o que antes era obscurecido por personalidades banais do mundo lá de baixo, das nossas paixões e inquietações.

A realidade vinda dessa visão de cima é redentora e ao mesmo tempo tétrica: redentora por libertar a figura outrora amada e odiada da visão pequena e vulgar que dela tínhamos e, tétrica, por vermos como, no passado, não soubemos ver: há aqui um reconhecimento, não apenas do ser amado, mas da experiência vivida, uma comparação de duas figuras de substância diferente e espaçadas no tempo: tanto de quem observa quanto de quem é observado, transformando sujeito e objeto em uma só coisa, fazendo com que ambos mudem concomitantemente, nutridos pela mesma visada do presente em direção ao passado, porém “não é a recordação que a embelezou, é o amor que lhe fazia mal” (PROUST, 2004, p. 190). Não se trata apenas de memória, mas sim de uma revelação de um tempo perdido na clarividência cega e recuperado na percepção verdadeira, desprovida de conceitos pré-concebidos do que é o amor que damos e esperamos receber.

A voz anuncia que essas descobertas tem um itinerário para serem encontradas, elas vem “quando fazemos uma viagem para dentro de nós mesmos” (PROUST, 1999, p. 190). A metáfora a partir da qual ele ilustra essa viagem é a de conchas que acharia perdidas na imensidão de uma praia, cujo aspecto diferenciado confere-lhes aspectos encantadores, levando-o a colocá-las perto do ouvido para que pudesse ouvi-las melhor, com um prazer contraditório, por ser também recoberto de melancolia os sons do passado. Imagem íntima e terna essa, mas também repleta de uma placidez madura e natural de buscar em sons da natureza produzidos por um efeito que simula um som do mar, que na verdade não vem da

concha, mas da percepção que temos do que é o som do mar: esse som vindo da concha transubstancia-se em uma espécie de metáfora viva na medida em que, por via da comparação da ideia que temos dos sons das ondas, em relação com o som que vem das conchas quando colocadas perto do ouvido, podemos extrair a essência da beleza do som do mar.

A imensidão e a pequenez também chamam a atenção na medida em que catar conchas em uma praia é coisa que só podemos fazer com a nossa atenção voltada para esse propósito: cabisbaixo, voltamos os olhos à areia e buscamos encontrá-las, algumas delas, parcialmente escondidas dentro das areias, exigem de nós esforço e vontade de encontrá-las, de possuí-las, bem como se dá com a consciência, que sempre “é consciência de alguma coisa”: o sujeito e o objeto, subjetividade encarnada na medida em que o meu olhar é que confere à concha o poder de reboar, em meu interior, a essência do som do mar, bem como é através dessa subjetividade encarnada que posso rever o amor do passado com outros olhos modificando, em meu espírito, as convicções que tinha no passado do sofrimento atroz que me acometera e turvara minha visão a respeito da realidade.

A mudança é declarada sem qualquer pudor: “Ela não está ‘mais do que morta’ para nós. Ela é uma morta da qual nos lembramos afetuosamente” (PROUST, 2004, p. 191), esse olhar, para a voz, é uma forma de fazer justiça, de rever julgamentos e conceitos obscurecidos.

Mais do que fazer justiça, temos aqui o efeito de uma ressurreição, a vitória da vida diante da morte (símbolo terrível da força do tempo sobre a vida), elevando a amada do passado à condição extratemporal que será, pela poesia e pela arte, eternizada e guardada para sempre.

O corpo, que mais do que fazer parte de nós, constitui o nosso ser, não é esquecido nesse percurso abstrato no qual se realiza a descoberta e a reavaliação, já que, tendo feito essa travessia temporal na qual se modifica a posição ótica do fato passado, alterando perspectiva e ponto de vista com a qual ao objeto de seu amor era vivenciado por ele, o corpo reage e, calmamente, chora.

Esse texto, carregado de um lirismo melancólico, que descreve uma epifania da consciência e da percepção do amor, é muito harmônico com o que acontece com o narrador de *Em busca...*, não apenas no que diz respeito a Albertine. Outro exemplo dessa reavaliação,

provocada pela morte – neste caso a morte física, tal como será com Albertine –, se dá quando o narrador, na primeira visita a Balbec sem a companhia da avó, tem a noção de sua verdadeira ausência em sua vida (2006, p. 194).

Se aqui o resgate tem um final conciliador e positivo com o passado, a conciliação que acontecerá em *A fugitiva* é um pouco diversa dessa que foi desenvolvida em “As margens do esquecimento”. A relação do narrador de *Em busca...* com Albertine tem outro *ethos* e, vale lembrar, seu paralelo dentro da narrativa é o terrível relacionamento obsessivo de Swann com Odette, que também passou por uma reavaliação, igualmente negativa e diversa da apresentada no poema em prosa de *Os prazeres e os dias*.

2.2 A fugitiva

Quando o narrador de *Em busca...* tem a revelação por parte de sua fiel empregada, Françoise, de que sua amada Albertine não mais se encontra em seu poder como *prisioneira*, um sentimento que era de indiferença para com a ela, tão segura, sempre sob seu domínio no quarto ao lado, desfaz-se em agonia e angústia. O narrador começa então uma busca paranoica, envolvida em desejo, necessidade de posse e, principalmente, ciúme.

A natureza do ciúme, em Proust, dispensa a necessidade de presença física, pois se o sumiço o faz sair em uma verdadeira caçada daquela que fugiu, a notícia de sua morte não o faz desistir de sua empreitada de saber com quem ela esteve e estabeleceu relações sexuais.

Diz o narrador:

Eram infinitas as minhas curiosidades ciumentas sobre o que poderia fazer Albertine. Subornei grande número de mulheres, que não me contaram nada. Se essas curiosidades eram vivas, é que a criatura não morre imediatamente para nós, permanece banhada numa espécie de aura de vida que nada tem de uma verdadeira imortalidade, mas que faz com que ela continue a ocupar nossos pensamentos da mesma maneira como quando vivia. É como se estivesse viajando. Trata-se de uma sobrevivência muito pagã. Opostamente, quando deixamos de amar, as curiosidades que a criatura excita morrem antes que ela própria tenha morrido. Assim, eu não moveria mais uma palha para saber com quem Gilbert passeava certa noite nos Champs-Élysées. Ora, percebia muito bem que tais curiosidades eram absolutamente idênticas, sem valor em si mesmas, sem possibilidade de duração. Mas continuava a sacrificar tudo à cruel satisfação dessas

curiosidades passageiras, embora soubesse previamente que minha separação forçada de Albertine, em consequência de sua morte, me levaria à mesma indiferença causada pela separação voluntária de Gilberte (PROUST, 2002, p. 384).

Se a criatura continua viva para nós após sua morte, isso se dá, obviamente, no plano do sentimento: é o amor que ainda nutrimos pela pessoa amada que faz com que nos interessemos por ela. O interesse por Albertine perdura enquanto perdura o amor, e é percebido em sua totalidade quando existe a ausência do ser amado. O amor passa a um sentimento mais autônomo, que depende das qualidades que o nosso olhar atribui à figura desejada, é a subjetividade que confere à pessoa amada as qualidades e os defeitos que ela tem, impossível separar o amor do ser que ama, bem como separar a concepção do ser amado daquele que deseja, pois ele é construído com elementos da visão que dele temos. O sujeito modifica, institui o objeto através da experiência que dele tem.

O narrador, no entanto, não é ingênuo, e aqui nem chega a prenciar a visão que tem do objeto de desejo como sendo a verdadeira, como faz no início do poema em prosa de *Os prazeres e os dias* sobre o qual falamos anteriormente, a visão que o narrador tem ele sabe não estar nutrida de elementos substanciais, tanto que prevê que, passado o amor, passará o interesse: “é que a criatura não morre imediatamente para nós, permanece banhada numa espécie de aura de vida que nada tem de uma verdadeira imortalidade” (PROUST, 1999, p. 384).

Nesse sentido a morte de uma pessoa amada é similar à anterior por nós comentada em *Os prazeres...*, é uma morte que independe de sua existência material. Mas antes dessas afirmações acerca de uma morte que viria inevitavelmente com o esquecimento, o narrador tece um argumento poderoso a respeito do poder que a percepção das essências tem de atualizar e modificar não apenas o tempo presente, mas também o tempo passado, criando assim uma relação entre a memória e o sujeito que rememora, fazendo de ambas uma coisa só: sujeito e objeto. Diz o narrador que “esses momentos do passado não são imóveis; conservam em nossa memória o movimento que os arrastava para o futuro – um futuro que também se tornou passado – arrastando-nos igualmente a nós mesmos” (PROUST, 2002, p. 368). Mudando o passado, muda-se o presente e até mesmo o futuro para o qual éramos

arrastados, carregando conosco as impressões passadas que constituíam nossa subjetividade e constituíam, enfim, quem éramos.

Diferente do que ocorre em *Os prazeres...*, a atualização do passado aqui não fará justiça com a amada. Não. Ela lhe era desconhecida, ele jamais a tivera totalmente. O arrefecimento do amor, em *A fugitiva*, mudará o olhar do narrador diante de si mesmo e do mundo ao seu redor. O que será descortinado é a natureza do amor que por ela nutria, as nuances do seu desespero e ciúme.

Diz o narrador que

Certamente ignoramos a sensibilidade particular de cada criatura, mas de hábito não sabemos sequer que a ignoramos, pois essa sensibilidade dos outros nos é indiferente. No que se referia a Albertine, minha desgraça (ou minha felicidade) teria dependido do que era essa sensibilidade; eu sabia muito bem que ela me era desconhecida, e o fato de que me fosse desconhecida já era uma dor. Os desejos e prazeres desconhecidos que Albertine sentia, tive certa vez a ilusão de vê-los, uma outra vez de ouvi-los. Vê-los quando, algum tempo depois da morte de Albertine, Andrée veio à minha casa. Pela primeira vez ela me pareceu bonita; pensei comigo que aqueles cabelos quase crespos, aqueles olhos sombrios e pisados eram, sem dúvida, o que Albertine amara tanto, a materialização, diante de mim, do que levava consigo em seu devaneio amoroso, do que ela via pelos olhares antecipados do desejo, no dia em que, tão precipitadamente quisera regressar de Balbec. Como a uma ignorada flor escura que me fosse trazida de além-túmulo por uma criatura na qual eu não soubera descobri-la, parecia-me ver à minha frente, exumação inesperada de uma relíquia inestimável, o Desejo encarnado de Albertina que Andrée constituía para mim, como Vênus era o desejo de Júpiter (PROUST, 2002, p. 410).

Talvez um desfecho semelhante ao do poema em prosa de *Os prazeres...* seria estranho diante de todo o tormento do narrador e volubilidade de Albertine por nós acompanhados durante tantas páginas do romance. Mas se a transformação da visão é necessária ser feita, que ganhe beleza e tom especial a amiga e amante de Albertine, que ao menos em seu aspecto físico possamos reconhecer um lampejo daquela justiça da revisão do passado propagada no primeiro livro do autor.

A metáfora escolhida carrega e si um tom fúnebre de flor negra e de figura que emerge de uma tumba, nada mais ideal para uma temática de morte de sentimentos transformados nesses vários “eus” que vão sendo construídos e desconstruídos ao longo de *Em busca...*,

conferindo um poder de, no meio da multiplicidade, termos a unidade de uma subjetividade que, no final do trajeto, somando aprendizados vários, conferindo um aspecto de unidade e multiplicidade de “eus”, forma-se por inteira. A flor negra é uma exumação: palavra instigante aqui, que significa algo que é vasculhado, retirado das profundezas ignotas. Essa tumba da qual emerge Albertine e sua flor negra (Andrée), nada mais é do que algo que o conhecimento que a verdadeira percepção trouxe ao narrador, e o fez por via de um olhar diferente daquele do passado, explicado por uma metáfora, eternizado, como todos os outros sentidos aprendidos durante o romance, na obra de arte.

O esquecimento, no caso de Albertine, trouxe ao narrador uma compreensão do amor como algo que emana de nós para nós mesmos. O primeiro capítulo de *A fugitiva*, com o título que é uma chave interpretativa – “Mágoa e esquecimento” –, tem como encerramento uma reflexão acerca da psicologia no tempo, para ele, comparável à geometria do espaço:

Assim como existe uma geometria no espaço, existe uma psicologia no tempo, onde os cálculos de uma psicologia plana já não seriam exatos, porque neles não se haveria feito conta do Tempo, e de uma das formas de que ele se reveste: o esquecimento; o esquecimento de que eu já começava a sentir a força e que é um tão poderoso instrumento de adaptação à realidade, pois ele destrói aos pouquinhos o passado que sobrevive em nós, em constante contradição com ela (PROUST, 2002, p. 418).

Esquecer a figura amada é mais do que colocar no passado as causas de todas as atrocidades provocadas pelo ciúme, é, como anuncia o narrador, “um (...) poderoso instrumento de adaptação à realidade” (PROUST, 2002, p. 418). Nesse sentido, o passado, com suas intempéries é e só pode ser o reino do tempo perdido, mas valioso por ser igualmente o depositário de todos os aprendizados que darão ao narrador a matéria narrativa para a sua obra de arte: o passado, quando modificado pela consciência, torna-se capaz de elucidar essências, o que contribui para a percepção do mundo como ele se apresenta a uma consciência – no caso do narrador, a cada aprendizado – agora esclarecida, sem contaminações e conceitos pré-existentes a respeito das pessoas, das coisas e dos fatos.

O maior dos reconhecimentos do narrador se dá, diante dessas experiências modificadoras do passado e atualizadoras do presente, dele para com ele mesmo. A grande figura reencontrada no tempo é a sua própria subjetividade, que aparece durante a obra

diluída dentro das excentricidades temporais de uma narrativa lacunar, com avanços e retrocessos em sua constituição. A subjetividade unifica no final está relacionada com todas as suas experiências e por isso constituem o seu ser. Esse “pedaço” de narrador com o qual tivemos contato nesse breve apontamento sobre alguns trechos da obra em seu sexto volume, está em construção.

Para Graciela Deri de Codina (2005), em *As aporias do eu na Recherche de Proust: desilusão e sentido*,

(...) segundo Merleau-Ponty, Proust conseguiu fixar as relações entre o visível e o invisível, a carne e o espírito, por meio da descrição de ideias que se tornam sensíveis. O sentido que instaura ideias de uma outra ordem (diferentes das ideias da consciência) vem ao encontro da análise do corpo como sensibilidade vivida, do tempo como quiasma entre passado e presente. Na memória proustiana há uma função do corpo, uma unidade espaço-temporal onde se constrói um tempo que se carrega, um tempo incorporado (CODINA, 2005, p. 24).

Em momento algum as sensações e as convicções a que chega o narrador de *Em busca...* estão distanciadas ou separadas do corpo. Fácil é identificarmos essa unidade em Proust, por exemplo, a partir da sua célebre cena do chá com *madeleines*, na qual a percepção gustativa está diretamente ligada à rememoração de sua vida passada (2002, p. 53), ou no tropeção na calçada do Palácio de Guermantes, no último volume (2002, p. 662).

Nos trechos que analisamos o ser é colocado em questão; o ser, este que contem o corpo e a alma, o pertinente ao terreno da subjetividade que se faz presente no físico e não apenas em uma consciência fora dele.

Para Proust e também para Merleau-Ponty, é impossível concebermos o conhecimento do mundo, das coisas ou das pessoas se não for por nossa experiência que deles temos, e essas experiências se dão não apenas no corpo, e nem apenas na esfera abstrata de nossa constituição, mas nos dois ao mesmo tempo.

Proust não mediu palavras ao ressaltar o valor da experiência. Para ele, “o homem é o ser que não pode sair de si mesmo, que só conhece os outros dentro de si, e, afirmando o contrario, mente” (PROUST, 2002, p. 340).

Referências

CODINA, Graciela Deri de. *As aporias do eu na Recherche de Proust: desilusão e sentido*. 31 de agosto de 2005. 250 p. Tese. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Impresso.

DARTIGUES, André. *O que é a fenomenologia?* Trad. Maria José J. G. de Almeida. São Paulo: Editora Centauro, 2002.

GAGNEBIN, Jean Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Bergson, proust: tensões do tempo*. In: NOVAES, Adalberto. (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MARQUES, Rodrigo Vieira. *A filosofia do olhar e a experiência do pensamento*. Disponível em <<http://ineinander.blogspot.com.br/2012/02/filosofia-do-olhar-e-experiencia-do.html>> 25/11/2012.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. 4 Tomes. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 1987-1989.

_____. *À la recherche du temps perdu*. 3 Tomes. Édition établie et annotée par Pierre Clarac et André Ferré. Bibliothèque de La Pléiade. Paris: Gallimard, 1968 -1969.

_____. *Em busca do tempo perdido*. 3 Volumes. Trad. Fernando Py. RJ: Ediouro, 2002.

_____. *Em busca do tempo perdido*. 7 Volumes. Trad. Mário Quintana (Volumes 1, 2, 3 e 4), Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar (Volume 5), Carlos Drummond de Andrade (Volume 6) e Lúcia Miguel Pereira (Volume 7). Porto Alegre / RJ: Editora Globo, 1983 - 1989.

_____. *Os Prazeres e os Dias*. Trad. Solange Pinheiro e Carlos Felipe Moisés. SP: Códex, 2004.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa. Tomo II*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1999.

