

A FOTOGRAFIA E A FENOMENOLOGIA DA MEMÓRIA: Aproximações Entre Dois Princípios de Distanciamento

André Leite Coelho
COGEAE – PUC-SP

RESUMO

Este trabalho se detém no livro *La chambre claire* de Roland Barthes e procura comparar os conceitos de *studium* e *punctum*, formulados nesta obra, aos pólos em oposição que definem a faculdade mnemônica humana segundo a fenomenologia da memória descrita por Paul Ricœur. O ponto de contato entre a memória e a imagem fotográfica, por sua vez, encontra-se a partir do princípio de distanciamento implícito em ambas: se a memória, como diz Aristóteles, “é do passado” e depende da distinção temporal entre a lembrança e o objeto ou evento a que a lembrança se refere, a imagem fotográfica, por conta da relação de contiguidade que estabelece com seu referente, também implica na demarcação de um distanciamento temporal entre signo e referente. A partir da verificação de similaridades entre a fotografia e a fenomenologia da memória, pretende-se, finalmente, estabelecer os pontos em comum que ambas as operações possuem em relação ao tempo.

Palavras Chave

Fotografia, Roland Barthes, fenomenologia da memória.

Abstract

This paper delves into the book *La chambre claire* written by Roland Barthes and compares the concepts of *studium* and *punctum*, conceived within this text, to the opposing poles that defines the mnemonic human faculty according to Paul Ricœur’s phenomenology of memory. The link between the memory and the photographic image, by its turn, lies in the detachment principle implied in both: if memory, as Aristotle says, “is of the past” and relies on the temporal distinction between the recollection and the object or event accounted by this recollection, the photographic image, due to the relationship of contiguity established with its referent, implies on the demarcation of a temporal detachment between sign and its referent. From the recognition of similarities between the photography and the phenomenology of

memory, this study aims to establish the common aspects that both operations has in their relationship with time.

Key words

Photography, Roland Barthes, phenomenology of memory.

Abriu um armário. Ali estavam umas cinquenta garrafinhas de tampa esmerilhada, todas enumeradas.

‘Por favor, escolha uma.’

Morandi o olhava perplexo; estendeu uma mão hesitante e escolheu uma.

‘Abra e cheire. O que está sentindo?’

Morandi inspirou profundamente várias vezes, primeiro com os olhos em Montesanto, depois erguendo a cabeça numa postura de quem interroga a memória.

‘Isso me pareceria cheiro de caserna.’ Montesanto cheirou por sua vez: ‘Não exatamente’, respondeu, ‘ou pelo menos não é o mesmo para mim. É o cheiro das aulas nas escolas primárias; aliás, da *minha* sala na *minha* escola. Não vou me estender sobre a composição: contém ácidos graxos voláteis e uma acetona não-saturada. Entendo que para o senhor não seja nada: para mim, é a minha infância [1].

Primo Levi

O livro *La chambre claire* (A câmara clara) do linguista e filósofo francês Roland Barthes representa um clássico da bibliografia contemporânea dedicada à fotografia. Paralelamente às reflexões filosóficas sobre a relação entre o espectador e a imagem fotográfica, Barthes tece uma narrativa que, aos poucos, constrói a fisionomia de sua motivação para escrever sobre a fotografia — esta técnica capaz de nos mostrar uma paisagem à qual nossa infância pertenceu e, ao mesmo tempo, reafirmar o quão inalcançável é este lugar, para nós, no presente de onde observamos este *phantasma* que, sincronicamente, também é *eikōn* [2]. Esta motivação consiste na morte de sua mãe (Cf. BARTHES, 2009, pp. 95 - 175).

O aspecto profundamente pessoal do ensaio leva o autor a enfrentar a “ferida” produzida pela observação de uma fotografia de sua mãe quando criança de um modo visceral e se o livro, por um lado, se distancia da organização e da

impessoalidade comumente presente nos textos acadêmicos ele se aproxima, por outro, dos questionamentos mais essenciais relativos à recepção e observação da imagem fotográfica.

Considerações como as funções sociais exercidas pela fotografia, seu impacto cultural e possíveis análises históricas dessa ou daquela imagem são postos de lado para dar lugar à investigação sobre um certo tipo de afecção que liga o filósofo a um repertório bastante exíguo de fotografias. Ao longo desta reflexão, Barthes formula dois elementos (ou seriam duas posturas mantidas por aquele que lê a imagem?) que se dinamizam na observação das imagens fotográficas: o *punctum* e o *studium*. Este último é descrito como uma “vastidão” correspondente às dimensões da memória cultural que o espectador possui (Cf Ibid., pp. 48-49), enquanto o *punctum* consiste numa afecção produzida à revelia do espectador e do fotógrafo; um tipo de ferida causada por um detalhe da imagem que atua no íntimo de quem a observa. Ao longo do texto, Barthes utiliza os dois conceitos para descrever a dinâmica que opera em sua leitura de imagens célebres (o autor recorre a fotógrafos como Nadar, André Kertész, Richard Avedon, Lewis H. Hine, Robert Mapplethorpe, dentre outros), porém a análise da imagem central do ensaio — a fotografia de sua mãe num jardim de inverno —, perpassa todo o ensaio de modo a invadir e se mesclar às considerações sobre este repertório educado pela história da fotografia.

No final de seu ensaio Barthes conclui que o noema da fotografia reside na comprovação de que, em algum momento do passado, aquilo que foi fotografado realmente existiu; “isso foi” diz o autor (Cf. Ibid., p. 176)[3]. Esta comprovação, por sua vez, indica a dimensão catastrófica da imagem fotográfica perceptível, por exemplo, na contemplação de uma fotografia antiga, de alguém já falecido, ainda quando criança (Cf. Ibid., p. 148) [4]. Este novo *punctum* produz, assim, um certo paradoxo temporal pois se por um lado aquela imagem representa a distância, aparentemente homogênea, que nos separa daquela realidade pretérita, ela produz, por outro, um “esmagamento do tempo” (Ibid., p. 150): entramos em contato com aquela prova, com aquela emanção luminosa do que uma vez existiu e, nesta dinâmica, vemos aquele distanciamento se converter numa proximidade absoluta. Esta mesma questão, relativa ao paradoxo de proximidade e distanciamento contido

nas imagens fotográficas, é abordado pelo teórico francês Philippe Dubois em seu livro *L'acte photographique et autres essais* (O ato fotográfico e outros ensaios):

De todas as artes da imagem, de fato, a fotografia é provavelmente aquela em que a representação está ao mesmo tempo, ontologicamente, o mais perto possível de seu objeto, pois é sua emanção física direta (a impressão luminosa) e porque lhe cola literalmente na pele (estão *intimamente* ligados), mas é igualmente, e também ontologicamente, aquela em que a representação mantém uma distância absoluta do objeto, em que ela o coloca, com obstinação, como um objeto *separado*. Tanto mais separado quanto perdido. (DUBOIS, 2009, pp. 311-312)

A dinâmica de aproximação e distanciamento temporal implícitas nos conceitos de *studium* e *punctum*, por sua vez, nos remetem a um outro campo do conhecimento filosófico que, assim como o ensaio de Barthes, compreende conceitos como o tempo e seus distanciamentos, a memória e os caracteres afetivos e racionais nela implícitos: a fenomenologia da memória.

A investigação filosófica sobre a memória faz parte da tradição da filosofia ocidental e remonta, inclusive, à teoria epistemológica platônica fundamentada na anamnesis. Para além de Platão, diversos outros pensadores se detiveram sobre o tema da memória tais como Aristóteles, Agostinho de Hipona, Giulio Camillo, Giordano Bruno, John Locke, Husserl, Henri Bergson, Maurice Halbwachs, Frances Yates, o casal Assmann, dentre outros. A extensão e a pluralidade de abordagens acerca do tema solicita um recorte específico dos referenciais teóricos utilizados nesta pequena investigação e, deste modo, optei por recorrer às reflexões do filósofo francês Paul Ricœur. Esta escolha se justifica por dois motivos. O primeiro consiste na especificidade da ênfase que o filósofo confere à questão do distanciamento temporal que figura, por sua vez, como ponto de união entre a fenomenologia da memória e as reflexões filosóficas de Barthes sobre a fotografia. O segundo provém da amplitude e profundidade do estudo empreendido por Ricœur e de seu impressionante poder de síntese, capaz de evidenciar transformações, sobrevivências e interrupções de considerações filosóficas relativas à memória ao longo da história da filosofia, bem como seu relacionamento com a epistemologia, com a história e com o esquecimento.

A abordagem multidisciplinar utilizada na redação deste artigo procura, portanto, unir a fenomenologia da memória segundo o livro *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (A memória, a história, o esquecimento) de Paul Ricœur, o ciclo romanesco *À la recherche du temps perdu* (Em busca do Tempo perdido), de Marcel Proust e a investigação filosófica acerca da imagem fotográfica empreendida pelo filósofo e linguista francês Roland Barthes no livro *La chambre claire* (a câmara clara). Esta perspectiva tem como inspiração o trabalho realizado pelo casal de estudiosos alemães Aleida e Jan Assmann relativo à memória cultural. No que concerne à multidisciplinariedade dos estudos relativos à memória, Aleida Assmann comenta:

O fascínio duradouro pelo tema da memória parece ser uma evidência de que diferentes questões e interesses se cruzam, se estimulam e se condensam, provenientes dos estudos culturais, das ciências naturais e da tecnologia da informação [...] Essa variedade de abordagens da questão revela que a memória é um fenômeno que nenhuma disciplina pode monopolizar. (ASSMANN, 2011, p. 20)

O estudo de Paul Ricœur sobre a fenomenologia da memória ocupa toda a primeira parte do livro *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (A memória, a história, o esquecimento) e oferece, no âmbito desta obra, os alicerces sobre os quais o autor sustentará suas reflexões sobre a memória individual, a memória coletiva, os processos de transposição dessas memórias para o domínio da história e, no final de seu itinerário, sobre o esquecimento.

A fenomenologia da memória é abordada por Ricœur a partir da obra de Henri Bergson, Aristóteles, Husserl e Agostinho de Hipona, e propõe uma série de pares em oposição responsáveis por definir a memória enquanto um fenômeno psíquico. Seguindo uma intuição originada na comparação da obra de Barthes com o esboço fenomenológico da memória traçado por Ricœur, pretendo identificar similaridades entre os pares em oposição mencionados a seguir e os conceitos barthesianos de *punctum* e *studium*. A hipótese consiste em identificar, nos pólos privados de distanciamento temporal e relativos à afecção mnêmica, elementos que os aproximam do *punctum* da imagem fotográfica e, nos pólos que apresentam uma demarcação do distanciamento temporal e reconhecimento da preteridade de um fato lembrado em relação ao presente, ao seu *studium*. Por conta da especificidade

do interesse deste estudo em relação à obra de Ricœur que, como comentamos, possui um programa de grande extensão, nos deteremos apenas em dois pares de oposição, um proveniente da filosofia natural de Aristóteles e outro da obra *Matière et Memoire* (Matéria e memória) de Henri Bergson.

Como ponto intermediário entre a fenomenologia da memória e sua comparação com a obra de Roland Barthes sobre a fotografia, finalmente, decidi recorrer ao ciclo romanesco de Marcel Proust como ilustração e complemento dos assuntos abordados por Ricœur.

Aristóteles: *mnēmē* x *anamnēsis*

Como primeiro par de oposições responsável por definir a faculdade mnemônica humana temos a *mnēmē* de um lado e a *anamnēsis* de outro [5]. Na *Parva Naturalia*, Aristóteles inicia seu texto com a distinção entre estes dois pólos encorajado pela observação de que "os homens que têm boas memórias não são os mesmos homens que são bons em recordar..." (ARISTÓTELES, 2000, p. 289). A partir desta distinção, (que mostra claramente a influência da teoria clássica dos humores no pensamento aristotélico) [6], o filósofo procura caracterizar cada pólo mnemônico para melhor compreender o funcionamento da memória humana.

A *mnēmē*, como primeiro pólo desta oposição, consiste num estado, numa afecção, que permanece na mente de um ser após a passagem do tempo (ibid.) e, portanto, depende da percepção temporal por parte daquele que se lembra. Aristóteles define a *mnēmē* como uma "afecção [...] da faculdade sensorial primária", e não a atribui à faculdade intelectual humana (Ibid., p. 293). Por conta das imagens mentais que se formam neste tipo de processo, a *mnēmē* é relacionada à imaginação: "É óbvio, então, que a memória (*mnēmē*) [7] pertence àquela parte da alma à qual a imaginação pertence; todas as coisas imagináveis são, essencialmente, objetos da memória..." (Ibid., p.239). Em decorrência dessas primeiras considerações, a *mnēmē* seria uma habilidade verificável não apenas no homem mas também em outros animais capazes de perceber o tempo e de imaginar [8].

Outro problema tratado por Aristóteles em sua consideração acerca da *mnēmē* consiste na memória como presentificação de uma coisa ausente, um problema já abordado por Platão no diálogo socrático do *Teeteto*:

Poderia ser feita a pergunta de como alguém pode se lembrar de alguma coisa que não está presente, uma vez que é apenas a afecção que está presente e não o fato. Pois é evidente que se deve considerar a afecção produzida pela sensação na alma e naquela parte do corpo que contém a alma — a afecção, o estado durador que chamamos de memória (*mnēmē*) — como uma espécie de imagem; pois o estímulo produzido imprime um tipo de similaridade com o percebido, assim como quando os homens selam com sinetes. (Ibid., pp. 293, 295).

Neste ponto o filósofo define a dupla característica da *mnēmē* (já comentada neste trabalho na nota de número 2) como uma imagem que por um lado se relaciona com seu referente por similaridade e, por outro, através da inscrição mental de uma experiência sensível.

A partir da definição da *mnēmē* Aristóteles busca, num segundo momento, a definição da *anamnēsis*, que consistiria num estado contínuo da *mnēmē* (Cf. Ibid., p. 301). A *anamnēsis* implica necessariamente a *mnēmē* (ainda que o contrário não) e ocorre como uma busca: “...seguimos a trilha em ordem, começando, em pensamento, do presente ou de algum conceito e de algo similar, contrário ou intimamente ligado àquilo que buscamos.” (Ibid.). Esta busca por imagens interiores, por sua vez, ocorre na sucessão dos impulsos mentais originários na *mnēmē* de modo a formar uma série rememorativa.

A *anamnēsis*, segundo Aristóteles, também se relaciona à capacidade humana de distinguir quantidades de tempo, uma capacidade que, segundo o filósofo, não se difere daquela que permite o reconhecimento de magnitudes de outras naturezas (Ibid., p. 307). A atribuição da *anamnēsis* à racionalidade humana se torna evidente quando ela é considerada análoga ao processo lógico da inferência: “...a rememoração (*anamnēsis*) é [...] um tipo de inferência; pois quando um homem se recorda ele infere que viu, ouviu, ou experimentou algo do gênero anteriormente, e o processo é um tipo de busca.” (Ibid., p. 311).

A interpretação de Paul Ricœur dedicada à filosofia aristotélica da memória, após abordar a oposição polar dos dois conceitos que acabamos de estudar, comenta que a *anamnēsis* é uma operação realizada “à contracorrente do rio *Lethe*” (RICŒUR, 2007, p. 46). Nesta imagem poética, de alguém que tenta vencer a corrente de um rio (o rio do esquecimento, neste caso), está implícito um grande

esforço, um trabalho extenuante. Este trabalho, por sua vez, é interpretado como uma das características da *anamnēsis* e, a partir do livro *L'Énergie Spirituelle* (A energia espiritual) do filósofo francês Henri Bergson, Ricœur comenta: “A distinção entre as duas formas de recordação se encaixa numa investigação mais ampla, colocada sob uma única questão: ‘Qual é a característica intelectual do esforço intelectual?’ (Ibid.). A questão aqui concerne o “jogo das representações” (Ibid., p. 47) articulado nos dois tipos de memória, será ele o mesmo tanto na *mnēmē* quanto na *anamnēsis*? Para responder estas perguntas, Ricœur investiga outro livro de Bergson e comenta:

...o ensaio pode apoiar-se na distinção operada em *Matéria e Memória*, entre “uma série de ‘planos de consciência’ diferentes, desde a ‘lembrança pura’, ainda não traduzida em imagens distintas, até essa mesma lembrança atualizada em sensações nascentes e em movimentos iniciados”. É em semelhante travessia dos planos de consciência que consiste a evocação voluntária de uma lembrança. É então proposto um modelo para separar a parte de automatismo, de recordação mecânica, e a reflexão, de reconstituição inteligente, intimamente mescladas na experiência comum. (Ibid.)

A referência de Paul Ricœur à fenomenologia bergsoniana da memória nos transporta, deste modo, ao segundo par de oposições a ser abordado neste estudo.

Henri Bergson: *memória-hábito x memória-lembrança*

A interpretação que o filósofo Paul Ricœur empreende da obra *Matière et Memoire* (Matéria e Memória) de Henri Bergson [9] define o segundo par mnemônico em oposição como a *memória-hábito*, de um lado, e a *memória-lembrança*, de outro. Segundo Ricœur, estes dois tipos de operação têm como ponto comum sua referência à anterioridade temporal de uma determinada experiência:

...a unidade desse espectro é a comunidade da relação com o tempo. Nos dois casos extremos, pressupõe-se uma experiência anteriormente adquirida; mas num caso, o do hábito, essa aquisição está incorporada à vivência presente, não marcada, não declarada como passado; no outro caso, faz-se referência à anterioridade, como tal, da aquisição antiga. Nos

dois casos, por conseguinte, continua sendo verdade que a memória ‘é do passado’, mas conforme dois modos, um não marcado, outro sim, da referência ao lugar no tempo da experiência inicial. (RICŒUR, 2007, p. 43)

Começaremos por caracterizar a *memória-hábito*. Segundo Bergson, ao memorizar uma lição, um indivíduo repete diversas vezes os versos que a compõem de modo a decorá-la. Depois de internalizá-la, o estudante adquire a capacidade de recitar, verso por verso, a lição estudada de modo que cada recitação produz uma certa aderência daquelas experiências anteriores no presente de onde as palavras são proferidas (Cf. BERGSON, 1999, pp. 85-87). Neste procedimento o aluno não se reporta à lição como se esta fosse um objeto localizado no passado, como se rememorasse um determinado dia em que estudou aqueles versos; a lição “...não contém nenhuma marca que revele suas origens e a classifique no passado; ela faz parte de meu presente da mesma forma que meu hábito de caminhar ou de escrever; ela é vivida, ela é ‘agida’, mais que representada” (Ibid., p. 87-88).

No que se refere à distância temporal existente entre a experiência pretérita e a operação mnêmica efetuada no presente, a *memória-hábito* produz uma certa união entre as duas temporalidades de modo a atualizar o passado na forma de uma ação:

A bem da verdade, ela (a *memória-hábito*) já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente. [...] o passado não [...] interessa o bastante para separá-lo do presente que [...] fascina, e seu reconhecimento deve ser antes vivido do que pensado (Ibid., pp. 89-90)

Nesta passagem de Bergson, portanto, ocorre a oposição entre um passado “vivido” e outro “pensado”. Como prosseguimento desta distinção, chegamos ao outro pólo mnêmico descrito pelo filósofo: a *memória-lembrança*. De acordo com o mesmo exemplo do aluno que memoriza uma lição, juntamente com a habilidade de recitar, no presente, os versos decorados, devemos supor que o aluno também seja capaz de se lembrar dessa ou daquela aula, de um dia específico em que conseguira decorar o primeiro verso ou, de um outro dia, distinto do primeiro,

marcado por seu sucesso em ter memorizado toda a lição. Este processo é descrito na seguinte passagem:

Cada uma das leituras sucessivas volta-me então ao espírito com sua individualidade própria; revejo-a com as circunstâncias que a acompanhavam e que a enquadram ainda; ela se distingue das precedentes e das subseqüentes pela própria posição que ocupou no tempo; em suma, cada uma dessas leituras torna a passar diante de mim como um acontecimento determinado de minha história. (Ibid., p. 86)

Consecutivamente à capacidade de distinguir um determinado momento pretérito de outro, a *memória-lembrança* produz o reconhecimento dos distanciamentos temporais entre o presente e o(s) passado(s) que, neste caso, é reconhecido em sua especificidade como um evento singular, único: “É como um acontecimento de minha vida; contém, por essência, uma data, e não pode conseqüentemente repetir-se.” (Ibid. p. 86).

Dentro do sistema proposto por Bergson os dois pólos mnemônicos da *memória-hábito* e da *memória-lembrança* se relacionam dinamicamente de acordo com os eventos que definem o presente. Segundo o filósofo, a consciência que possuímos deste presente promoveria o descarte das lembranças inúteis, as quais não se relacionam coerentemente com o presente vivido (Cf. Ibid. p. 92). A *memória-hábito* possui, portanto, a função de inibir a *memória-lembrança*; ela aceitaria tão somente aquelas lembranças (ou representações) que possuem melhor encaixe no tempo presente e, a lógica desses encaixes, por sua vez, dariam à nossa visão certas “leis de associação de ideias” (Cf. Ibid. p. 93).

Marcel Proust: *memória involuntária* x *memória voluntária*

O terceiro par de conceitos mnêmicos a ser estudado consiste na dupla *memória involuntária* x *memória voluntária*, formulados pelo romancista francês Marcel Proust. O salto de campo temático da fenomenologia da memória para a literatura se justifica em função tanto da coincidência do objeto abordado por ambos quanto da abordagem multidisciplinar utilizada neste estudo.

A memória involuntária, que será investigada a seguir, consiste no *leitmotiv* do ciclo romanesco *À la recherche du temps perdu* (Em busca do tempo perdido) de

Marcel Proust. Contrariamente ao que pode parecer num primeiro julgamento, o objeto representado ao longo da busca não se trata da burguesia francesa do fim do século XIX, nem das personagens ou dos ardis que infestam as entrelinhas de seus diálogos. Proust, ao utilizar estes elementos como apoio, representa o processo rememorativo trabalhado sobre um tempo de natureza psicológica, nunca cosmológico.

Seria inclusive grosseiro considerar que o livro aborda o passado pois, na verdade, o tempo que se cristaliza nas páginas do romance é muito mais o presente do autor que se volta para o passado do que o passado em si mesmo. Com a sobreposição incessante de lembranças de toda uma vida, o leitor testemunha a tecelagem de uma obra cuja trama e urdidura, segundo Walter Benjamin, são a recordação e o esquecimento [10].

A reedição de *Em busca do tempo perdido no Brasil*, iniciada em 2006 e ainda não concluída, oferece ao público diversas informações complementares ao texto como notas de rodapé que contextualizam historicamente os acontecimentos da narrativa, bem como textos críticos que analisam a obra de Proust e a relacionam com outros campos do conhecimento, como a psicanálise, a crítica de arte, etc. No primeiro volume, além do posfácio, foi publicada uma pequena entrevista concedida pelo romancista ao jornal *Le Temps* no dia 14 de novembro de 1913, antevéspera do lançamento do primeiro volume da obra que, nesta data, ainda não tinha sido concluída (Cf. PROUST, 2006, pp. 509-512). Na entrevista Proust comenta que as longas extensões temporais da narrativa de seu romance têm o intuito de revelar a “psicologia no tempo” (Ibid., p. 510) de suas personagens:

E não são somente os mesmos personagens que reaparecerão ao longo desta obra sob aspectos diversos, como em certos ciclos de Balzac, mas em um mesmo personagem — nos diz o sr. Proust — certas impressões profundas, quase que inconscientes. (Ibid.)

Proust ressalta em seguida a diferença entre seu romance e a filosofia de Bergson — com quem, inclusive, o autor teria tido a oportunidade de discutir sobre o sono e seus desdobramentos psicológicos [11]. A distinção estabelecida pelo autor reside exatamente na oposição entre a memória involuntária e a memória voluntária, conceitos inexistentes na filosofia de Bergson e que serão agora investigados segundo nosso interesse fenomenológico.

De acordo com Proust a memória involuntária não pode ser buscada, ocorre sempre à revelia de quem se lembra pois depende do encontro da “semelhança”, de “um minuto idêntico” (Ibid., p. 511) capaz de reativar, a partir de um deslocamento temporal entre o passado e o presente, uma determinada experiência pretérita. A diferença entre este pólo mnemônico e seu oposto, a memória voluntária, reside na capacidade detida pela primeira de revelar o passado de um modo autêntico, ou melhor, de mostrar a “essência extra-temporal” (Ibid., p, 512) que une o passado e o presente onde este passado eclode. Quando somos acometidos por este tipo de experiência, segundo o autor, percebemos a precariedade da imagem que nossa memória voluntária nos oferece.

À diferença da memória voluntária, descrita pelo autor como uma "memória da inteligência e dos olhos" (Ibid., 511), a memória involuntária é ativada no âmbito da busca proustiana, na maior parte das vezes, por meio de sentidos como o olfato, o tato e o paladar [12]. A relação sinestésica entre estes sentidos e a visão, na famosa passagem da madalena embebida em chá, coincide com o diálogo interno entre a memória voluntária e a memória involuntária:

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. Mas debate-se demasiado longe, demasiado confusamente [...] não posso distinguir a forma, pedir-lhe [...] que me traduza o testemunho de seu inseparável contemporâneo, de seu inseparável companheiro, o sabor, pedir-lhe que me indique de que circunstância particular, de que época do passado é que se trata. (PROUST, 2006, pp. 72-73)

Nessa passagem vemos uma tentativa de reconhecimento, de estabelecimento de uma distância temporal (a determinação cronológica) que a razão da personagem procura operar a partir da moção originada na experiência palatal e olfativa. Anteciparei a verificação de uma das similaridades entre a fenomenologia da memória e o ensaio sobre a fotografia de Barthes neste ponto pois, para elucidar a relação entre a *memória involunária* e a *memória voluntária*, julgo necessária uma reflexão discutida no ensaio a ser abordado nas conclusões. A reflexão concerne o caráter esguio às denominações do *punctum*:

O *studium* está, em definitivo, sempre codificado, o *punctum* não [...] Nadar, em sua época (1882), fotografou Savorgnan de Brazza cercado por dois jovens negros vestidos de marinheiros; um dos dois grumetes, curiosamente, colocou a mão na coxa de Brazza; esse gesto incôngruo tem tudo para fixar meu olhar, constituir um *punctum*. E no entanto não é um *punctum*; pois imediatamente, quer queira quer não, eu codifico a postura como 'bizarra' (o *punctum* para mim, são os braços cruzados do segundo grumete). O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio. (BARTHES, 1980, p. 84)

Ao definir o *punctum* como algo inominável, Barthes se aproxima sensivelmente de Proust. Essa aproximação, por sua vez, pode ser observada justamente no instante que antecede o encontro, a codificação em palavras do impulso originário na afecção da *memória involuntária* que, nesse instante, já se apossou da personagem:

Chegará até a superfície de minha clara consciência essa recordação, esse instante antigo que a atração de um instante idêntico veio de tão longe solicitar, remover, levantar no mais profundo de mim mesmo? Não sei [...] Dez vezes tenho de recomeçar, inclinar-me em sua busca. E, de cada vez, a covardia que nos afasta de todo trabalho difícil, de toda obra importante, aconselhou-me a deixar daquilo, a tomar meu chá pensando simplesmente em meus cuidados de hoje, em meus desejos de amanhã, que se deixam ruminar sem esforço. (Ibid., p. 73)

O reconhecimento, sincrônico à representação do passado que estava ligado à afecção originada na percepção do sabor e aroma da madalena embebida em chá, ocorre finalmente de modo a reconstituir, além da lembrança dos chás dominicais de tia Léonie, toda a flora, personagens, lugares, enfim, toda a infância que a personagem vivenciou na cidadezinha de Combray:

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Léonie me oferecia, depois de o ter mergulhado em seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto [...] eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava seu quarto, veio aplicar-se, como um cenário de teatro, ao

pequeno pavilhão que dava para o jardim e que fora construído para meus pais aos fundos dela (esse truncado trecho da casa era só o que eu recordava até então); e, com a casa, a cidade toda, desde a manhã à noite, por qualquer tempo, a praça onde me mandavam antes do almoço, as ruas por onde eu passava e as estradas que seguíamos quando fazia bom tempo. E, como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia d'água pedacinhos de papel, até então indistintos e que, depois de molhados, se estiram, se delineiam, se cobrem, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores de nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda a Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá. (Ibid., pp. 73-74)

A partir dos revezamentos, interpenetrações e alternâncias entre a *memória voluntária* e a *memória involuntária*, a busca proustiana representa os fenômenos mnêmicos de uma forma bastante análoga às investigações de Paul Ricœur sobre a memória. Tendo como alicerces os conceitos estudados, nos dedicaremos, na última parte deste estudo, ao estabelecimento de similaridades entre a obra de Barthes e a fenomenologia da memória.

Conclusões

As associações verificadas nesta etapa do trabalho unem os pólos *mnēmē*, *memória-hábito* e *memória involuntária* ao *punctum*, e seus complementos, a *anamnēsis*, a *memória-lembrança* e a *memória voluntária* ao *studium*.

A primeira definição do conceito de *punctum* encontrada no livro descreve-o como um elemento que “transpassa” o espectador: este elemento não pode ser procurado ativamente, pelo contrário, é ele que “parte da cena como uma flecha e vem me transpassar” (BARTHES, 1980, p. 49). Esta descrição sugere que a percepção do *punctum* ocorre à revelia de quem observa (lê) a imagem de modo que esta experiência não pode ser buscada ativamente pelo espectador nem planejada pelo fotógrafo que produziu a imagem: "Certos detalhes poderiam me 'ferir'. Se não o fazem é porque foram colocados lá intencionalmente pelo fotógrafo." (Ibid., p. 79). Ao retomarmos os assuntos abordados anteriormente, esta ausência de esforço e dependência do acaso, presentes na percepção do *punctum*, se

assemelha à ocorrência da *memória involuntária* proustiana. Ao longo da busca de Proust, poucos são os momentos em que a *memória involuntária* se apodera da personagem (lembro-me, em retrospectiva, do episódio da madeleine no primeiro volume, do vislumbre das árvores a partir da carruagem de Mme. de Villeparisis no segundo volume, no momento em que a personagem se abaixa para desabotoar suas botas no quarto volume, do cheiro exalado pelos ramos jogados na lareira por Françoise no quinto volume e da observação dos paralelepípedos irregulares da mansão de Guermantes, no último volume). O traço comum entre todas essas passagens, contudo, consiste na coincidência casual entre o passado e o presente percebida por meio de um objeto imprevisível, como o próprio autor comenta já no primeiro volume da busca:

É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca. (PROUST, 2006, p. 71)

A similaridade entre o *punctum* e a *memória involuntária*, portanto, aponta para o grau extremamente pessoal (pois identitário) implícito na associação por similaridade entre o tempo passado e o tempo presente daquele que se lembra. O aspecto incomunicável, aqui, diz respeito à irreprodutibilidade das vivências individuais as quais, todavia, são justamente a origem da afecção presente tanto no *punctum* quanto na *memória involuntária*.

Na continuidade deste questionamento, o segundo aspecto do *punctum* a ser tratado consiste exatamente na ideia de afecção que ele compreende, ilustrada por Barthes com o uso dos verbos “ferir”, “transpassar”, “picar”, “marcar”, “mosquear”, “mortificar” (Ibid., p. 49) e “pungir” (Ibid., p. 71). É notável que todos esses verbos implicam o registro, a impressão de um trauma, de uma pegada que algo deixou por meio de um contato físico. Ora, ao retomarmos o conceito aristotélico de *mnēmē*, observamos a presença da mesma característica sob a forma do termo *phantasma*, uma de suas partes constituintes:

Tomemos um exemplo, diz Aristóteles: a figura pintada de um animal. Pode-se fazer uma leitura dupla desse quadro: considerá-lo quer em si mesmo, como simples desenho pintado num suporte, quer como uma *eikōn* ('uma cópia' dizem nossos dois tradutores). É possível, porque a inscrição consiste nas duas coisas ao mesmo tempo: é ela mesma e a representação de outra coisa (allou phantasma); aqui, o vocabulário de Aristóteles é preciso: ele reserva o termo *phantasma* à inscrição enquanto ela mesma, e o termo *eikōn* para a referência a outra coisa que não a inscrição. (RICŒUR, 2007, p. 36)

A *mnēmē*, portanto, consiste na parcela afetiva que liga uma lembrança ao presente e, desta forma, sua correspondência com o conceito de *punctum* é total. Esta correspondência se esclarece com a comparação de dois trechos, um proveniente da descrição que Ricœur dedica à *mnēmē* e outro da definição do conceito de *punctum* por Barthes:

Entendamos por evocação o aparecimento atual de uma lembrança. É a esta que Aristóteles destinava o termo *mnēmē* [...] ele caracterizava a *mnēmē* como pathos, como afecção: ocorre que nos lembramos disto ou daquilo, nesta ou naquela ocasião (Ibid., p. 45)

A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1980, p. 49)

De acordo com o vocábulo latino, o *punctum* (correspondente, grosso modo, à palavra “ponto” do léxico português) é um conceito que possui, implicitamente, uma ausência de dimensão em contraste com o *studium*, descrito por Barthes por meio de metáforas como um “campo extenso”, uma “vastidão”, os quais não seriam outra coisa senão a memória cultural do espectador (Cf. Ibid., p. 47). As metáforas espaciais utilizadas por Barthes, todavia, consistem em lugares interiores deste espectador, tais quais os *loci* que a tradição da mnemotécnica clássica sugeria que fossem mentalmente construídos pelos retóricos [13]; e se o *punctum* é desprovido de espaço, este espaço é de ordem mental.

A diferença concernente à espacialidade mental entre o *punctum* e o *studium*, por sua vez, apresenta similaridade às considerações de Ricoeur acerca da diferença de distância temporal implícita nos contos bergsonianos de *memória-hábito* e *memória-lembrança*:

...(O par memória-hábito x memória-lembrança) constitui a primeira oportunidade de aplicar ao problema da memória aquilo que chamei [...] de conquista de distância temporal, conquista situada sob o critério que podemos qualificar de gradiente de distanciamento. A operação descritiva consiste então em classificar as experiências relativas à profundidade temporal, desde aquelas em que, de algum modo, o passado adere ao presente, até aquelas em que o passado é reconhecido em sua preteridade passada. (Ibid., p. 43)

O gradiente de distanciamento descrito por Ricoeur na passagem acima dá a entender que os dois pólos mnemônicos possuem uma distinção antes de grau do que de natureza pois, na medida em que a distância temporal entre a lembrança e seu referente aumenta, a *memória-hábito* se aproxima cada vez mais da *memória-lembrança*.

A ausência de distância verificável no *punctum*, por sua vez, corresponde ao efeito de adesão do passado no presente, característico à *memória-hábito* e à *memória involuntária*. Em todos esses pólos mnemônicos, verifica-se uma compressão temporal que ainda não permitiu que a memória fosse representada, apenas pressentida de forma indeterminada. Nesse sentido, este tipo de memória se apresenta como uma força, como algo que poderá se desdobrar num movimento, numa busca. Ao regressarmos ao conceito de *punctum*, sua “força de expansão [...] frequentemente metonímica” (Ibid., p. 74) [14] aproxima o espectador à uma vivência pretérita de um modo corporal:

Há uma fotografia de Kertész (1921) que representa um violinista cigano, cego, conduzido por um garoto; ora, o que vejo por esse ‘olho que pensa’ e que me faz acrescentar alguma coisa à foto, é a rua de terra batida; o grão dessa rua terrosa me dá a certeza de estar na Europa central; percebo o referente [...] reconheço, com todo meu corpo, as cidadezinhas que atravessei por ocasião de antigas viagens pela Hungria e Romênia. (Ibid. pp. 74-77)

O processo de observação da fotografia citado acima se assemelha com o pólo mnêmico da *memória-hábito* anteriormente descrito, uma vez que, a partir de um impulso (ou “força de expansão” segundo a terminologia de Barthes), vemos a experiência pretérita da viagem do autor à Hungria e à Romênia aderir em seu presente. Os termos “...me dá certeza de estar na Europa central” e “reconheço com todo o meu corpo” indicam que a experiência não é rememorada segundo um distanciamento claramente estabelecido entre o presente e o passado; a textura da rua vislumbrada por Barthes o transfere, integralmente (pois com todo seu corpo), para aquelas cidades visitadas.

A experiência descrita por Barthes de adesão do passado no presente se assemelha, desse modo, ao pólo mnemônico da *memória involuntária* estudado anteriormente pois nos diversos momentos da narrativa de Proust em que a personagem central é surpreendida por este tipo de memória, vemos ocorrer uma interferência semelhante àquela que o *punctum* produz na leitura de uma fotografia. Ao perceber um odor, figurado no romance proustiano como o *punctum* da experiência da personagem central, mecanismos muito similares de adesão do passado no presente podem ser verificados, de modo a produzir uma espécie de colagem temporal:

"Françoise vinha acender o fogo e para fazê-lo pegar jogava sobre ele uns raminhos cujo odor, esquecido durante todo o verão, descrevia em torno da lareira um círculo mágico, dentro do qual, vendo-me a mim mesmo a ler ora em Combray, ora em Doncières, eu me sentia tão contente, ficando em meu quarto em Paris [...] ainda que (as lembranças, comparadas pelo autor a quadros) nunca mais devessem ser para mim senão isso, e pudesse eu, ao recordá-los, revê-los apenas, eis que de súbito refaziam em mim, de mim inteirinho, pela virtude de uma sensação idêntica, o menino, o adolescente que os tinha visto. Não houvera somente mudança de tempo lá fora, ou no quarto modificação de odores, mas em mim diferença de idade, substituição de pessoa" (PROUST, 2011, p. 33).

Neste trecho do quinto volume da busca proustiana percebemos a reconstrução, também integral e corpórea, que a memória involuntária, ativada por meio de um odor, produz na personagem do romance. A memória involuntária se encontra, aqui, contraposta à memória voluntária, esta última incapaz, segundo o

autor, de oferecer àquele que se lembra outra coisa senão ela própria, senão “apenas” este tipo de lembranças ou, nas palavras de Bergson, a “...representação, e não mais que uma representação [...] nada me impede de abarcá-la de uma só vez, como num quadro.” (BERGSON, 1999, p. 87).

No final do ensaio de Roland Barthes, as considerações sobre a fotografia se dirigem, cada vez mais, ao *punctum* de natureza temporal (Cf. BARTHES, 1980, p. 148), considerado sob a égide aterrorizante da morte: “Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe.” (Ibid., p. 150). Este segundo *punctum*, sensivelmente diferente do primeiro, não mais impulsiona os encadeamentos rememorativos que se proliferam na fenomenologia da memória abordada por Ricœur; a fotografia, aqui, apresenta-se antagonicamente à lembrança, de modo a impossibilitar qualquer tentativa de rememoração:

... a foto jamais é, em essência, uma lembrança (cuja expressão gramatical seria o perfeito, ao passo que o tempo da Foto é antes o aoristo), mas também ela a bloqueia, torna-se rapidamente uma contralembrança. Certo dia, alguns amigos falaram de suas lembranças de infância; eles a tinham; mas eu, que acabava de olhar minhas fotos passadas, não as tinha mais. Cercado por essas fotografias, eu não podia mais me consolar com os versos de Rilke: ‘Tão doces como a lembrança, as mimosas banham o quarto’: a Foto não ‘banha’ o quarto: nenhum odor, nenhuma música, apenas a coisa exorbitada. (BARTHES, 1980, pp. 142-143)

O vislumbre do ponto limite da fotografia, finalmente, representa, para Barthes, o “êxtase fotográfico”, caracterizado pelo realismo absoluto relativo à existência ontológica do sujeito fotografado, “...fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que inverte o curso da coisa” (Ibid., p. 183) e, à esta postura extática em relação à imagem fotográfica, correspondente aos primeiros pólos mnemônicos estudados, Barthes define outra, uma postura “sensata” (Ibid.) que se define pela relatividade, pelo temperamento daquele realismo, temperamento este dependente dos “hábitos estéticos ou empíricos” (Ibid.) que não são outra coisa senão as referências da memória cultural, correspondente aos segundos pólos mnêmicos, dominadas pelo espectador da imagem.

Referências bibliográficas

ASSMANN, Aleida. (2006). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ARISTOTLE. *On the soul, parva naturalia, on breath*. Trad. W. S. Hett. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000. (Loeb Classical Library).

BARTHES, Roland. (1980). *La chambre claire: notes sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

BERGSON, Henri. (1939). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 1999.

DUBOIS, Philippe. (1990). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2009.

FENK, August. (2008). *A view on the iconic turn from a semiotic perspective*. In: Wittgenstein and the Philosophy of Information. Proceedings of the 30th International Ludwig Wittgenstein-Symposium in Kirchberg, 2007. Ontos Verlag, Frankfurt, pp. 27-42.

PEIRCE, Charles Sanders. (1931). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce: volume I, principles of philosophy and volume II, elements of logic*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974. v.1 and v. 2.

PROUST, Marcel. (1913). *Em Busca do Tempo Perdido: no caminho de swann*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2006. v. 1.

_____. (1923). *Em Busca do Tempo Perdido: a prisioneira*. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Editora Globo, 2011. v. 5.

RICŒUR, Paul. (2000). *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

[1] LEVI, Primo. *71 contos / Primo Levi*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

[2] Os termos *phantasma* e *eikōn* são definidos por Paul Ricœur a partir de Aristóteles na seguinte passagem: “Tomemos um exemplo, diz Aristóteles: a figura pintada de um animal. Pode-se fazer uma leitura dupla desse quadro: considerá-lo quer em si mesmo, como simples desenho pintado num suporte, quer como uma *eikōn* (‘uma cópia’ dizem nossos dois tradutores). É possível, porque a inscrição consiste nas duas coisas ao mesmo tempo: é ela mesma e a representação de outra coisa (allou phantasma); aqui, o vocabulário de Aristóteles é preciso: ele reserva o termo *phantasma* à inscrição enquanto ela mesma, e o termo *eikōn* para a referência a outra coisa que não a inscrição.” (RICŒUR, 2007, p. 36) Os dois termos aqui descritos se relacionam diretamente com dois termos presentes na segunda tricotomia peirceana, o *eikōn*, se assemelhando aos signos icônicos (pois, como os signos icônicos, se assemelha ao seu referente) e o *phantasma* aos signos indexicais (os quais dependem da real afecção, da contiguidade entre o objeto e o referente) (Cf. PEIRCE, 1974, pp. 143-144). A convivência entre a qualidade icônica e o aspecto indexical dentro da imagem fotográfica, por sua vez, é definida por August Fenk através do termo “similaridade indexical”, usado em seu artigo para descrever uma fotografia digital do rosto de uma pessoa (FENK, 2007, p. 36).

[3] A consideração da fotografia como uma técnica fundada na comprovação da existência daquilo que é representado pode ser encontrada nos seguintes trechos: “Toda fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que sua invenção introduziu na família das imagens.” (BARTHES, 1980, p. 135); “Na fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação. (Ibid., p. 139)

[4] “Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da posse (aoristo) a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, por uma catástrofe que já ocorreu. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe.” (BARTHES, 1980, p.150)

[5] Optei pela terminologia utilizada por Paul Ricœur em seu livro *A memória a história o esquecimento*, a qual latiniza as palavras gregas *μνήμη* e *ἀνάμνηση* como *mnēmē* e *anamnēsis* respectivamente.

[6] Esta afirmação pode ser comprovada em diversas passagens do texto aqui estudado (Cf. ARISTÓTELES, pp. 295, 311). Para o leitor interessado no estudo da teoria clássica dos humores, Cf. KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. (1964). *Saturn and Melancholy*. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979. Esta publicação possui um capítulo inteiro dedicado à investigação da sobrevivência da noção de melancolia em Aristóteles na idade média (Cf. Ibid. pp. 67-74).

[7] Para efeito de esclarecimento, a tradução utilizada como referência neste estudo foi feita do grego para o inglês por W. S. Hett. O termo *μνήμη* foi traduzido como “memory” e o termo *ἀνάμνηση* como “recollection”, à diferença da interpretação de Paul Ricœur, comentada na nota de número 5. Nos trechos utilizados ao longo do texto, adicionarei os termos *mnēmē* e *anamnēsis* em seguida e entre parênteses aos termos originais da tradução para evitar confusões terminológicas.

[8] No texto *De Anima* Aristóteles atribui a imaginação à “atividade da percepção sensível” (Cf. ARISTÓTELES, *De anima*, Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo, Editora 34, 2006, p. 113) e comenta que tanto os homens quanto os animais desprovidos de intelecto possuem a capacidade de imaginar (Cf. *Ibid.*). Deve-se manter em mente que a *Parva Naturalia* representa uma continuidade da filosofia natural desenvolvida em *De anima* pois foi escrito posteriormente.

[9] BERGSON, Henri. (1939). *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 1999.

[10] Cf. BENJAMIN, Walter. (1985). *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. v.1. p. 37.

[11] Cf. a nota de rodapé n. 213 in PROUST, Marcel. (1921). *Em Busca do Tempo Perdido: sodoma e gomorra*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2008. v. 4. pp. 443. Para a menção de Bergson no romance proustiano, Cf. *Ibid.*, pp. 443-446.

[12] Sobre a função do paladar e do olfato na memória involuntária, a seguinte passagem é bastante esclarecedora: “...quando nada mais subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gôticula impalpável, o edifício imenso da recordação.” (PROUST, 2006, pp. 73-74).

[13] A mnemotécnica clássica estimulava os oradores a criar espaços mentais como palácios, templos ou teatros dentro dos quais deveriam ser dispostas, a partir de uma ordem sucessiva, imagens agentes que seriam capazes de remeter o orador a ideias, conceitos ou até mesmo palavras. Depois de construído o edifício imaginário, com suas imagens simbólicas, bastava que o orador percorresse esses espaços mentalmente para que as informações fossem recuperadas. Sobre este assunto, Cf. YATES, Frances A. (1966). *A Arte da Memória*. Trad. Flavia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

[14] É curioso notar o emprego do termo “força de expansão” por Barthes pois este mesmo termo é utilizado por Marcel Proust na famosa passagem da madeleine: “O simples fato de ver a madalena não me havia evocado coisa alguma antes que a provasse; talvez porque, como depois tinha visto muitas, sem as comer, nas confeitarias, sua imagem deixara aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo se desagregara; as formas — e também a daquela conchinha de

pastelaria, tão generosamente sensual sob sua plissagem severa e devota — se haviam anulado ou então, adormecidas, tinham perdido a força de expansão que lhes permitiria alcançar a consciência.” (PROUST, 2006, p. 73). Tanto aqui quanto em Barthes, o sentido conferido à expressão “força de expansão” é o mesmo: a partir do encontro inesperado com um estímulo capaz de produzir uma afecção no observador, produz-se uma cadeia rememorativa capaz de ligar, de fazer colar, duas temporalidades distintas.