UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS
E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

UNIVERSIDADE PARIS III
SORBONNE NOUVELLE
ESCOLA DOUTORAL 120
LITERATURA FRANCESA E COMPARADA

FILLIPE AUGUSTO GALETI MAURO

Às margens do Vivonne

o estilo de Marcel Proust nos romances de
Pedro Nava, Jorge Andrade e Cyro dos Anjos

versão original

São Paulo
Paris
2022

FILLIPE AUGUSTO GALETI MAURO

Às margens do Vivonne

o estilo de Marcel Proust nos romances de Pedro Nava, Jorge Andrade e Cyro dos Anjos

versão original

Trabalho apresentado para obtenção do título (dupla titulação), no âmbito do Convênio Acadêmico Internacional para Coorientação de tese de doutorado celebrado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e pela Universidade Paris III — Sorbonne Nouvelle.

Área de concentração:

Literatura francesa e comparada

Orientadores:

Prof. Dr. Alexandre Bebiano de Almeida

Profa. Dra. Florence Marie Émilienne Olivier

São Paulo
Paris
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M457? Mauro, Fillipe Augusto Galeti
Às margens do Vivonne: o estilo de Marcel Proust nos romances de Pedro Nava, Jorge Andrade e Cyro dos Anjos / Fillipe Augusto Galeti Mauro; orientador Alexandre Bebiano de Almeida - São Paulo, 2022.
305 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.

1. Marcel Proust. 2. Pedro Nava. 3. Jorge Andrade. 4. Cyro dos Anjos. I. Almeida, Alexandre Bebiano de, orient. II. Título.

MAURO, Fillipe Augusto Galeti. **Às margens do Vivonne**: o estilo de Marcel Proust nos romances de Pedro Nava, Jorge Andrade e Cyro dos Anjos. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr._____ Instituição_____
Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr._____ Instituição_____
Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr._____ Instituição_____
Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr._____ Instituição_____
Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr._____ Instituição_____
Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr._____ Instituição_____
Julgamento_____ Assinatura_____

A meus pais, a meu irmão,
meu tempo redescoberto.

AGRADEÇO

A Alexandre Bebiano, orientador e amigo, por aceitar me guiar no mundo, vasto mundo, da *Recherche*; a Florence Olivier, por somar-se a nós nessa odisseia transatlântica;

A Fábio de Souza Andrade, Jorge de Almeida, Philippe Willemart, Jacqueline Penjon e Michel Riaudel, membros da banca julgadora, por aceitarem brindar meu trabalho com sua leitura rigorosa;

Às colegas da Equipe Proust da Escola Normal Superior de Paris, Nathalie Mauriac Dyer e Pyra Wise, pelo sempre gentil acolhimento em seus seminários de transcrição genética; aos professores Christophe Pradeau e Sophie Basch, por me aceitarem em seu seminário proustiano na Universidade de Paris IV; a Mireille Naturel, pela leitura sempre atenciosa de meu trabalho e o convite para expô-lo no Centro de Pesquisas Proustianas da Universidade Paris III;

Aos colegas proustianos brasileiros, Luciana Persice Nogueira, Paulo Bungart, Yuri Cerqueira dos Anjos e Carlos Eduardo Queiroz, criador da revista *Intermitências*, por estimularem incansavelmente a leitura de Proust em nosso país;

À paciência de Viviane Silva, Regina Celi Sant Ana e Gilles Saunier, sem a qual jamais seria capaz de me encontrar no verdadeiro labirinto de Minos da administração de nossas universidades;

A minha *petite bande*, com todo afeto, Juliana Delcó, Caio Garzeri, Franco Zolin, Giovanni Santarosa, Henrique Balbi, Ruan de Sousa Gabriel e Victor de Souza;

Por todo companheirismo, aos grandes amigos que a França me deu, Rafael Ireno, Rosemay Joubrel, Melissa Scanhola, Rosa Freire d'Aguiar, Maurício Vieira, Hugo Wajnsztok, Martin Chabert, Séverine Jan, Jean Paul Jomard, Amandine Délepine — em especial, a Étienne Sauthier, "parceiro e amigo querido, que já viajaste tantas canções comigo e ainda há tantas por viajar";

A Clarisse, Valérie e Étienne Renaud, por serem para mim um lar caloroso na gélida Franche-Comté, às margens do Doubs de Stendhal, onde boa parte dessa tese foi escrita; a Valentine Renaud, por dividir comigo uma parcela preciosa da beleza que há no mundo;

A Julia Claud, Tanguy Pérez, Clémence Lacour e, uma vez mais, a Valentine Renaud, Philippe Willemart e Étienne Sauthier pela voluntariosa correção da versão francesa desta tese;

À FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo valoroso apoio econômico concedido através de três processos de financiamento: 2018/10413-4; 2019/13251-8 e 2019/21664-0.

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore.
— Dante Alighieri[1]

[1] ALIGHIERI, Dante. *Commedia*. Milão: Mondadori, col. I Meridiani, vol. I, 2004, p. 27.

Resumo

Esta tese compara as diferentes ressonâncias do estilo de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, nos romances brasileiros *Baú de Ossos*, de Pedro Nava (1972), *Labirinto*, de Jorge Andrade (1978) e *A menina do sobrado*, de Cyro dos Anjos (1979). Proust é evocado com grande frequência por esses três escritores e sua estética fertilizou a noção de memória e de tempo perdido contida em suas obras. O crítico Sábato Magaldi sugeriu a *Labirinto* o subtítulo de "em busca do pai perdido" pela forma como aborda os conflitos familiares de seu herói; Cyro dos Anjos, um "devoto" do romance de Proust, cria seus próprios episódios de memória involuntária e inscreve o herói de *A menina do sobrado* em sucessivos ciclos de patologia amorosa; Pedro Nava dedica a Proust todo o capítulo final de *Baú de ossos* e não hesita em afirmar que "todo mundo tem sua madeleine" e que "cada um foi um pouco furtado pelo *petit* Marcel". Na primeira parte, um estudo diacrônico propõe uma periodização e busca descrever, a partir de Jorge de Lima, Barreto Filho, Augusto Meyer e Octacílio Alecrim, as diferentes maneiras pelas quais a moderna literatura brasileira se apropriou do estilo de Proust. Em seguida, um estudo sincrônico elegeu seis importantes *topoi* da *Recherche* (memória involuntária, série enumerativa caótica, leis do espírito, patologia amorosa, aprendizagem artística e fantasia onomástica) e avaliou as distintas maneiras como se manifestam em Nava, Andrade e Anjos. Por fim, no cruzamento entre essas duas dimensões, foram interpretadas as condições históricas, econômicas e políticas que tornaram possível a proliferação de livros de aspecto proustiano no Brasil dos anos setenta.

Palavras-chave: Marcel Proust, Pedro Nava, Jorge Andrade, Cyro dos Anjos.

Résumé

Cette thèse compare les différentes résonances du style de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, dans les romans brésiliens *Baú de Ossos*, de Pedro Nava (1972), *Labirinto*, de Jorge Andrade (1978) et *A menina do sobrado*, de Cyro dos Anjos (1979). Proust est souvent évoqué par ces trois écrivains et son esthétique a fertilisé la notion de mémoire et de temps perdu présente dans ses œuvres. Le critique Sábato Magaldi a suggéré pour *Labirinto* le sous-titre « à la recherche du père perdu » à cause de la manière dont il aborde les conflits familiaux de son héros ; Cyro dos Anjos, un « dévot » du roman de Proust, crée ses propres épisodes de mémoire involontaire et inscrit le héros de *A menina do sobrado* dans plusieurs cycles d'amour pathologique ; Pedro Nava consacre à Proust tout le chapitre final de *Baú de ossos* et n'hésite pas à dire que « tout le monde a sa madeleine » et que "chacun a été un peu volé par le *petit* Marcel ». Dans la première partie, une étude diachronique propose une périodisation et cherche à décrire, à partir de Jorge de Lima, Barreto Filho, Augusto Meyer et Octacílio Alecrim, les différentes manières dont la littérature brésilienne moderne s'est appropriée du style de Proust. Ensuite, une étude synchronique a choisi six importants *topoi* de la *Recherche* (mémoire involontaire, série énumérative chaotique, lois de l'esprit, amour pathologique, apprentissage artistique et fantaisie onomastique) et a évalué les formes distinctes par lesquelles ils se manifestent chez Nava, Andrade et Anjos. Finalement, à la croisée de ces deux dimensions, on a interprété les conditions historiques, économiques et politiques qui ont rendu possible la prolifération de livres à l'aspect proustien au Brésil des années soixante-dix.

Mots clés : Marcel Proust, Pedro Nava, Jorge Andrade, Cyro dos Anjos.

Abstract

This dissertation compares the different resonances of the style of Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu* in the Brazilian novels *Baú de Ossos*, by Pedro Nava (1972), *Labirinto*, by Jorge Andrade (1978) and *A menina do sobrado*, by Cyro dos Anjos (1979). Proust is frequently evoked by these three authors and his aesthetics fertilised the notion of memory and lost time of their works. The critic Sábato Magaldi suggested to *Labirinto* the subtitle "in search of the lost dead" due to the way it expresses its hero's family conflicts; Cyro dos Anjos, a "devotee" of Proust's novel, creates his own episodes of involuntary memory and includes the hero of *A menina do sobrado* in several cycle of pathological love; Pedro Nava dedicates the whole final chapter of *Baú de ossos* to Proust and didn't hesitate to say that "everybody has its own madeleine" and that "everyone has already been a bit stolen by the *petit* Marcel". In part one, a diachronic study proposes a periodization and tries to describe, through Jorge de Lima, Barreto Filho, Augusto Meyer and Octacílio Alecrim, the different ways by which the Brazilian modern literature absorbed Proust's style. Then a synchronic study selected six important *topoi* of the *Recherche* (involuntary memory, chaotic enumeration, spiritual laws, pathological love, artistic apprenticeship, and onomastic fantasy) and assessed the different ways through which they are expressed in the novels of Nava, Andrade and Anjos. Finally, in the encounter of these two dimensions, we interpreted the historical, economic, and political conditions that turned possible a proliferation of Proustian books in 1970's Brazil.

Keywords: Marcel Proust, Pedro Nava, Jorge Andrade, Cyro dos Anjos.

Nota Bene

Todas as citações de *À la recherche du temps perdu* **(RTP)** foram extraídas dos quatro volumes organizados por Jean-Yves Tadié, entre 1987 e 1989, para a coleção *Bibliothèque de la Pléiade*. A maior parte das referências ao *Contre Sainte-Beuve* **(CSB)** provêm da edição de 1971 da *Bibliothèque de la Pléiade*, editada por Pierre Clarac e Yves Sandre. Quando mencionada, a edição organizada por Bernard de Fallois é especificada. As cartas de Marcel Proust **(Corr.)** podem ser encontradas ao longo dos 21 volumes organizados por Philip Kolb e publicados pela editora Plon entre 1976 e 1993. Pelo lado brasileiro, empregamos sempre edições originais: o *Baú de ossos* **(BO)** de Pedro Nava, publicado pela editora Sabiá em 1972; o *Labirinto* **(Lab.)** de Jorge Andrade, publicado pela editora Paz e Terra em 1978; e *A menina do sobrado* **(MS)** de Cyro dos Anjos, publicada pela editora José Olympio em 1979. Salvo observação específica, todas as traduções são da lavra do autor.

Sumário

Introdução: um tempo perdido no Brasil.....12

parte I — Buscas tropicais

I. O minueto de Constança.....23

II. Veludos de musgo.....44

III. Revivências do esquecido.....66

parte II — Intermitências do estilo

IV. O quadro encantado.....89

V. A colcha de tia Léonie.....110

VI. Sobrancelhas hirsutas.....131

VII. Priscila, Florisbela e Paola.....152

VIII. Professores de beleza.....172

IX. Nava, como Navona.....196

parte III — O tempo perdido

X. A casa abandonada.....220

XI. Os novos tempos.....242

XII. Anos de chumbo.....268

Conclusão: em busca de buscas.....285

Referências.....293

Introdução

Um tempo perdido no Brasil

> *El hecho es que cada escritor* crea *a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro*.
> — Borges[1]

Há uma única e breve passagem nas mais de três mil páginas de *À la recherche du temps perdu* em que o Brasil é mencionado — e não da forma mais lisongeira. Está em *Le côté de Guermantes*, terceiro volume do longo romance. O herói Marcel, asmático, é enfim convidado a uma recepção no salão de Oriane de Guermantes, mitológico e inacessível durante toda sua infância. Lá encontra o embaixador Norpois, amigo de seu pai, em diálogo com o personagem de um historiador da Fronda. Esse intelectual desinteressante pergunta "timidamente" se Norpois não gostaria de apoiar um irrelevante "Instituto do preço do pão durante a Fronda", no qual está certo de que alcançaria "sucesso considerável"[2]. Mas o que realmente busca é associar seu nome ao do diplomata e, assim, promover dentre seus pares "uma imensa propaganda"[3]. Ao lançar o convite, revela a "pusilanimidade", mas também a "ternura" de seu rosto, sobre o qual brilham ambiciosos olhos azuis, "grandes como o céu"[4]. Esse estranho olhar, combinação de pretensa modéstia e sedenta cobiça, intriga o narrador. Naquilo que é uma variante mais discreta dos famosos episódios de memória involuntária da *Recherche*, ele passa a se perguntar onde teria encontrado expressão e cobiça semelhantes. "De repente"[5] (a locução adverbial por excelência da rememoração proustiana, veremos mais adiante), o mundo físico lança luz sobre a escuridão do inconsciente e o narrador recupera as raízes de seu sentimento:

---

[1] BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In:_____. *Obras completas*. Buenos Aires: Sudamericana, vol. II, 2011, p. 95.
[2] *RTP*, II, p. 523.
[3] *Idem.*
[4] *Idem.*
[5] *Idem.*

> *essa mesma expressão, eu a havia visto nos olhos de um médico brasileiro que dizia ser capaz de curar meu tipo de falta de ar através de absurdas inalações de essências de plantas.*[1]

O narrador tenta logo dispersar o misterioso alopata dizendo já ser muito bem tratado por seu médico, doutor Cottard. Mas esse curandeiro não se conforma e insiste que suas ervas exóticas renderiam até mesmo ao professor "matéria para uma palpitante comunicação na Academia de Medicina"[2]. Como "um mesmo olhar ilumina animais humanos diferentes", o historiador da Fronda e o tropical curandeiro, "dois homens [que] não se conhecem e [que] não se parecem em nada", sabem igualmente camuflar suas ambições sob a pele de interesses alheios[3].

Completamente distinta, e muito mais auspiciosa, é a presença de Proust nas letras brasileiras. É tarefa árdua encontrar algum crítico brasileiro de relevo no século XX que não tenha frequentado a *Recherche* em dado ponto de sua formação ou algum autor que não tenha incorporado algumas de suas páginas mais célebres a poemas e romances. Mário de Andrade, apesar de ser o ideólogo maior daquele que foi talvez o movimento mais avesso à *Recherche* no Brasil, não hesita em recorrer a Proust em ao menos três importantes ensaios críticos[4]; João Cabral de Melo Neto, uma das penas menos proustianas de nossa literatura por sua "poesia do menos", por sua "desconfiança frente ao signo linguístico", por sua recusa do "transbordamento de significado"[5], dedica mesmo assim à feitura da *Recherche* um belo e elogioso poema de seu *Museu de tudo*[6]; menos de um mês após a fundação da Associação dos Amigos de Marcel Proust, em Illiers-Combray, surge no Rio de Janeiro, em um apartamento do banqueiro Walther Moreira Salles em Copacabana,

---

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*
[3] *Ibid*., pp. 523-524.
[4] Somos gratos a Pedro Fragelli pela lembrança dos três únicos pequenos artigos nos quais Mário de Andrade aborda a obra de Proust. Em *Táxi: a linguagem — I* (*Diário Nacional*, terça-feira, 16 de abril de 1929), cita Proust e Conrad como exemplos da "angústia da literatura contemporânea", que logrou atingir "maior sutileza intelectual porém não maior força expressiva". No terceiro texto dessa série, *Táxi: a linguagem — III* (*Diário Nacional*, domingo, 28 de abril de 1929), esclarece seu argumento e afirma que tanto Proust quanto Conrad buscaram "expressar literariamente a maior totalidade atingível da vida sensível", mas esbarraram na "precariedade expressiva da linguagem". Por fim, Proust surge em *Claude Debussy — II* (*Folha da Manhã*, 3 de junho de 1943), quando Mário de Andrade afirma que o compositor, à moda do romancista, se tornou "um genial psicólogo sonoro" graças às "análises que nos deu da natureza".
[5] SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral: a poesia do menos. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 15.
[6] NETO, João Cabral de Melo. Museu de tudo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 93.

uma "irmã distante na América do Sul", o Proust-Clube do Brasil[1]. Na *Recherche*, o Brasil habita a figura de um mero charlatão; mas, no Brasil, bem ao contrário, a *Recherche* é a base de um verdadeiro "culto a Proust", tão fervoroso que se implica por vezes até mesmo "num ato de anulação do senso crítico"[2].

Nosso interesse ao longo dos últimos anos se localiza na resultante dessas duas dimensões — o Brasil absolutamente coadjuvante, secundário, quase imperceptível na literatura de Proust e o Proust protagonista, cultuado na literatura do Brasil. Temos buscado refletir onde e de que maneira situações tão distantes, no tempo e no espaço, lograram se comungar sob a forma de nova matéria literária. A tentativa teve início com um estudo sobre a obra jornalística de um conhecido leitor de Proust, o dramaturgo Jorge Andrade[3]. Assim como Proust fora o autor de uma série de retratos literários que serviram de laboratório para o amadurecimento da estética que lemos na *Recherche*, alimentávamos a hipótese de que Jorge Andrade também se servira de uma série de perfis publicados na revista *Realidade* no início dos anos setenta para a elaboração de seu romance de memórias, *Labirinto*. Logramos então demonstrar como eram similares os métodos de transformação do substrato jornalístico em matéria romanesca nas obras desses dois autores. Contudo, castigo de Sísifo, rolaram abaixo as pesadas rochas assim que atingimos o cume do elevado penhasco. Proust ocorria não apenas nos escritos de Andrade, mas também em um grupo de autores não menos relevantes da mesma época, eles todos inscritos por sua vez em uma longa linhagem de pelo menos meio século de leitores brasileiros da *Recherche*, o que tornava nossa comparação tanto quanto superficial.

Foram proustianos os anos setenta no Brasil e a leitura de Jorge Andrade acabou por nos mostrar que seria insatisfatória qualquer reflexão sobre a ressonância da *Recherche* nesse período que não levasse em consideração ao menos dois outros romancistas contemporâneos — Cyros dos Anjos, autor de *A menina do sobrado*, vencedor do prêmio Jabuti de 1979 na categoria *Memórias*, e Pedro Nava, por grande ironia um médico dos trópicos, autor ao final da vida de seis espessos

[1] *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n. I, 1950, p. 67.
[2] COELHO, Saldanha. *Nota introdutória*. In:_____. *Proustiana brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950, p. 6.
[3] MAURO, Fillipe. *A máscara e o espírito: estudo comparado dos retratos jornalísticos de Marcel Proust e Jorge Andrade*. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

volumes que foram a maior realização literária de seu tempo e que recebem não raro a carinhosa alcunha de busca brasileira do tempo perdido[1]. Posto de outra maneira, notamos que aquilo que analisávamos isoladamente em Jorge Andrade não era uma exclusividade de seu único romance. A estética proustiana que identificávamos em *Labirinto* também se manifestava de modo diverso em outras realizações artísticas daquele contexto e participava de um longo processo histórico. Do necessário alargamento de nosso *corpus* e da urgente reorganização de nossos métodos, surgiu então este estudo. Em lugar de nos concentrarmos somente sobre o *Labirinto* de Jorge Andrade, julgamos mais pertinente, rigoroso e enriquecedor recorrer também aos romances de Nava e de Anjos para melhor compreender a dinâmica do fenômeno de ressonância da *Recherche* no romance brasileiro dos anos setenta.

Esse recorte — os anos setenta — implica uma proposta de periodização da presença de Proust no Brasil. Pois não foi somente pela diversidade de obras onde encontramos alusões à *Recherche* que esse intervalo tão estreito para os padrões da crítica se constituiu em um período especialmente proustiano da literatura brasileira. Esses são anos que sucedem o estabelecimento do autor na cultura de massas e a consolidação de seu espaço de recepção no país[2]. A primeira parte desse estudo descreve assim, do ponto de vista literário e criativo, aquilo que a historiografia da circulação de ideias já havia diagnosticado como gradual amadurecimento da presença de Proust na cultura brasileira[3]. Para demonstrar o que torna tão especial a estética proustiana dos livros de Nava, Andrade e Anjos, nos vimos na obrigação de refletir sobre o panorama artístico que precede a redação de seus romances, ou, em outras palavras, de realizar um cotejo diacrônico de livros que nos permitisse depreender alguma lógica periódica, alguma tendência estilística no curso da apropriação de Proust pelo romance brasileiro.

De início, tratamos das primeiras apropriações de Proust no Brasil, levadas a cabo, sem exceção, por escritores católicos. Abordamos ali dois romances, *A mulher obscura* (1939), de Jorge de Lima, e o menos conhecido *Sob o olhar malicioso dos trópicos* (1929), de Barreto Filho — ambas obras impregnadas de psicologismo

[1] CANDIDO, Antonio. A Literatura brasileira em 1972. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 43, n. 98-99, 1977, p. 12.
[2] SAUTHIER, Etienne. Proust sous les tropiques: diffusion, réceptions, appropriations et traduction de Marcel Proust au Brésil (1913-1960). Villeneuve-d'Ascq: Septentrion, 2021, p. 274.
[3] *Ibid*., p. 134.

cristão e moralista nas quais o leitor se depara com alguns dos primeiros pastiches da *Recherche* na literatura brasileira. Em seguida, lemos os dois únicos romances do folclorista Augusto Meyer, *Segredos da infância* (1949) e *No tempo da flor* (1966), e o praticamente esquecido livro de memórias de Octacílio Alecrim, *Província submersa* (1957). As alusões a Proust se multiplicam e se tornam mais criativas a partir dos anos quarenta, em boa razão em decorrência da "perda dos preconceitos originados da visão um tanto simplista que dominava no romance tradicional, e uma perspicácia maior no tratamento dos problemas psicológicos cujo exame Proust levou a consequências extremas"[1]. Mas persiste ali uma busca obsedante por *madeleines* tropicais, pela aclimatação local, bem ao gosto regionalista do neorrealismo brasileiro, do tema proustiano do fenômeno involuntário da lembrança. Somente então introduzimos o *Baú de ossos* (1972) de Nava, o *Labirinto* (1978) de Andrade e *A menina do sobrado* (1979) de Anjos. Diante de um Proust ora católico e reacionário, ora tropical e etnográfico, nos vimos capazes de reconhecer um movimento no qual a apropriação mais madura da *Recherche* se faz através de uma maior subjetivação da narrativa da memória.

O grande risco de toda hipótese de periodização é a armadilha do "parentesco, homogeneização ou identidade massiva no interior de um dado período"[2]. Para evitar a ilusão de um "onipresente e uniforme estilo compartilhado ou forma de pensar e agir"[3] e não ofuscarmos a riqueza da apropriação de Proust nessa década tão específica do moderno romance brasileiro, elegemos os principais *topoi* da estética proustiana e os fixamos como parâmetros de uma comparação sincrônica das diversas soluções encontradas por nossos autores para a expressão poética do passado. Essas "imagens proustianas", como foram chamadas por Ullmann e Genette[4], são a memória involuntária, a enunciação caótica, a busca por essências profundas, a patologia amorosa, a aprendizagem artística e a fantasia onomástica.

Tornou-se possível, assim, descrever como nossos três escritores tropicalizaram a experiência de rememoração e transformaram a riqueza natural do

---

[1] COELHO, Saldanha. *Op. cit.,* p. 6.
[2] JAMESON, Fredric. Periodizing the 60's. In:_____. *The Ideologies of theory (1971-1986): syntax of history*. Minneapolis: University of Minnesota Press, v. II, 1988, p. 178.
[3] *Ibid*., p. 179.
[4] GENETTE, Gérard. Métonymie chez Proust. In: _____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p. 41.

país, cada qual a sua maneira, em estímulo físico do inconsciente. Tanto quanto na *Recherche*, identificamos vários tipos de séries enumerativas caóticas em nossos autores, na maior parte das vezes associadas a uma extática imagem integradora da vida. Imagem integradora da vida que se traduz em Proust, Nava, Andrade e Anjos como uma insistente procura por leis capazes de generalizar seres específicos, contraditórios, paradoxais e então preservar a vida contra o dinamismo da passagem do tempo. O tema dos ciclos amorosos de Proust, com sua alternância inexorável entre sedução, ciúme e frustração, é mais escasso em Nava e Andrade, mas sua abundância é notável na *Menina do sobrado* de Anjos e ela alimenta a educação sentimental do herói desse romance. Não há nenhum autor de nosso *corpus* que não tenha criado personagens de pintores, músicos, escritores e intelectuais cuja função narrativa é a de promover uma nova aprendizagem do mister artístico e de reabilitar a poesia em suas tentativas de representação do passado. Os nomes de lugares e de pessoas, tão relevantes na *Recherche* para a percepção dos limites da linguagem e da inteligência na representação da fugacidade da vida, ressurgirão em Anjos para a criação de uma imagem da província brasileira; em Andrade para a fragilização da moral perante as grandes forças econômicas; em Nava para uma relativização das genealogias e a defesa de uma ideia multicultural de Brasil.

Restou então o delicado problema da "relação entre a evolução intrínseca da literatura e aquela da história em geral"[1]. Partimos do pressuposto conhecido de que "é precisamente nas intersecções da diacronia e da sincronia que se manifesta a historicidade da literatura"[2] e de que "a história da literatura somente cumprirá plenamente seu dever quando a produção literária não for representada apenas em sincronia e em diacronia, na sucessão de sistemas que a constituem, mas também percebida, enquanto *história particular*, em sua relação específica com a *história geral*"[3]. Essa importante questão percorre os três capítulos da última parte de nosso estudo e pode ser colocada nos seguintes termos: quais condições favoreceram ou tornaram possível, até mesmo necessário o florescimento de buscas do tempo perdido no Brasil dos anos setenta? Demonstramos que a apropriação de Proust é

[1] JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978, p. 69.
[2] *Ibid*., p. 77.
[3] *Ibid*., p. 80.

mais aprofundada, mais subjetiva, mais psicológica no romance brasileiro de então e descrevemos a diversidade dessa apropriação, a rica pluralidade de narrativas que a *Recherche* fertilizou nesse período. Mas qual a "situação objetiva", quais os "limites estruturais" compartilhados por essa "diversa variedade de respostas e inovações criativas"[1] derivadas de Proust? Tanto os estudos proustianos no Brasil quanto as críticas especializadas em Nava, Andrade e Anjos ainda não haviam atacado essa questão, que não pode ser respondida sem uma reflexão aprofundada sobre os aspectos econômicos, sociais e políticos do contexto.

Há um tempo perdido no Brasil. Algumas das transformações demográficas mais violentas da história desse país culminam durante os anos setenta e nossos autores tiveram a perspicácia de entremear importantes episódios de rememoração íntima a cenas de retorno do herói ao degradado, ao decadente, ao abandonado lar da infância. Essas transformações estruturais desencadearam transformações sociais que encantaram seus heróis em um primeiro momento, assim como não houve inovação técnica ou novidade nos costumes da *Belle Époque* que escapasse à admiração, ao espanto ou à ironia do narrador da *Recherche*. Ao entusiasmo inicial, contudo, se sucede a barbárie do processo civilizatório brasileiro. Perde-se o controle sobre o progresso, degradam-se as condições de vida e tradicionais clãs familiares entram em decadência, submetendo-se a uma competitiva economia de mercado. Sobre essas novas estruturas, paira uma repressiva ditadura militar, que torna a leitura de Proust um gesto de resistência em um mundo sem perspectivas, que obriga nossos escritores a escreverem e a conservarem sob a forma de poesia tudo aquilo que foi devassado e que já não mais existe. É notável como nossos romances da memória se apropriaram da noção proustiana de tempo perdido não para imitá-la, mas, antes, para preenchê-la com um conteúdo absolutamente próprio, muito mais material, muito mais concreto e político.

Podemos considerar nosso estudo uma pesquisa sobre a *recepção* de Proust na moderna literatura brasileira? Sim, mas não uma recepção em seu sentido passivo, aquele de horizonte de expectativas do "crítico que julga uma nova publicação"[2]. Dentre as várias noções de recepção que a teoria de Jauss delimitou,

[1] JAMESON, Fredric. *Op. cit.*, p. 179.
[2] JAUSS, Hans Robert. *Op. cit.*, p. 49.

acreditamos que nossas pretensões se enquadrem com maior precisão naquela "de uma estética da produção e da representação"[1]. O que buscamos evidenciar ao aproximar Proust de seus "devotos"[2] Nava, Andrade e Anjos é que a história da literatura, esse "processo de recepção e de produção estética" funciona graças a uma "atualização dos textos literários" não apenas pelo "leitor que lê" ou pelo "crítico que reflete", mas também "pelo próprio escritor que, por sua vez, é incitado a produzir"[3], isto é, a desempenhar "esse papel produtivo da compreensão"[4]. O que o estilo proustiano de *Baú de ossos*, *Labirinto* e *A menina do sobrado* nos revelou, sobretudo a partir de seu substrato objetivo e material, é que "a obra seguinte pode resolver problemas — éticos e formais — deixados pendentes pela obra anterior e, por sua vez, apresentar outros novos"[5].

De todo modo, outro itinerário de reflexão não nos seria possível, sob pena de incorrermos em redundância. Bem antes de nós, no campo da recepção passiva e da circulação da obra de Proust no Brasil, estudos destinados desde o início a se tornarem clássicos já haviam sido apresentados. Como disse há muitos anos Saldanha Coelho, Proust "não é fenômeno recente no Brasil, onde a sua figura vem sendo estudada com certa profundeza"[6].

Fazemos alusão, em primeiro lugar, à tese *A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*, defendida por Maria Marta Laus em 1993 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e infelizmente ainda — há quase três décadas — em estado inédito[7]. Ao enraizamento da estética proustiana em obras da moderna literatura brasileira Laus preferiu a análise de "documentos críticos sobre a obra proustiana", publicados em jornais, revistas ou compêndios teóricos[8]. Seu interessante objetivo foi, como ela mesma o define, "uma via de mão dupla". Por um lado, buscou contribuir "para a compreensão da própria crítica proustiana", por

[1] *Idem*.
[2] ANJOS, Cyro dos; ANDRADE, Carlos Drummond de. *Cyro & Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2012, p. 260.
[3] JAUSS, Hans Robert. *Op. cit.*, p. 52.
[4] *Ibid*., p. 68.
[5] *Ibid*., p. 70.
[6] COELHO, Saldanha. *Op. cit.*, p. 5.
[7] LAUS, Maria Marta. *A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.
[8] *Ibid*., p. 3.

outro, tentou descrever, através das lentes da *Recherche*, "a evolução da crítica literária brasileira em geral"[1].

Depois, pensamos no minucioso *Proust sous les tropiques*, publicado em 2021 pelo historiador Étienne Sauthier, e que constitui o panorama mais abrangente da história da circulação do romance *À la recherche du temps perdu* pela cultura brasileira. Este estudo não seria possível sem a pesquisa de Sauthier e reiteramos aqui aquilo que já tivemos a oportunidade de dizer em uma resenha publicada recentemente pelo *Bulletin d'Informations Proustiennes*: "ao mesmo tempo história da difusão internacional de Proust e da modernização da identidade nacional de um país, *Proust sous les tropiques* é o ponto de partida obrigatório de qualquer reflexão sobre a presença da *Recherche* na cultura brasileira"[2].

Um dos vários méritos do estudo de Sauthier é aquele de descrever o horizonte de expectativa da recepção do romance de Proust no Brasil. A suas reflexões devemos a base de nossa proposta de periodização do processo de apropriação da estética proustiana pelo romance moderno brasileiro. Não seria possível suscitar tudo aquilo que há de maduro e de sofisticado na apropriação de Proust nos anos setenta sem que sua pesquisa houvesse antes demonstrado como, às vésperas do golpe militar de 1964, a recepção brasileira da *Recherche* já se encontrava consolidada e profundamente enraizada na cultura de massas do país.

É verdade que o livro de Sauthier segue sendo uma pesquisa historiográfica, ao passo que nosso estudo conserva a ambição de crítica literária. Também é verdade que, ali onde Sauthier interrompe sua reflexão, por exigências metodológicas próprias ao trabalho de historiador, nosso estudo decidiu dar um passo adiante. Melhor seria dizer que nos pusemos a dissecar a fisiologia, a genética e a ecologia da fauna e da flora de um espaço que jamais conheceríamos sem a orientação da cartografia de Sauthier.

A leitura de Laus e Sauthier nos tornou advogados ainda mais ferrenhos da opinião de Spitzer: "uma das maiores alegrias de um pesquisador é poder encontrar,

[1] *Ibid*., p. 1.
[2] MAURO, Fillipe. Notes de lecture de "Proust sous les tropiques: diffusion, réceptions, appropriations et traduction de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)". *Bulletin d'Informations Proustiennes*. Paris, n. 51, 2021, p. 160.

no acaso de seu caminho, companheiros de trabalho oriundos de outros horizontes e vê-los se lançarem às mesmas tarefas, situadas no cruzamento de caminhos e abordáveis por diversas frentes"[1].

[1] SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970, p. 397.

Parte I

Buscas tropicais

Capítulo I

O minueto de Constança

> *Amai vossa mulher, como também Cristo amou a igreja e a si mesmo se entregou por ela*.
> — Epístola aos Efésios[1]

Os memorialistas da década de setenta não são os primeiros a tentar derivar a experiência de leitura da *Recherche* em um romance. Antes de autores como Cyro dos Anjos, Jorge Andrade e Pedro Nava publicarem suas narrativas da memória, a moderna literatura brasileira já se desdobrava há pelo menos trinta anos para incorporar as inovações estilísticas de Marcel Proust e produzir livros de nova expressividade, capazes de se sobressaírem por sua criatividade em meio a uma cultura de biografias oficialescas e de relatos laudatórios, cujo exemplo mais célebre talvez seja a *Formação* de Joaquim Nabuco. Esses esforços iniciais de absorção, que datam da chegada do romance proustiano ao Brasil ainda no início da década de vinte, trazem consigo os rudimentos da ressonância da *Recherche* em momentos mais adiantados do modernismo brasileiro. Impossível conceber o desenvolvimento da literatura memorialista brasileira e a relevância da leitura de Proust nesse processo sem levar em conta esses primeiros casos. Nos rastos de nossos autores mais proustianos, veremos que há um caminho pregresso que leva do transporte mais simples de palavras à impregnação mais amadurecida de ideias.

Jorge de Lima foi um daqueles que inauguraram o veio proustiano da literatura brasileira. Em 1939, publica o romance *A mulher obscura*[2], que evoca

---

[1] Ef, cap. V, v. 25. In: Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1948.

[2] Diz a crônica proustiana que o escritor e médico Jorge de Lima teria sido um dos primeiros leitores de Proust no Brasil. No início da década de 1920, o suíço Henri Rochat, jovem garçom do Ritz de Paris e secretário de Marcel Proust, teria passado férias em Recife e foi obrigado a oferecer seus pertences como garantia de dívidas com aluguel. As malas deixadas em caução continham um retrato de Proust e volumes da *Recherche*. Acabaram todas vendidas pela pensionista de Rochat a um paciente de Jorge de Lima, possivelmente piloto das antigas linhas aéreas Latécoère, que as levou a seu consultório em Maceió. Foi Jorge de Lima quem então encaminhou alguns desses volumes da *Recherche* ao ensaísta carioca Alceu Amoroso Lima, de pseudônimo Tristão de Ataíde, autor de alguns dos primeiros comentários da obra de Marcel Proust no Brasil. SAUTHIER, Etienne. *Combray sous les tropiques: diffusions, réceptions, appropriations et traductions de l'œuvre de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)*.

importantes temas e formas da *Recherche*. Com *A mulher obscura*, Jorge de Lima se lança à tarefa de "decifrar sonhos", sacá-los "do subconsciente" e empreender de modo claro uma "procura do tempo perdido"[1]. A alusão à *Recherche* não é de modo algum fortuita, e até mesmo o narrador do romance nos propõe uma associação cifrada com Proust, em termos apaixonados, de amor e de ódio, que lembram a conhecida carta na qual Virginia Woolf venera o escritor francês: "eu me refiro a um grande memorialista que tanto me tem impressionado ultimamente, quasi sempre para discordar dele, para detestá-lo e para amá-lo"[2].

Os cadernos de literatura do Rio de Janeiro aplaudiram o novo livro de Jorge de Lima. Anúncios da editora José Olympio foram numerosos e insistentes no jornal *Dom Casmurro*. Na edição de 30 de dezembro de 1939, sua seção de notas, a *Block-Notes*, sugere que Jorge de Lima sempre foi "grande poeta", mas que *A mulher obscura* o tornava ainda "melhor romancista"[3]. Poucas páginas adiante, na mesma edição, Murilo Mendes, próximo de Jorge de Lima no circuito dos poetas católicos, indicava *A mulher obscura* como um dos destaques daquele ano literário[4]. Em 24 de fevereiro de 1940, o poeta Lêdo Ivo consagra uma elogiosa crítica ao livro, saudando-o como "uma das mais perfeitas contribuições para a formação do romance completo no Brasil", isso pelo fato de "o material exterior coadunar-se com o material interior"[5].

Nenhum articulista, contudo, se apercebeu do caráter claramente proustiano da obra. Foi o crítico Ruy Coelho, segundo um depoimento de Antonio Candido, quem primeiro sublinhou em conversas com colegas o profundo parentesco entre *A*

Tese (Doutorado em História) – Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Paris, pp. 99-100, 2014.

[1] LIMA, Jorge de. *A mulher obscura*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1939, p. 26.

[2] *Idem*. Em 3 de outubro de 1922, semanas antes da morte de Proust, Virginia Woolf escreveu ao pintor e crítico Roger Fry e comentou com as seguintes palavras sua experiência de leitura do primeiro volume da *Recherche*: "My great adventure is really Proust. Well — what remains to be written after that? [...] And he will I suppose both influence me & make out of temper with every sentence of my own" [Minha grande aventura é realmente Proust. Ora, o que ainda resta ser escrito depois disso? [...] E suponho que ele tanto me influenciará quanto me tirará do sério com cada uma das minhas frases]. WOOLF, Virginia. *The letters of Virginia Woolf*. Boston: Mariner Books, editado por Nigel Nicolson e Joanne Trautmann, vol. II, 1978, pp. 565-566.

[3] O romancista Jorge de Lima. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 131, p. 8, 30 de dezembro de 1939.

[4] A literatura brasileira em 1939. *Ibid*., p. 7.

[5] IVO, Lêdo. Reaparecimento de Constança. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 138, p. 6, 24 de fevereiro de 1940.

mulher obscura e os primeiros volumes da *Recherche*[1]. Um parentesco tão evidente, dizia Coelho, que fazia a narrativa se assemelhar a um pastiche, a esse gênero literário da imitação no qual o próprio Proust foi habilidoso durante a juventude e com o qual "reconstituiu" e "condensou" tudo "aquilo que sentiu ao ler a obra de seus mestres"[2]. Imitação que era ao mesmo tempo homenagem e exercício crítico de leitura, feito a *Prosopopeia* de Bento Teixeira quando acolhe os *Lusíadas* de Camões. Assim também Jorge de Lima absorveu Proust, um Proust que é propriamente seu, transpondo com pequeníssimas variações cenas, imagens e passagens célebres da *Recherche*.

Quem sai à procura da mulher obscura é o jovem Fernando. Um estudante na grande capital, que regressa ao campo, à provinciana Vila de Santa Maria Madalena, "depois de ter dormido em milhares de quartos do mundo", para inventariar o espólio de seu falecido pai[3]. No pequeno vilarejo, reencontra não apenas familiares e amigos perdidos pela memória, como também se inscreve na vida mundana. Fernando revê a casta Constança ("que encheu de suavidade os dias de minha meninice"[4]), mas também frequenta Hilda e Irina, outras desejadas mulheres da elite local. Nessas três damas, de maneira desastrada e errante, Fernando procura a face obscura, misteriosa e ideal de seu amor — daí o título do romance, conforme apontava um jornalista da época[5]. Crispiniano, anglófilo juiz da cidade, tutor de sua herança, um pedante utilitarista à inglesa ("era simplesmente uma maçada. Oh! Chato!"[6]), o conduz pelos caminhos seculares da boemia e dos círculos letrados. Já o severo padre Josué, tio de Constança, torna-se seu *padre-mestre*, um preceptor moral "de uma delicadeza extrema sob aparência um tanto rude"[7], responsável por instruir na virtude esse órfão stendhaliano — jovem libertário, ambicioso e politizado (a polícia o prende "durante umas perseguições políticas" depois de

[1] Em entrevista a Etienne Sauthier, em 10 de janeiro de 2011, Antonio Candido se recordou de conversas em que Ruy Coelho reconhecia a dimensão "profundamente proustiana" de *A mulher obscura*, a ponto de se tornar um verdadeiro "pastiche de Proust". SAUTHIER, Etienne. *Op. cit.*, p. 284.
[2] TADIÉ, Jean Yves. *Marcel Proust*. Paris: Gallimard, vol. II, 1996, p. 57.
[3] LIMA, Jorge de. *Op. cit.*, p. 23.
[4] *Idem.*
[5] TAVARES, Deolindo. A mulher obscura. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 135, p. 6, 27 de janeiro de 1940.
[6] LIMA, Jorge de. *Op. cit.*, p. 243.
[7] *Ibid.*, p. 46.

encontrar "sobre as nossas mesas alguns romances russos"[1]), mas, no fundo, homem virtuoso e bem-aventurado.

Como Marcel, Fernando também inicia suas rememorações deitado sobre o leito, dominado por uma insônia que aturde sua consciência e que faz renascer, "do barro de meus membros insensíveis", uma misteriosa memória perdida:

> *Há muito tempo me deitei para dormir. Apenas minha lâmpada esmorece, meus olhos se fecham tão depressa que não posso definir esta sensação agradável. Mas, poucos minutos depois a memória das coisas, que vinha a tempo de afugentar o sono, me despertava.*[2]

Sem maiores dificuldades, compreendemos então o que Ruy Coelho quis dizer, mas que os jornais da época ignoraram. Trata-se, sob a pena de Jorge de Lima, da mesma célebre passagem que inaugura a *Recherche*:

> *Por muito tempo deitei-me cedo. Às vezes, assim que minha vela se apagava, meus olhos se fechavam tão rápido que eu mal tinha tempo de dizer a mim mesmo: "eu durmo". E, meia-hora depois, a ideia de que já era hora de tentar ir dormir me despertava*[3]

Jorge de Lima apenas recauchutou as primeiras linhas de Proust, preservando-lhes a forma em detrimento da substância. O hábito proustiano, expresso pelo imperfeito francês ("meus olhos se fechavam", "eu mal tinha tempo", "me despertava") transforma-se em português em uma ocorrência episódica e pontual com o pretérito perfeito e o presente do indicativo ("me deitei", "minha lâmpada esmorece", "meus olhos se fecham"). Os objetos de Proust são substituídos, em uma preocupação de verossimilhança, por análogos mais modernos (a "vela" que cede espaço à "lâmpada"). E a marcação do tempo se modifica, ao que parece, por mero cuidado de diferenciar-se (a "meia-hora" de sono leve que se transforma em "poucos minutos"). No mais, trata-se da mesma passagem escrita por Proust.

---

[1] *Ibid.*, p. 23.
[2] *Ibid.*, p. 24.
[3] *RTP*, I, p. 3.

Pouco adiante, Fernando recapitula sua infância em Madalena, que é o análogo da infância do pequeno Marcel e da cena do drama de dormir. Não é, contudo, um Charles Swann, um livre-pensador esnobe, burguês e moderno quem o pai do narrador Fernando convida para a ceia familiar. Jorge de Lima aclimata Proust ao nordeste brasileiro pré-moderno do final do século XIX e substitui o diletante, figura mais verossímil à França da *Belle Époque*, por uma autoridade moral, por um sacerdote religioso:

> *Uma noite, um dos capuchinhos, convidado por meu pai para ceiar em nossa casa, reuniu toda a minha família, amigos e creadagem no grande salão de visitas, e depois de ter feito uma ligeira prédica de que já não me lembro mais, contou aos presentes uma história maravilhosa identificada hoje por mim com a história da "Queda", relacionada com as devoções do dia da aparição de São Miguel.*[1]

A "história maravilhosa" (e religiosa) da queda do arcanjo Miguel, enviado dos céus para comandar a milícia divina contra demônios do mundo terreno, parece ocupar em *A mulher obscura* o espaço que a *Recherche* reserva à lendária (e profana) novela de Geneviève de Brabant e do cavaleiro Golo. As diferenças são sutis. O pequeno Marcel acompanha a donzela de Brabant e o cruel cavaleiro Golo através das projeções de uma lanterna mágica, que, em pouco tempo, apesar de encantar as paredes de seu quarto, já não mais consegue distraí-lo do "suplício" de abandonar a mãe para dormir. Já Fernando ouve do próprio frade a história de Miguel e partilha com sua família, "num sofá antigo de jacarandá"[2], sem ser poupado do beijo maternal, a ceia que os pais de Marcel interditam em Combray ("finalmente, podemos respirar!", desabafa a mãe[3]). É somente após a confraternização que Fernando se retira definitivamente para o quarto. A hesitação com a lanterna mágica de Combray se converte, em *A mulher obscura*, no deslumbramento imediato com espécie de modernização, o surgimento de lâmpadas incandescentes na Vila de Santa Maria Madalena: "chegando a hora da ceia, tinham estreado uma grande lâmpada incandecente cuja luz esverdeada mais viva que a luz elétrica é mansa e

[1] LIMA, Jorge de. *Op. cit.*, pp. 31-32.
[2] *Ibid.*, p. 32.
[3] *RTP*, I, p. 11.

deliciosa ainda hoje a meus olhos cansados de muitos espetáculos"[1]. Nessa "noite inesquecível", a sensação que a lâmpada provoca em Fernando é de "uma belíssima claridade" que lhe parecia "roubada do cometa". No salão da casa assobradada, nasce um "mundo luminoso e bom"[2]. Marcel, por sua vez, preferiria ser abandonado no quarto escuro, onde o hábito, as expectativas reiteradas ao menos cumpririam a função de anestesiar seu sofrimento com a distância da mãe e adormecê-lo. Mas ele não deixa jamais de reconhecer o grande prazer estético que as coloridas figuras lhe proporcionam, e as compara a vitrais góticos, a "aparições multicolores" e a "irisações impalpáveis", tão "sobrenaturais" quanto são "magnânimas" as novas luminosidades de Fernando[3].

Há então o instante do choque inusitado do primeiro amor. Como o pequeno Marcel, que caminha pelos lados de Méséglise e avista atrás dos jasmineiros de Tansonville uma mocinha de um loiro ruivo, bochechas róseas e uma pá de jardinagem em mãos[4], Fernando nos evoca sua "Constancinha", delicada moça de cabelos encaracolados e de saúde frágil, marca de sua infância, com a qual pequeno, todo inocência, se banhava nu em um riacho. A sobrinha de Padre Josué desempenha o excêntrico papel de uma Gilberte imaculada e cristã. Nesse idílio, é Fernando, para amarga decepção de Padre Josué, quem contrai vaidades mundanas após circular pelos salões sociais da capital. Fernando que é um Swann errante a iludir sua casta Odette, conduzindo-a primeiro ao delírio amoroso, depois à depressão psíquica e finalmente à morte precoce, debilitada pela tísica. Fernando que, para o agrado do católico Jorge de Lima, carrega consigo "uma história longa", na qual se sucedem "culpas, desobediências, reconciliações e novas ameaças"[5]. A esse idílio, Jorge de Lima soube prover um substrato artístico que sensualiza o amor. Um minueto que Fernando descobre ao recuperar a caixa de música do pai e que logo associa ao amor pueril por Constança:

> *De quatro compositores, o pequeno instrumento executava alguns compassos de uma simplicidade e de um encanto que nos fascinava o dia inteiro, desde o momento em que o descobrimos. Destes reduzidos*

[1] LIMA, Jorge de. *Op. cit.*, p. 32.
[2] *Idem*.
[3] *RTP,* I, p. 9.
[4] *Ibid.*, p. 139.
[5] LIMA, Jorge de. *Op. cit.*, p. 25.

> *trechos de música, um minueto nos conquistara mais. Era uma empolgante harmonia, ora suave e pura como certos gestos e ademanes de Constancinha, ora serena e majestosa como eu aspirava ser quando crescesse, ao lado de minha companheira, à semelhança de um guia que a conduzisse pelos meus caminhos.*[1]

Minueto em Jorge de Lima e pequena frase da sonata de Vinteuil em Proust, que é o "hino nacional" do amor de Swann por Odette[2], símbolo da fase gloriosa do casal no salão dos Verdurin:

> *Com um ritmo lento, ela o dirigia primeiro para cá, depois para lá, e em seguida para o além, em direção a uma alegria nobre, ininteligível e precisa. E, de repente, no ponto que ela havia atingido e do qual ele se preparava para segui-la, após uma pausa de um instante, bruscamente ela mudava de direção, e num movimento novo, mais ágil, delicado, melancólico, incessante e doce, ela o carregava consigo rumo a perspectivas desconhecidas. Então desaparecia.*[3]

Em *A mulher obscura*, apenas o gênero musical eleito por Proust se altera. A descrição formal que Jorge de Lima faz do minueto já está toda contida na sonata de Vinteuil. São duas peças que se exprimem similarmente em dois momentos musicais distintos: primeiro, como passagem suave, pura ou lenta; depois, como brusca transição para o ar majestoso ou melancólico. Mas é naquilo que mais importa, no sentido mais profundo das palavras, que Jorge de Lima se desvia de seu modelo. Duas descrições idênticas, de conteúdo diverso. O minueto de Constança, por mais similar que seja à sonata de Vinteuil, não passa de um gatilho da memória involuntária de Fernando. Essa é sua única função: um estímulo físico capaz de evocar repentinamente à superfície aquilo que acreditava para sempre perdido. Um mecanismo surpreendente da lembrança a alargar nossa consciência da vida:

> *Era o minueto.*
> *Neste momento, mais intensamente do que nunca, a lembrança de minha velha caixa de música surgiu, com a casa paterna, com o retrato da tia maluca sobre ela, e com a figura distante de Constança*

[1] *Ibid*., p. 37.
[2] *RTP,* I, p. 215.
[3] *Ibid*., p. 207.

> *aparecendo na penumbra do quarto, a mão, de leve, acariciando-me a fronte.*[1]

Outra e mais complexa é a elaboração de Proust. A sonata de Vinteuil cumpre função evocativa do passado, mas as lembranças que desperta operam como projeção da imaginação amorosa, como lugar impossível e ausente onde o desejo se instala e busca ser saciado. Ela se torna, inclusive, *leitmotiv* do tema do desejo patológico, repetindo-se como septeto para o amor entre Marcel e Albertine. A sonata de Vinteuil, diferentemente do minueto de Constança, é obra de arte fictícia que desperta o anseio por um outro mundo, assim como "certos odores de rosas que circulam pelo ar úmido da noite e que possuem a propriedade de dilatar nossas narinas"[2]. Não se trata de mera recordação. É um índice das faculdades deformantes da subjetividade, que se sobrepõem e distorcem a vida real.

A posse de Odette satisfaz o desejo que a música provoca, em uma "secreta conivência entre a arte e o amor"[3]. Fernando jamais possuiu Constança, que morre tuberculosa em um sanatório. Seu desejo ele reserva para as voluptuosas Hilda e Irina, fontes de perdição e de desarranjo moral. O católico Jorge de Lima não ousaria levar as mãos de Fernando aos magros seios de Constança para orná-los com uma carnosa catleia. Ela permanece, da infância à morte, como virgem ideal, da qual Fernando se desvia tão somente para pecar, se macular e então se arrepender. Quando retorna, já é tarde demais. O minueto, por imaterial que seja, não exige a posse de um *corpo* e se basta como *ideal* misterioso. Ele é finalidade do amor, não seu veículo. Constança é apenas um dentre vários outros elementos que essas harmonias evocam: a velha caixa de música, a casa paterna e o retrato de uma tia maluca. Mas não a sonata de Vinteuil, que prepara Swann "para procurar e receber no amor o que ela só lhe podia anunciar"[4]:

> *De modo que essas regiões da alma de Swann, de onde a pequena frase eliminara a preocupação com interesses materiais, as*

[1] LIMA, Jorge de. *Op. cit.*, p. 81.
[2] *RTP,* I, p. 206.
[3] GRIMALDI, Nicolas. *O ciúme: estudo sobre o imaginário proustiano*. São Paulo: Paz e Terra, 1994, p. 18.
[4] *Idem*.

> *considerações humanas e aceitas por todos, ela as deixou vazias e em branco, e ele se via livre para nelas inscrever o nome de Odette.*[1]

Quando a posse é interditada a Swann, toma corpo o ciúme, esse "vertiginoso frenesi do possível", como diz Grimaldi, que é a descoberta estupefata de que "nada há de tão inimaginável que não seja possível à mulher que amamos, nem nada de tão inverossímil que não possa ser real"[2]. E como, para o ciumento, "o campo infinito dos possíveis se estende"[3], Swann suspeita de Odette e decide surpreendê-la no adultério que elucubra, batendo tarde da noite, nas suas janelas, sem avisá-la:

> *O tormento que o forçara a sair de casa perdera sua intensidade ao perder sua incerteza, agora que a outra vida de Odette, da qual ele tivera, até aquele momento, a brusca e impotente suspeita, ele a possuía ali, completamente iluminada pela lâmpada, prisioneira, sem o saber, dentro daquele quarto onde, quando bem quisesse, entraria para surpreendê-la e capturá-la; ou, antes, ele iria bater nas venezianas como normalmente fazia quando vinha muito tarde.*[4]

Esse tormento e suspeita se constitui como "efeito perverso de espelho". Swann suspeita no outro os desejos e volúpias que conhece em si próprio. No amor proustiano, "o que torna o outro atroz é ser ele o meu semelhante"[5]. Suspeitamos do outro porque conhecemos todas as razões que ele teria para suspeitar de nós. Jorge de Lima também transpôs à *Mulher obscura* o episódio do ciúme de Swann e da janela de Odette. Mas qual o sentido de Fernando tentar surpreender Constança? Qual o vertiginoso frenesi do possível se a posse não lhe é interditada? Se o próprio Fernando é quem recusa tomar Constança em casamento, ignorando a virtude em favor dos prazeres mundanos? Fazer Fernando invadir o quarto de Constança seria maculá-la com suas "culpas" e "desobediências". Seria tornar Constança espelho perverso de Fernando. E Constancinha é a face obscura, ideal e virtuosa que se doa, mas que negamos. Em seu lugar, Jorge de Lima posiciona Hilda, sedutora esposa de um industrial inglês desinteressante. Mulher cultivada, rica, leitora de Shakespeare,

[1] *RTP,* I, p. 233.
[2] GRIMALDI, Nicolas. *Op. cit.*, p. 34.
[3] *RTP,* III, p. 600.
[4] *RTP,* I, p. 269.
[5] GRIMALDI, Nicolas. *Op. cit.*, p. 36.

ela simboliza o mundo de prestígio e bom gosto no qual Fernando deseja penetrar. É em suas janelas, tarde da noite, que Fernando irá bater:

> *Assim, devaneando, havia chegado ao porão alto da vivenda, sobre o qual se elevava a varanda de Hilda. Recuei dois passos, – somente numa janela havia luz, e era a janela do quarto de Hilda. [...] Num momento, como se houvesse sido levado por fôrças obsessoras pulei a varanda, e ví-me dentro do quarto de Hilda. Fiquei surprezo de meu impulso e de minha irreflexão me haverem arremessado alí onde nunca pensára estar.*[1]

Forças obsessoras que são, como tudo em *A mulher obscura*, como a insônia de Fernando, como lâmpada incandescente do capuchinho, como o minueto de Constança, o exato correspondente dos temas e episódios mais afamados do *Côté de chez Swann*. Invasão do quarto de Hilda Brandt, que é tão próxima em sua forma e tão distante em seu sentido, da invasão estabanada da janela de Odette de Crecy:

> *Ele se ergueu na ponta dos pés. Bateu. Não ouviram, bateu novamente, com mais força, a conversa se interrompeu. Uma voz de homem, que ele tentava discernir a qual dos amigos de Odette que ele conhecia ela poderia pertencer, perguntou: — Quem está aí?*[2]

Swann segue batendo na janela até que dois velhos cavalheiros a abrem com uma lâmpada à mão, e ele não consegue reconhecer o quarto que jurava pertencer a Odette: "havia-se enganado e batera na janela seguinte, que pertencia à casa vizinha"[3]. Já Fernando não erra a varanda. Toma sua adormecida "pelo tronco", "nos braços", "docemente... Brutalmente... Ferozmente", até que "Hilda abriu os olhos desvairada", e "puxou os lençois para si, pôs-se de pé, sobressaltada, os olhos tremendo de indignação"[4]. "Retire-se!", ela grita, e Fernando pula a janela, correndo de vultos que o perseguem, refugiando-se exausto em um canavial, até ser expulso de Madalena[5]. Bem diferente de Swann, que, a despeito de sua gafe, retorna pacificado para casa, "feliz que a satisfação de sua curiosidade tivesse mantido seu

[1] LIMA, Jorge de. *Op. cit.*, pp. 250-251.
[2] *RTP,* I, p. 270.
[3] *Ibid*., p. 271.
[4] LIMA, Jorge de. *Op. cit.*, p. 253.
[5] *Idem*.

amor intacto"[1]. Trata-se da diferença abissal entre quem comete um crime e quem apazigua suas obsessões.

O próprio narrador da *Recherche* também viverá uma cena importante de descompasso entre seu imaginário erótico e as possibilidades reais de consumação do prazer. Mesmo porque, em seu reiterado esforço de demonstrar forças constantes e universais da alma humana, tornará sua própria experiência afetiva, em vários aspectos, uma homologia do amor de Swann. Ao final da temporada em Balbec, recebe de Albertine o excitante convite para que a visite a sós, durante a noite, em seu quarto de hotel. Um convite surpreendente que, pelo que sugere de intimidade, sem, contudo, incorrer em promessas, precipita um trágico passo em falso do desejo:

> *De repente, na Albertine real, aquela que eu via todos os dias, que eu acreditava cheia de preconceitos burgueses e tão sincera com sua tia, acabava de se encarnar a Albertine imaginária.*[2]

O narrador se inclina sobre o rosto de Albertine. Ela ameaça chamar os camareiros do hotel caso prossiga: "pare ou eu toco"[3]. Ele segue adiante, tentado pelo desejo de descobrir "o odor, o sabor que possuía esse fruto róseo desconhecido"[4]. Ele age sob o conselho do amigo Bloch, para quem "podemos possuir todas as mulheres"[5]. E Albertine cumpre a promessa de há pouco, soando uma campainha "com toda sua força"[6]. A cena no grande hotel se interrompe cirurgicamente, nesse exato instante, sem que o leitor conheça seus desdobramentos. Há mesmo um espaço maior em branco distanciando esse parágrafo do seguinte, que marcará o início dos derradeiros compassos de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Não há adição de nenhuma situação burlesca, de nenhuma extravagância como as perseguições, as ameaças de linchamento e a fuga em meio a um canavial. Oito dias mais tarde, Albertine, que, "por natureza, amava agradar"[7],

[1] *RTP,* I, p. 271.
[2] *RTP,* II, p. 284.
[3] *Ibid*., p. 286.
[4] *Ibid*., p. 284.
[5] *Ibid*., p. 286.
[6] *Idem*.
[7] *Ibid*., p. 290.

perdoará o narrador, pedindo que o episódio nunca mais se repita e mesmo se desculpando pelo constrangimento que provocara. Hilda, em longa carta, também perdoará Fernando, mas não sem que, antes, Jorge de Lima faça o herói de *A mulher obscura* partir para um melancólico exílio, um castigo onde elucubra sobre a culpa e a desonra, e do qual apenas parte com o aceno de perdão de seus pares.

Outro caso de *pastiche* de Proust que merece atenção é o romance *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, publicado alguns anos antes, em 1929, pelo sergipano Barreto Filho. Segundo Etienne Sauthier, esse livro teria tido o mérito de fazer com que "a recepção brasileira de Proust saísse pela primeira vez do ambiente puramente crítico"[1]. O livro, narrado na terceira pessoa, se estrutura sobre o mesmo dilema moral católico que lemos em Jorge de Lima. Em outras palavras, uma vez mais nos deparamos com um narrador que mobiliza a memória e uma espécie de psicologismo moral não para recuperar um *tempo perdido*, mas, antes, para salvar-se de um *tempo de perdição*. O herói de Barreto Filho, um talentoso jovem identificado como André Lins, esgota-se na vida mundana do Rio de Janeiro, anda "todos os caminhos", vive "todas as caricias", mas reencontra a virtude, a "obra piedosa de sua cura moral", somente após retornar a sua terra de origem, no nordeste brasileiro, "à sombra das árvores, e dos coqueiros erectos"[2].

Em um liceu tradicional do Rio de Janeiro, esse boêmio herói sofre de um "encanto confuso" por "duas pequenas collegiaes"[3]. Seus "grandes chapeus de palha e uniformes azues; cordões multicôres nas cinturas flexíveis" o introduzem ao "mundo mysterioso dos collegios"[4]. Como a *petite bande* de Balbec, "conjunto maravilhoso porque nele se avizinhavam os aspectos mais diferentes", cujos membros o herói de Proust tem tanta dificuldade em individualizar[5], André Lins percebe que, nessas moças, "o que elle amava não eram as suas qualidades individuaes, mas uma espécie de permanente mathematica, coexistindo em ambas, aquelle caracter de familia que as identificava"[6]. Feito a Albertine de *À l'ombre des*

[1] SAUTHIER, Etienne. *Op. cit.*, p. 122.
[2] BARRETO FILHO, José. *Sob o olhar malicioso dos trópicos*. Rio de Janeiro: Record, 1934, 2ª edição, pp. 177 e 179.
[3] *Ibid*., p. 23
[4] *Idem*.
[5] *RTP*, II, p. 148.
[6] BARRETO FILHO, José. *Op. cit.*, p. 23.

jeunes filles en fleurs, que se destaca do conjunto uniforme de "virgens helênicas"[1] por seus olhos negros e seu rosto ovalado, André Lins isola do conjunto familiar a irmã mais nova, cujo "labio inferior ligeiramente cahido trahia preciosamente a origem"[2]. Ele a apelida "pequena marabá" devido à miscigenação do pai branco europeu com a mãe de ascendência negra, que "transmittira à filha mais moça aquelles olhinhos vivos e maliciosos, e aquella sensibilidade cutanea, que não chega a ser volupia, e fica apenas na malicia"[3].

Essa volúpia suscita no protagonista André sintomas que são uma transposição simplificada da patologia amorosa de Charles Swann na *Recherche*. Lemos em *Un amour de Swann*, que o dândi do Faubourg Saint-Germain "tinha sempre esse gosto peculiar de adorar encontrar na pintura dos mestres não apenas os aspectos gerais da realidade que nos rodeia, mas também aquilo que parece, ao contrário, ser o menos suscetível à generalidade, os traços individuais das faces que conhecemos"[4]. Em razão dessa tendência, ele enxerga nos "grandes olhos, tão cansados e melancólicos", de Odette de Crécy "aquela figura de Séfora, a filha de Jetro, que vemos em um afresco da capela Sistina"[5]. Barreto Filho também incutiu em seu dândi carioca uma "necessidade de justificar o seu bom gosto" e ele se sente sempre impelido a comparar a jovem amada a "uma figura de algum pintor celebre"[6]. Mas como é dura a vida sob os trópicos para alguém como André Lins, tão munido da mais alta cultura. Ele tenta ser Swann no Rio de Janeiro, "mas infelizmente não conseguiu achar ninguem que houvesse pintado um ser como esse, de alta selecção creoula, que tivesse assim esse corpo fragilimo, sem tecidos superfluos"[7]. No aniversário de dezessete anos da "pequena marabá", André Lins "enviou-lhe algumas orchideas", "orchideas mollengas e caprichosas"[8]. Sua mãe, sarcástica, se assusta com o presente: "— que bichinhos horriveis! Não pegue não, que elles estão vivos!"[9]. Qual não é a decepção desse narrador ao notar que a amada

[1] *RTP*, II, p. 153.
[2] BARRETO FILHO, José. *Op. cit.*, p. 26.
[3] *Ibid*., p. 24.
[4] *RTP*, I, p. 219.
[5] *Idem.*
[6] BARRETO FILHO, José. *Op. cit.*, p.25.
[7] *Idem.*
[8] *Ibid*., p. 27.
[9] *Idem*.

"não conhecia a flôr de Odette Swann"[1]! Essa Albertine carioca, "pequena medusa, sob o chapeu de palha desabado, pedalando a sua bicycletta, enigmatica, fim de raça, ficou na memoria de André como uma cousa sem sentido"[2].

Mais adiante, de *La prisonnière*, Barreto Filho extraiu o início do conhecido tema do *cri de Paris*. Transformou-o em *bruits de Rio*. Após uma noite de amor com Frida, outra de suas várias amantes, André Lins, "pella janela aberta, embebia os dois olhos quentes na atmosphera doce, cheia da claridade do sol matinal"[3]. Mas essa "é uma atmosphera artificial"[4]. O herói se sente "possuido de desejos sadios, limpos como o seu corpo" somente até o instante em que abre a porta do quarto, adentra no apartamento e é dominado por uma "atmosphera cumplice", uma "atmosphera pejada de vida moral confusa, que ia do maior escrupulo ao maior inescrupulo"[5]. O ar é dominado por um "cheiro activo de cigarros inglezes", que intoxicavam "umas orchideas longas, cochilando sobre o piano"[6]. Novamente nos deparamos com as orquídeas de Odette de Crécy e, agora, com seu piano, que André Lins, filho de uma vida infrutífera na cidade grande, lamenta não saber tocar.

Será preciso seu retorno à terra natal, onde reina "uma collecção de paysagens repousadas e mansas", onde "o mundo das sensações era exíguo", para que se recupere "de uma vida intensa e frenetica"[7]. O herói agora pode viver uma "ralentação da actividade", experimentar "uma actividade menor dos seus sentidos acostumados às sensações instantaneas e breves"[8]. Lá, ele conhecerá uma cândida moça, chamada, não por acaso, Clara, que lhe ensinará algo que chama de "prazer moral"[9]. Para trás, no Rio de Janeiro, deixará o *tempo de perdição*, "a vida gloriosa dos que chegaram à fortuna e ao poder"[10].

É pena que Ruy Coelho não nos tenha legado escritos sobre os pastiches proustianos de romances como *A mulher obscura* ou *Sob o olhar malicioso dos*

[1] *Ibid*., p. 28.
[2] *Idem*.
[3] *Ibid*., p. 127.
[4] *Idem*.
[5] *Ibid*., pp. 127-128.
[6] *Ibid*., p. 128.
[7] *Ibid*., p. 179.
[8] *Ibid*., p. 180.
[9] *Ibid*., p. 179.
[10] *Ibid*., p. 192.

trópicos. Acaso suas observações tivessem extrapolado os limites das conversas informais com outros críticos, é possível que hoje contássemos com mais reflexões para determinar o lugar desses curiosos romances católicos na recepção brasileira de Proust. Resta-nos, contudo, o ensaio *Proust*, publicado por Jorge de Lima no Rio de Janeiro em 1929 e traduzido para o francês em 1953 por obra da editora francófona Tupã Éditeurs. Um ensaio desarrazoado, impregnado pela leitura dos primeiros *Estudos* de Tristão de Athayde, que acabaria ignorado por tudo que exibe de biografismo moralista, por toda a obscuridade de sua leitura da *Recherche*, mas que traz consigo ainda assim chaves importantes para compreender o Proust que Jorge de Lima, Barreto Filho e os demais escritores católicos desse tempo figuram em suas obras.

Muito pouco, ou quase nada, do que diz o ensaio de 1929 sobreviveu às leituras futuras da *Recherche*. Para nossa surpresa, Jorge de Lima julga a "multidão de eus" que cria Proust, seu esforço de "multiplicação da personalidade", produto das idas e vindas dos seres no curso do tempo, como "a menor característica da obra de Proust"[1]. Ele reconhece o pensamento musical que se desenvolve ao longo da narrativa proustiana, e a compara, mais de uma década antes de Mario de Andrade[2], ao estilo "anti-melodico" e "o mais possível harmonico" de Debussy[3]. Mas nega o peso de Wagner na construção da *Recherche* ("o *musico* Proust toca mais a Debussy [...] do que a Wagner"[4]), como se as ideias e imagens da *Recherche* não extraíssem "de sua repetição uma força obsessiva"[5] e como se o próprio Proust não imaginasse para sua obra temas abrangentes se decompondo em motivos isolados, empregando para isso até mesmo o termo *leitmotiv*[6]. Por essa razão, diz Jorge de Lima, "Proust

[1] LIMA, Jorge de. Proust. In: _____. *Dois ensaios*. Maceió: Casa Ramalho, 1929, pp. 11-12.
[2] ANDRADE, Mario de. Claude Debussy II. *Folha da Manhã*, São Paulo, n. 5898, p. 7, 3 de junho de 1943.
[3] LIMA, Jorge de. *Op. cit.*, 1929, p. 12.
[4] *Idem*.
[5] TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 2003, p. 252.
[6] É o que vemos em uma carta do início de setembro de 1913, quando Proust autoriza o amigo Lucien Daudet a mostrar as provas de *Du côté de chez Swann* a Jean Cocteau, mas sempre pedindo que ele não julgue o conjunto da obra por seus rascunhos: "Não apenas é impossível prever a obra somente pelo primeiro volume, que adquire seu sentido só através dos demais, como também as provas não estão corrigidas, estão repletas de erros, e falta ainda, sobretudo na segunda parte, pequenos acontecimentos bastante importantes que atam ao redor do pobre Swann os nós do ciúme. E mesmo quando estiver pronto para ser publicado, ele será como as peças que não sabemos que são leitmotiv quando ouvimos isoladamente em um concerto, em uma *Ouverture*, sem levar em conta tudo aquilo que se situará logo em seguida (então a Dama de rosa era Odette, etc.)". *Corr*., XII, p. 265.

foi um anti-formalista", um dos maiores "dissolutores não só da fórma, como do rythmo, da melodia e até da harmonia mesma". O poeta ignora a arquitetura da obra, sua sistematização calculada, a organização do tempo e do espaço em função de um *eu*. Poucas ideias, insiste Tadié, obcecaram tanto Proust quanto a composição de seu livro, e ele acredita que a impressão (equivocada) de que a *Recherche* seja um romance sem arquitetura (anti-formal), se deve ao fato de a obra ter sido lançada de maneira fragmentária[1]. Mesmo a associação imprudente entre Proust e Joyce ("Proust poderia ter escripto o 'Ulysses' de James Joyce"[2]) se provaria no futuro algo simplista e redutor. Fredric Jameson foi um dos que não hesitaram em atacar essas "justaposições intimidadoras": "Proust e Joyce não possuíam absolutamente nada em comum, a não ser talvez o ciúme patológico"[3].

Nem mesmo os contemporâneos de Jorge de Lima incorreram nesses erros de leitura. Em um pequeníssimo comentário de 1925, intitulado *Marcel Proust*, que é muito provavelmente o primeiro artigo crítico sobre a *Recherche* publicado no Brasil, o crítico Graça Aranha já reconhecia que a arte do narrador proustiano "é transcendente, quando da múltipla imagem dos seres tudo arrebata para tudo fundir no Todo infinito"[4]. Em outras palavras, já se acreditava no tempo de Jorge de Lima que a multiplicação da personalidade era um traço primário do romance proustiano e não uma das características menores. Mais além, longe de qualquer "dissolução da forma", como desejava Jorge de Lima, Graça Aranha sublinhava em Proust uma arte "de intelligencia" e "processual", na qual se reflete uma "cultura voluntaria" — entenda-se, um esforço deliberado e racional de composição do romance, distante de qualquer "anti-formalismo"[5].

Em todo caso, essas são questões menores para Jorge de Lima. O que o poeta realmente deseja descobrir em Proust é um "religioso, mystico e crente"[6], dotado de ternura e de bondade inatas. Um modernizador do antigo espiritualismo de Maine de Biran ou da vida contemplativa de Teresa de Ávila. O tempo, que na *Recherche*

---

[1] TADIÉ, Jean-Yves. *Op. cit.*, p. 232.
[2] LIMA, Jorge de. *Op. cit.*, 1929, p. 11.
[3] JAMESON, Fredric. Joyce or Proust?. In:_____. *The Modernist papers*. Nova York: Verso, 2007, p. 171.
[4] ARANHA, Graça. Marcel Proust. In:_____. *Espírito moderno.* São Paulo: Editora Monteiro Lobato, 1925, p. 100.
[5] *Idem*.
[6] LIMA, Jorge de. *Op. cit.*, 1929, p. 25.

assume o estatuto de um personagem, se confunde na leitura de Jorge de Lima com a própria imagem da divindade: "Proust é da raça desses inquietos, sempre vizinhos do sobrehumano que é um passo para Deus"[1]. O dinamismo do tempo proustiano, a revelar sob o hábito dos personagens relances fragmentários de sua essência, não é assim somente um dado da existência humana. Ele ganha sentido religioso e moral. Se não percebemos isso hoje, supõe Jorge de Lima, é por culpa de François Mauriac, católico como ele, que "inventou essa coisa de que não havia Deus na obra de Proust"[2]. Mauriac tinha razão. Mas Jorge de Lima crê, na realidade, que o tempo proustiano "muda, retoca as monstruosidades e as enfeita, melhorando piorando, caracterizando deformações, reduzindo as situações que os imprevistos da vida architectam, destruindo inimizades e preconceitos, aproximando as mãos, apagando vícios, polindo, criando, perdoando"[3]. A busca pelo tempo perdido transforma-se em tarefa confessional, a escrita da lembrança corresponde à redenção da culpa: "talvez fôsse confessando-se em sua obra, analysando-se, emprestando-se a seus personagens, descobrindo-se nelles, que Proust fugiu à perversão"[4]. Recordar para reencontrar o caminho virtuoso, e assim espalhar "por todas as paginas uma ternura de santo"[5].

Por isso, em *A mulher obscura*, Constança morre de desilusão amorosa. Para que o narrador Fernando, ao recuperar seu tempo, confesse sua culpa, liberte-se do vício, e assim salde seus pecados. Mas como aplicar esse modelo interpretativo à *Recherche*, onde, longe de purificar, o tempo muitas vezes revela a perversidade? Perversidade das convenções, quando Mme de Guermantes, a dama de "rosto belo, bastante humano"[6], despreza o diagnóstico de morte de Swann: "assustaram-no à toa, venha almoçar o dia que preferir"[7]. Perversidade moral, quando a generosa e piedosa Françoise ridiculariza as dores da gravidez de uma criada: "na hora foi bom! Que ela não fique agora com frescura!"[8]. Perversidade do desejo, quando a senhorita Vinteuil permite a profanação do retrato do pai: "ela não pôde resistir à atração do

[1] *Ibid.*, p. 15.
[2] *Idem*.
[3] *Ibid.*, p. 14.
[4] *Ibid.*, p. 26.
[5] *Ibid.*, p. 21.
[6] *RTP,* II, p. 506.
[7] *Ibid.*, p. 883.
[8] *RTP,* I, pp. 121-122.

prazer do qual desfrutaria sendo tratada com doçura por uma pessoa tão implacável com um morto indefeso"[1]. A lista de exemplos é inesgotável. Ora, Proust nada redime, nada perdoa, nada salva: interessa-lhe apenas a consideração sempre inacabada e inesgotável das personalidades, que não são jamais imutáveis e que sempre se renovam e revelam, na passagem do tempo, outra criatura[2].

E qual a mácula desse santo Marcel, que "foi tambem subindo o seu calvario" como "o Christo, quasi a expirar"[3]? Qual é, segundo Jorge de Lima, a "tragedia de sentimento", a "luta accêsa e tremenda" que se esconde sob a "apparencia decorativa de vida burguesa"[4]? De qual monstruosidade afinal se redime? Nesse ponto, Jorge de Lima embaralha autor e narrador em um desavergonhado moralismo. Ele extrai da biografia do autor os supostos vícios que o narrador corrigirá. Ignora, assim, o que, para Proust, é o império da palavra escrita sobre a imagem social do escritor — o valor elevado dos romances de Bergotte, tão mais verdadeiros e belos que o inesperado e excêntrico nariz em forma de caracol ou mesmo as maldosas intrigas mundanas de seu autor[5]. O primeiro pecado seria a "moléstia" da homossexualidade, justificada pela convivência excessiva com a mãe e a avó em detrimento do irmão, "tão viril que foi", e do pai, que ganha "apenas umas 20 paginas" do romance[6]. O problema que o narrador denuncia, segundo Jorge de Lima, é que "o homem infantil com tendencias feminis estreitamente pegado à avó, com um 'transfert' identico para a mamãe não soffreu a libertação que a Igreja exerce em todos nós como fonte para a masculinização"[7]. Mas ele reconhece que a "grande força" de Proust proveio justamente de sua "grande fraqueza", a "fraqueza do homem mais anormal do que normal que a sua homosexualidade mimou quando criança"[8]. O segundo pecado é a ascendência judia de Proust, contra a qual mobiliza argumentos da eugenia e do antissemitismo: "apezar da educação catholica, ficou um indifferente e um amoral, com dois terços da tara judia materna, na physionomia de oriental, na mobilidade judia, na acuidade, na intelligencia, nessa especie de fatalismo israelita tão sensível

[1] *RTP*, I, pp. 160-161.
[2] TADIÉ, Jean-Yves. *Op. cit.*, p. 74.
[3] LIMA, Jorge de. *Op. cit.*, 1929, p. 61.
[4] *Ibid.*, p. 51.
[5] *RTP*, I, p. 539.
[6] *Ibid.*, p. 40.
[7] *Idem*.
[8] *Ibid.*, p. 64.

em toda a sua obra: e até com algumas taras semitas, como a asthma nervosa frequentissima entre os judeus sedentarios"[1]. Ora, Proust foi um crítico ferrenho do antissemitismo em seu tempo. De modo cômico, às vezes mesmo sarcástico, seu narrador relata inúmeros clichês e lugares-comuns racistas da alta sociedade anti-dreyfusista. Nenhum acontecimento marcou Proust tão profundamente e desempenhou um papel tão determinante em sua existência e carreira de escritor quanto o *Affaire Dreyfus*[2]. É provável que Proust respondesse a Lima como Oriane de Guermantes retruca uma Mme de Gallardon impressionada com a presença do judeu Swann no salão Sainte-Euverte e curiosa por saber se judeus convertidos são apenas uma fachada: "eu não tenho juízo formado a esse respeito"[3].

Nessa crítica ruim e vulgar da *Recherche*, impregnada do mais reacionário e obsessivo catolicismo, o narrador Marcel seria, portanto, o espelho do homem Proust. E quem lê o diagnóstico do médico Jorge de Lima para as "moléstias" sexuais de Proust não se surpreende que Ruy Coelho, num famoso ensaio de 1941, tenha dito que "o estudo do homossexualismo de Proust é algo que não foi tentado até hoje, ao menos com a profundidade e probidade necessárias"[4]. Em sua ânsia de redimir Proust, de levá-lo ao confessionário como um pecador, Jorge de Lima reduz o romance a uma biografia ficcional e filosófica digna de Sainte-Beuve, onde personagens são apenas disfarces de seres reais. "Proust enxertou Montesquiou no Barão de Charlus", afirma categoricamente Jorge de Lima, para logo em seguida se queixar: "é pena que Montesquiou não nos tivesse deixado melhores *clefs* dos motivos e dos personagens de Proust, com quem conviveu tão intimamente"[5]. A obra como inventário de pistas para o deciframento da vida íntima do autor parece interessar mais que suas próprias inovações criativas, estéticas ou filosóficas. Ora, Proust não se cansa de sublinhar em sua correspondência que "não há *clefs* para os personagens desse livro; ou, melhor dizendo, há oito ou dez para um único"[6].

---

[1] *Ibid.*, pp. 79-80.
[2] ROSEN, Elisheva. Littérature, autofiction, histoire : l'Affaire Dreyfus dans La recherche du temps perdu. *Littérature*, Paris, n. 100, pp. 66-67, 1995.
[3] *RTP*, I, p. 329.
[4] COELHO, Ruy. Proust. In:_____. *Proust e Introdução ao método crítico*. São Paulo: Flama, 1944, p. 32.
[5] LIMA, Jorge de. *Op. cit.*, 1929, p. 44.
[6] Nessa mesma carta enviada a Jacques de Lacretelle, Proust diz ainda: "eu repito que os personagens são inteiramente inventados e que não há clef alguma. Assim, ninguém tem menos relação com Madame Verdurin que Madame de Briey. E, no entanto, ela ri da mesma maneira". *Corr.*, XVII, pp. 193-194.

O tempo perdido que heróis como Fernando ou André Lins procuram não é o mesmo tempo perdido que elabora Marcel. O que fascina o narrador da *Recherche*, que "desde a infância, vivia o dia a dia, tendo recebido de outros e de si próprio uma impressão definitiva", é perceber "pela primeira vez, de acordo com as metamorfoses que se haviam produzido em todas aquelas pessoas, o tempo que passara para eles" e que lhe espanta "pela revelação de que ele também havia passado para mim"[1]. São — embora não apenas a isso se limite — elaborações fenomenológicas sobre a natureza da consciência, do conhecimento ou da percepção do tempo, sem qualquer sentido moral ou religioso. Na primeira carta que escreve a Jacques Rivière, em 6 de fevereiro de 1914, Proust afirma "detestar" aquilo que chama de "obras ideológicas", cuja narrativa "é apenas, a todo momento, o fracasso das intenções do autor"[2]. Mas não o tempo perdido de Fernando, que é principalmente um tempo de perdição, de desvio e de decadência do caráter. Seu tempo redescoberto é um arrependimento: "repentinamente, tomou-me a desconfiança de que o meu egoismo quasi sexual, pelo menos erótico, tinha sido a causa da morte de Constança"[3]. E a superação da patologia amorosa, lenta e jamais completa em Proust, sempre prestes a recrudescer como artifício da imaginação, ganha em Lima os contornos ideais de um perdão: "mas este primeiro gráu de obsessão se desfez, e a lembrança da amada voltou com a sua suavidade e a sua beleza. Os momentos que ela me deu de tranquilo, de contemplação de sua formosura, de sua bondade suprareal, foram a minha felicidade"[4]. A Constança de Jorge de Lima ou a Clara de Barreto Filho são personificações da *mater ecclesia*e, e o "tempo perdido" desses heróis corresponde aos momentos em que nos afastamos de sua doutrina em benefício da vida mundana.

Assim se inicia a procura pelo tempo perdido no romance brasileiro: paradoxalmente próxima e distante do projeto literário proustiano. As palavras, temas e episódios da *Recherche* são reproduzidas fidedignamente, chegam a constituir pastiches. Mas as ideias que as habitam, seus sentidos fundamentais não poderiam ser mais estranhos e alheios ao romance proustiano. O encantamento pela

[1] *RTP,* IV, p. 505.
[2] *Corr.*, XIII, p. 99.
[3] LIMA, Jorge de. *Op. cit.*, 1939, p. 202.
[4] *Idem*.

obra, nos casos de Jorge de Lima e Barreto Filho, foi deformador. Limita-se ao episódico, à referência cênica. E será o esforço do memorialismo brasileiro nos anos seguintes superar esse hiato entre a forma e o conteúdo. Pouco a pouco, o pastiche, a repetição e a cópia de Proust cederão espaço a imagens mais originais e próprias, fertilizadas pela estética da *Recherche* de modo mais sofisticado e mais alusivo.

Capítulo II

Veludos de musgo

J'ai tâché de retracer des scènes
dont le souvenir me remplit
encore d'admiration
— Ferdinand Denis[1]

O apreço de Augusto Meyer pela *Recherche* já era conhecido desde 1928, quando o então jovem poeta gaúcho incluiu na antologia *Giraluz* nove estrofes intituladas *Elegia para Marcel Proust*. São versos que exprimem deslumbramento e caracterizam o autor francês como espécie de delicado fantasma, um "menino mimoso" a conduzir seus leitores por paragens de encantamento e de sonho. O balneário de Balbec é explicitamente citado ("prender a onda que franjava a areia loura de Balbec?"[2]) e a vida campesina de Combray, embora não mencionada, surge sempre aludida na abundância de temas naturais: bambus, folhas, borboletas, pássaros, macieiras, céu azul e tarde mansa. A opção pelo verso livre, além de seguir a prescrição modernista então em voga, ganha um sentido particular — a tentativa de sintetizar em linguagem lírica a extensão caudalosa dos períodos proustianos e seus esforços de unificação da paisagem:

Aléa de bambús, verde ogiva
recortada no azul da tarde mansa,
o ouro do sol treme na areia da alameda,
farfalham folhas, borboletas florescem [3]

A aleia de bambus que é ogival como o céu; o céu que é verde como a aleia de bambus; a vegetação que farfalha como asas de borboleta; e as asas de borboleta que florescem como a vegetação. Em seguida, poucos versos adiante, "gemem as lizas taquaras como frautas folhudas", num conhecido gesto proustiano que transforma reciprocamente o instrumento no vegetal e o vegetal no instrumento pelo princípio físico unificador do som. Exemplo claro das "metáforas de fundamento metonímico" de que trata Genette em um célebre ensaio sobre Proust, e que se caracterizam pela

[1] DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les Tropiques*. Paris: L. Janet, 1824, p. III.
[2] MEYER, Augusto. *Giraluz*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1928, p. 41.
[3] *Ibid*., p. 40.

busca de uma "fidelidade nas relações de vizinhança espaço-temporais"[1]. Em outras palavras, a procura da relação de continuidade que estabelecem, no espaço do mundo e no espaço do texto, "as coisas vizinhas e as palavras ligadas"[2].

Setim roseo das macieiras no azul.
Flora carnal das raparigas passeando à beira-mar.
Bruma esfuminho Paris pela vidraça
Intermittencias chuva e sol LE TEMPS PERDU.[3]

Aqui novamente: o tecido rosa que reveste as macieiras e que veste as moças de Balbec; as moças de Balbec que florescem como as macieiras; e o azul do céu que recobre a vegetação, mas que também oferece cor às linhas do molhe no beira-mar. A enumeração desses sintagmas, que se confundem e que se contém, ultrapassando o caráter de mera analogia, culmina com um garrafal "LE TEMPS PERDU". Expediente gráfico ostensivo, uma aclamação exagerada, um brado vulgar, mas que ainda assim exprime a integração de uma plêiade de signos dispersos e eufóricos na subjetividade unificadora do eu-lírico. Um eu-lírico que então aceita de bom grado o convite fantasmagórico de Proust, esse "diagramma vivo sepultado na alcova", para conhecer um mundo "maior que o mundo". Um mundo que se alarga por efeito da recriação imaginária e poética de um tempo perdido:

Fecho teu livro doloroso nesta calma tropical
como quem fecha leve, leve, a asa de um cortinado
sobre o sono de um menino...[4]

Ainda assim, a *Elegia*, por sua própria brevidade, não consegue superar o estatuto de uma discreta homenagem. O leitor de Meyer que, ao final dos anos 20, porventura ainda não conhecesse a *Recherche*, não veria maiores diferenças entre Proust e um poeta romântico. Pela própria ausência do elogio a outras importantes imagens de Proust (a memória involuntária, a multiplicação das personalidades, a doença do amor, etc.), nos vemos relegados à impressão de que o autor fora apenas um bucólico pintor de paisagens e de temas naturais. Ou pior: que o grandiloquente "TEMPS PERDU" da sétima estrofe, ou o melodramático lugar-comum "a vida avança avança e morre" da quinta, fazem alusão meramente a uma coleção de

[1] GENETTE, Gérard. Métonymie chez Proust. In: _____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p. 45.
[2] *Ibid*., p. 55.
[3] MEYER, Augusto. *Op. cit.*, p. 41.
[4] *Idem*.

arrependimentos, de acidentes mundanos de algum herói vivendo sua educação sentimental ou seus anos de formação.

Uma breve e curiosa comparação tornará essas limitações de Meyer mais aparentes. O poeta Paul Morand já havia escrito a polêmica *Ode à Marcel Proust*, publicada na antologia *Lampes à arc*, de 1920[1]. É difícil precisar se o jovem Meyer a conheceu e se dela extraiu a motivação para escrever a *Elegia* de 1928. Mas é digno de nota que os dois poemas foram colocados lado a lado no compêndio de *Homenagem a Marcel Proust* que a *Revista Branca* de Saldanha Coelho publicou em 1948[2]. Os dois tributos culminam, com efeito, em uma imagem comum: a do escritor moribundo capaz de descrever, a partir de sua clausura, a vida exterior em grande escala. Em Meyer, o "diagramma vivo" cujo quarto "era maior que o mundo"; em Morand, o pálido homem de "doce agonia", que talvez "nunca viu o sol", mas que o reconstituiu "tão verídico". No entanto, é perfeitamente distinto o itinerário que os

[1] Para que polêmica aqui não reste uma palavra oca, convém breve recapitulação: Proust não reagiu com nenhum entusiasmo ao poema de Morand e o considerou uma caricatura indelicada e deselegante de sua vida privada. Em carta de 10 de outubro de 1919, ele exprimiu toda sua indignação. Reconheceu — não sem ironia — que o poema é "muito belo" e chamou Morand de "Walt Whitman de nosso tempo e de nosso país" (*Corr*. XVIII, p. 423). Garante que jamais se oporia à redação da ode, mas diz que a ousadia de a publicar fere um amigo "desarmado por sua própria ternura" (*Corr*. XVIII, p. 422). Segundo Proust, o verso em que Morand trata de "pavores, a nós interditos" deixa a impressão de que ele havia sido "pego em um arrastão ou largado morto por bandidos" (*Corr*. XVIII, p. 422). A descrição de seu físico pálido expõe "esse horror de meu retrato cuja barba cresce" (*Corr*. XVIII, p. 423). Onde o poema se pergunta "a que reuniões vais, afinal, à noite, para voltares com olhos tão lassos e tão lúcidos?", o biógrafo George Painter viu ainda a prova de que "Morand evidentemente tinha alguma suspeita das visitas de seu amigo ao bordel de Albert [Le Cuziat]" (PAINTER, George. *Marcel Proust: a biography*. Londres: Chatto & Windus, vol. II, 1965, p. 306).

[2] Ao poeta Carlos Drummond de Andrade coube então a tradução dos versos de Morand: "Ode a Marcel Proust: Sombra / nascida da fumaça de tuas fumigações, / rosto e voz / comidos / pelo uso da noite, / Celeste, / com seu rigor, doce, mergulha-me no sumo negro / de teu quarto / que cheira a cortiça morna e a lareira apagada. / Por trás do anteparo dos cadernos, / sob a lâmpada loura e pegajosa como um doce, / jaz teu rosto no travesseiro de giz. / Tu me estendes mãos enluvadas em filosela; / silenciosamente brota tua barba / no fundo das faces. / Digo: — Parece que vais otimamente. / Respondes: / — Meu caro, estive a ponto de morrer, três vezes, durante o dia. / Tuas janelas, para todo o sempre fechadas, / recusam-te ao boulevard Haussmann / cheio até a borda, / como uma pia brilhante, / do fragor metálico dos bondes. / Acaso terás visto algum dia o sol? / Mas tu o reconstituiste, como Lemoine, tão verídico, / que tuas árvores frutíferas à noite / floresceram. / E tua noite não é a nossa noite: / Está cheia do branco vislumbre / de catléias, vestidos de Odete, / cristais de flautas, lustres / e folhos encanudados do General de Froberville. / Tua voz, branca também, traça uma frase tão longa / que se diria dobrar-se, quando, como um doente / a lastimar-se, cochilando, / dizes: que te causaram um enorme desgôsto. / Proust, a que reuniões vais, afinal, à noite, / para voltares com olhos tão lassos e tão lúcidos? / Que pavores, a nós interditos, conheceste / para voltares tão indulgente e bom? / e sabendo os trabalhos das almas, / o que se passa nas casas, / e que o amor faz tanto mal? / Seriam assim terríveis essas vigílias, para que nelas deixasses / aquêle róseo frescor / do retrato de Jacques Emile-Blanche? / e para estares aqui, esta noite, / modelado na palidez dócil da cêra, / mas feliz por acreditarmos em tua agonia / de dandy cinza pérola e negro?". MORAND, Paul. Ode a Marcel Proust. In: COELHO, Saldanha (org.). *Homenagem a Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1948, pp. 5-6.

conduz a esse cruzamento. Em primeiro lugar, a *Ode* de Morand é uma fabulação de sua convivência real com Proust, onde o eu-lírico evoca e se dirige ao próprio escritor notívago, que trabalha contra o tempo na alcova de cortiça. Aqui não se trata apenas das impressões de leitura da *Recherche* e ele se permite até mesmo um breve diálogo em discurso direto, fazendo lembrar os relatos de visitas a grandes escritores tão em voga no jornalismo francês dos oitocentos[1]. Depois, e é isso certamente o mais relevante, Morand tece uma longa sucessão de símbolos naturais (o sol, árvores frutíferas, luares e flores como a catleia de Odette), mas não se limita de modo algum a eles. Enquanto Meyer restringe seu elogio aos elementos mais imediatamente apreensíveis a sua realidade local, sob os trópicos, Morand não negligencia temas como a perversidade do amor ("o amor faz tanto mal"), a sofisticação dos seres ("os trabalhos das almas") e a própria técnica de escrita do autor ("traça uma frase tão longa / que se diria dobrar-se"). O Proust de Morand é bem mais complexo que aquele do jovem Meyer. Sua representação do autor está ela mesma enraizada em uma constante oposição, em um aparente contraste entre os grandes méritos intelectuais de sua obra e os supostos vícios de sua biografia mundana. Pergunta na terceira estrofe o eu-lírico de Morand: " Proust, a que reuniões vais, afinal, à noite, / para voltares com olhos tão lassos e tão lúcidos?". É sempre um conflito aquilo que vertebra o poema, um confronto entre o "dandy" e o escritor cujo rosto "jaz [...] no travesseiro de giz". Na *Elegia* de Meyer, as antíteses se reservam aos fenômenos naturais: o "ouro do sol" de Combray e o "beira-mar" de Balbec contra a "bruma" de Paris. A paisagem se impõe sobre as considerações de espírito.

Meyer fechou o "livro doloroso" do "menino mimoso" por cerca de duas décadas. Ele voltou a consultá-lo rigorosamente ao final dos anos quarenta, tendo em mente dois propósitos. Primeiro, para a composição de um pequeno dicionário de personagens e conceitos da *Recherche* que acompanhou, como encarte, a primeira tradução do *Côté de chez Swann* em língua portuguesa, conduzida por Mario Quintana e lançada em 15 de outubro de 1948 pela editora Globo, de Porto

[1] DUFOUR, Hélène. Portrait littéraire et notice biographique. In: _____. *Portraits, en phrases*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, pp. 75-88.

Alegre[1]. Pequeno glossário de quatorze páginas que o historiador Sérgio Buarque de Holanda chamou de "notas elucidativas" e que comportava verbetes como tempo, hábito, ciúme, mas também nomes de possíveis *clefs* dos personagens da *Recherche*: Charles Haas, Laura Heyman e Anatole France[2]. Depois, para dar início à redação de um ciclo romanesco de memórias, instigado, para falar como o eu-lírico da *Elegia*, pela "amendoa negra" dos olhos de Proust e por sua "longa vigília" na "penumbra"[3]. Enfim, redação de seu próprio romance memorialista, de sua própria busca por um tempo perdido que, em meados da década de sessenta, por obra da editora *O Cruzeiro*, ganhou o título bastante banal de *Augusto Meyer, menino e môço*. Todos os méritos que louva no poema de 1928 transbordaram então para o campo da prosa e Meyer elaborou seu próprio "menino mimoso".

O primeiro volume, *Segredos da infância*, data de 1949. Onze capítulos que atravessam a meninice do narrador, partindo da tenra idade em Cerro d'Árvore, a estância da família na cidade de Encruzilhada, e se desfechando nos meses de férias em São Leopoldo. "Uma cidade pacata, com ares de vilarejo", ele assim a descreve, onde, "em estradas de areia ou terra fôfa", "à sombra dos plátanos", vive o tempo de uma "maciota idílica"[4]. Assim como Combray e seus "caminhos desertos", seu "riacho vivaz e cristalino", seu "céu vagaroso" e suas "nuvens preguiçosas"[5]. O romance se abre com dois parágrafos isolados do restante do texto por um largo espaço, o que sugere que devam ser compreendidos como argumentos do itinerário de procura pela meninice perdida. No primeiro, lemos uma frase bastante proustiana e categórica, que prenuncia a jornada pelo espaço de esquecimento: "a MEMÓRIA da infância é uma ilha perdida"[6]. Rumo a essa ilha seu narrador promete

[1] Essa data bastante precisa é informada por Saldanha Coelho em sua coletânea *Proustiana Brasileira*, como legenda de uma fotografia das vitrines da Livraria do Globo, em sua loja do Rio de Janeiro, que então anunciava o "orgulho" de apresentar ao público brasileiro a primeira tradução de *Em busca do tempo perdido*. COELHO, Saldanha (org.). *Proustiana Brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950, p. 202.

[2] MEYER, Augusto. *Notas para a leitura de No Caminho de Swann*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1948. Para o comentário de Sérgio Buarque de Holanda, *cf*. HOLANDA, Sergio Buarque. Tempo e verdade. In: COELHO, Saldanha, *Op. cit.*, 1950, p. 139. Convém notar que, embora ofereça algumas *clés* de personagens de Proust, as notas de Meyer também incluem o verbete *Modelos*, onde o autor cita a famosa carta de Proust a Jacques de Lacretelle (*Corr*, XVII, pp. 193-194) dizendo que as referências de seus personagens são inúmeras e que se confundem na maior parte das vezes.

[3] MEYER, Augusto. *Op. cit.*, 1928, p. 41.

[4] MEYER, Augusto. *Segredos da infância*. Porto Alegre: Editora Globo, 1949, p. 126.

[5] *RTP*, I, pp. 109-110.

[6] MEYER, Augusto. *Op. cit.*, 1949, p. 11.

navegar, antevendo, após a "incerteza dos compassos iniciais", um verdadeiro "clarão de descobrimentos imprevistos"[1]. Retorna a ostensiva grafia para palavras-chave, como há pouco sublinhamos no caso da *Elegia* de 1928. No poema, era o TEMPS PERDU; no romance, é a MEMÓRIA. Essa memória maiúscula que ele definirá, logo em seguida, no segundo parágrafo, como gesto de:

> *Voltar à raiz da vida, reviver aquela fase em que a gente é ao mesmo tempo tôdas as coisas, berço, aurora, sino e onda, uma parcela integrante da totalidade, sem o individualismo exclusivista. No comêço era a dispersão.*[2]

A sensação de pertencimento a um complexo dinâmico em detrimento de uma individualidade estável e rígida está na base da visão de Proust: "cada dia que passa atribuo menos valor [...] à inteligência, pois, cada vez mais, acredito que ela seja impotente para essa recriação da realidade que é a arte como um todo"[3]. Meyer já havia percebido algo disso por ocasião da *Elegia*, quando levou seu eu-lírico a entremear e confundir palavras, seus atributos e faculdades. Aqui, contudo, o pressuposto se evidencia e se desenvolve como argumento de uma narrativa de maior envergadura. Ele surge na tentativa de traçar uma distinção entre o narrador moderno, que integra e unifica os fragmentos de um mundo dinâmico em sua perspectiva subjetivista daquele narrador de estirpe realista ou naturalista, que Proust chama de "intelectual" e que é o artífice de tipos sociais e de personalidades *in abstracto*. O que Meyer propõe como "integração à totalidade" equivale ao que Spitzer chamou de uma "razão ordenadora" de diversidades em Proust, esse narrador que observa a tudo em movimento e a partir de uma posição elevada[4]. "Tôdas as coisas, berço, aurora, sino e onda", que são os múltiplos estilhaços que o narrador de *Segredos da infância*, também observando o mundo por cima, buscará articular em seu esforço de rememoração. A dispersão se dá "no comêço", essa expressão de fatura bíblica que exprime o estado de coisas primordial do universo.

---

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *EA*, p. 216.
[4] SPITZER, Leo. Le style de Marcel Proust. In: _____. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970, p. 400.

E o escritor nele deseja intervir para instaurar a sua ordem e razão. O gatilho dessa intervenção surge logo em seguida, no terceiro parágrafo:

> *Minha primeira recordação é um muro velho, no quintal de uma casa indefinível. Tinha várias feridas no rebôco e veludos de musgo. Milagrosa aquela mancha verde e úmida, macia ao contacto, quase irreal na sua beleza livre. Fecho os olhos, e ela me enche de luz, como um aviso da vida teimosa.*[1]

Por seu caráter "milagroso", seus efeitos "irreais", e a faculdade de produzir uma "beleza livre", que anuncia uma "vida teimosa", isto é, uma existência que acreditávamos perdida, mas que persiste e insiste sob a consciência, o narrador de Meyer deseja transformar o muro velho e seus veludos de musgo em agentes desencadeadores da memória. Assim como as *madeleines* que o narrador proustiano mergulha na xícara de chá e que produzem "prazer delicioso", revelador de uma "essência preciosa"[2]. Em Meyer, a recordação do muro velho "enche de luz" a escuridão interior dos olhos fechados; em Proust, as *madeleines* revelam que "ele, o pesquisador, é todo inteiro a região obscura onde deve pesquisar", para então acessar "sua luz"[3]. O narrador proustiano, contudo, não guarda consigo a lembrança *consciente* do sabor do bolinho: "havia muitos anos que, de Combray, tudo aquilo que não era o teatro e o martírio de meu sono não existia mais para mim"[4]. Daí justamente a natureza *milagrosa* do fenômeno. Uma ação física absolutamente inesperada sobre o organismo (o sabor da *Madeleine*, mas também o passo em falso na recepção dos Guermantes e o choque de uma colher sobre a louça) traz à consciência experiências que foram captadas pelos sentidos mas que se perderam na escuridão da alma. Por isso o narrador proustiano fala de um espírito "ultrapassado por si próprio"[5]. A memória que, enfim, se desdobra para se revelar.

Não é isso que Meyer aponta, muito embora seja provável que o pretendesse. O muro velho é sua "primeira recordação". Longe de ser aquilo que se perdeu pela memória e que o acaso vem restituir pelos sentidos, o muro velho de Meyer é a

[1] MEYER, Augusto. *Op. cit.*, 1949, p. 11.
[2] *RTP*, I, p. 44.
[3] *Ibid.*, p. 45.
[4] *Ibid.*, p. 44.
[5] *Idem*.

primeira lembrança que ainda resta. Seu narrador sabe bem por onde caminha. A palavra "recordação" não poderia ter sido melhor empregada: embora longínqua, essa memória está impregnada na consciência do narrador tanto quanto o veludo de musgo se agarra às feridas do reboco. Não se trata aqui daquilo que o narrador perdeu. Trata-se, muito pelo contrário, daquilo que restou e que chegou até ele voluntariamente. O próprio narrador da *Recherche* demonstra grande desconfiança das lembranças da primeira infância, uma vez que elas são "exteriores" à consciência e que delas só sabemos "pelas narrativas dos outros"[1]. Não há milagre propriamente em Meyer, mesmo que ele nos diga o contrário. Senão, onde está o evento inesperado? Em qual momento nos surge a revelação de um acaso? Em um conhecido artigo sobre a herança proustiana na moderna literatura brasileira, Tania Franco Carvalhal afirmou que os romances memorialistas de Meyer se construíram segundo "a memória involuntária, provocada por um estímulo sensorial"[2]. Mas a autora não diz em momento algum qual é esse *estímulo sensorial*. E não o diz pelo simples fato de que são escassos, de pequeno vulto, praticamente inexistentes em *Segredos da infância*.

Exceção notável de estímulo sensorial em *Segredos da infância*, frequentemente associado à memória involuntária de Proust, é a do minuano, esse vento forte, frio e seco que sopra durante o inverno na região sul do Brasil. "Vento da campanha", uma "voz tão grave que metia mêdo", e que, quando o narrador volta a "atravessar os campos da fronteira", como um "toque de mágica", restabelece uma "cadeia entre o homem e a criança"[3]. Mas logo se percebe que falta a essa lembrança o caráter surpreendente que funda o fenômeno de memória involuntária. Um evento milagroso é algo que não se explica por leis naturais. É aquilo, dizia Leibniz, que não pode ser previsto pelo raciocínio porque parte de uma *ordem geral* que o ultrapassa[4]. Revisitar os pampas, sentir uma vez mais o vento minuano, e recompor

---

[1] *RTP*, II, p. 313.
[2] CARVALHAL, Tania Franco. L'écriture autobiographique au Brésil : l'héritage proustien. *Revue de littérature comparée*, Paris, v. 2005/4, n. 316, p. 428.
[3] MEYER, Augusto. *Op. cit.*, 1949, p. 12.
[4] « Je dis que les miracles et les concours extraordinaires de Dieu ont cela de propre qu'ils ne sçauroient estre preveus par le raisonnement d'aucun esprit créé, quelque éclairé qu'il soit, parce que la comprehension distincte de l'ordre general les surpasse tous » [Digo que os milagres e os concursos extraordinários de Deus possuem algo de próprio, que é não poderem ser previstos pelo raciocínio de nenhum espírito criado, não importa o quão esclarecido seja, porque a compreensão distinta da ordem geral supera a todos]. LEIBNIZ, G. W. *Discours de métaphysique suivi de Monadologie*. Paris: Gallimard, 1995, p. 55.

o quadro da infância vivida naquele local é uma recordação que se explica por vias naturais. Trata-se de uma conexão linear, diríamos mesmo análoga "entre o homem e a criança". O que não se explica por leis naturais é um narrador que reaviva inconscientemente as calçadas de Veneza pisando em falso nas calçadas de Paris, e que, justamente por isso, aproximando em sua subjetividade aquilo que naturalmente permaneceria apartado, estabelece uma *ordem geral* do mundo. Paulo Bungart vê na recordação do minuano "uma espécie de madeleine meyeriana, ocorrência capital que irá nortear o relato de suas memórias e conferir sentido aos demais acessos"[1]. De fato, a imagem do vento minuano é onipresente. No entanto, ela compõe muito mais uma alegoria, um *leitmotiv* dos tempos da infância do que propriamente uma memória inesperada, marcada por surpresa.

A diferença entre essa forma consciente de lembrança (Meyer) e cenas de revelação inusitada da memória inconsciente em romances posteriores (Nava, Andrade, Anjos) é marcante. Na ficção memorialista brasileira tardia, nota-se com clareza aquilo que Genette chamou de dispositivo "detonador" da *Recherche* proustiana: uma "impressão sensorial" que provoca uma "explosão", uma "reação em cadeia" de analogias e evocações metafóricas[2]. O "fechar os olhos" que inaugura as *Memórias* de Meyer é um gesto *voluntário* de um narrador que já sabe onde deseja chegar. O que é bem diferente do "prazer delicioso" de Proust, que "invade" seu narrador "sem a noção de sua causa"[3]. Essas lembranças conscientes de Meyer explicam a própria natureza descritiva, por vezes até mesmo etnográfica das imagens de rememoração em *Segredos da infância*. São espécie de álbum fotográfico reencontrado no porão de casa e que compõe o quadro variado, mas estático, das cenas de uma vida. Sem o dispositivo "detonador" proustiano, não há "reação em cadeia" possível. E o romance de Meyer se vê relegado a uma reunião de episódios e de paisagens esparsas.

> *Fazíamos a primeira refeição na sala de baixo, com janelas gradeadas que davam para a rua. O velho Sampaio, pai de Aparício, lá em frente, do outro lado da calçada, abria as portas da loja, monologando sob os bigodões retorcidos. Seu Rafael ia esperar o*

[1] BUNGART, Paulo. *Augusto Meyer proustiano: a reinvenção memorialística do eu*. Dourados: Editora da UFGD, 2014, p. 370.
[2] GENETTE, Gérard. *Op. cit.*, p. 56.
[3] *RTP*, I, p. 44.

> *bondinho de burro na esquina. Criadas e donas de casa batiam papo, de vassoura em punho e, depois de varrer o lajedo grosseiro, recolhiam a lata do lixo [...]*[1]

O pretérito imperfeito de Meyer, tempo hegemônico desse romance, lembra apenas na forma aquele que Proust tanto elogiou no romancista Flaubert e que servia para relatar "toda a vida das pessoas"[2]. O *éternel imparfait* que permite ao narrador prolongar as coisas sem que os personagens tenham uma participação ativa na ação. Seu sentido, contudo, é absolutamente distinto em *Segredos da infância*. Ele não serve para criar um "contínuo" e assegurar que uma visão total não seja interrompida, revelando transformações em personagens ao longo do tempo e evidenciando, via discurso indireto-livre, alterações de perspectiva do narrador. Mais que um romancista, quem se sobressai nesse livro é o folclorista que Augusto Meyer foi em boa parte de sua vida, um etnógrafo dos costumes e modos de sua região. Seu esforço é recuperar cenas cuja lembrança ainda lhe causa profunda admiração. Tão logo surgem, logo desaparecem seus personagens. Sua única função é ilustrar e justificar uma realidade objetiva que o narrador deseja desvelar, tal qual uma enciclopédia íntima. O velho Sampaio, que falava sozinho; seu Rafael, que sempre aguardava o bonde; as donas de casa, que fofocavam limpando a casa, e todos os demais seres desse romance — o narrador de Meyer não lhes atribui nenhuma profundidade psicológica, não retorna jamais a nenhum deles para evidenciar transformações bruscas e surpreendentes na personalidade ou na caracterização física, e (o que é mais relevante) não permite que nenhum deles lhe motive uma reflexão sobre a natureza do amor, do mister artístico ou do conhecimento da vida. É o narrador quem, de cima para baixo, reflete os personagens; não o contrário.

Esse veio antropológico e etnográfico parece ser o traço comum de todo um momento da leitura de Proust no Brasil. No extremo oposto dos pampas gaúchos de Meyer, sobre dunas nordestinas, o potiguar Octacílio Alecrim cultivou outro exemplo do esforço regionalista de apropriação do estilo da *Recherche*. Esse autor, um dos presidentes do *Proust-Club* do Rio de Janeiro, publicou em 1957 o romance

[1] MEYER, Augusto. *Op. cit.*, 1949, pp. 34-35.
[2] *EA*, p. 590.

de memórias *Província submersa*, que hoje só conhecemos graças a uma reedição de 2008 subsidiada pelo Senado Federal do Brasil. Do fundo da alma, no nível da inconsciência, seu narrador busca sacar a Macaíba de sua juventude. Descreve com notável minúcia as paisagens, os costumes e os personagens de uma província brasileira que, já em seu tempo, se mostrava em vias de extinção. Talvez *Em busca da província perdida*, título de um dos vários escritos de Octacílio Alecrim sobre Proust, seja a melhor síntese das ambições literárias e críticas desse escritor.

Não seria exagero ler no tempo perdido de *Província submersa* as anotações de campo de um estudo etnográfico tão vasto quanto aquele de Meyer. Adentramos a casa da infância do narrador, a "casa com gradil" da rua da Conceição, e somos informados de cada pormenor de sua arquitetura e mobília: do "teto de madeira de onde pendia o sóbrio lustre de bronze doirado" ao "grupo austero de sofá, cadeiras de braço e mais cadeiras de palhinha sobre o chão aveludado de um lindo tapete persa"; dos "consolos de jacarandá e mármore onde descansavam dois antigos tulipeiros" ao "piano alemão coberto com pesado e custoso pano de belbute vermelho com franjas"[1]. Sabemos que era casa térrea, "mas tinha sótão"; que, "de um lado, corria barrento riacho nos dias de chuva"; que, ao fundo, embalado por uma "rede de dormir", alongava-se "um grande quintal com plantação de banana, sapoti, mamão, romã e limão doce"[2].

Também somos introduzidos às tradições da ancestral Macaíba em um simpático passeio por sua feira popular. A longa enumeração dos produtos que lá são vendidos poderia constar tanto de uma antologia folclórica de Câmara Cascudo, conterrâneo e amigo de Alecrim, quanto do belo episódio do *cri de Paris*, que lemos em *La prisonnière*. Em Alecrim, o "espetáculo da imaginação" se encanta com "o vendedor de berimbau, os cavalinhos de barro, as miniaturas de joão-galamastro, o alfenim, a pipoca, o caldo de cana 'picado' tomado em cuia, o imbu, a quixaba, o camboim, a manga matuta, o jambo branco, o ponche de maracujá com sequilho"[3] *et cetera*. Em Proust, após uma noite de amor ao lado de Albertine, o herói ouve com alegria pela janela as cantigas e ladainhas dos vendedores de rua, verdadeira

[1] ALECRIM, Octacílio. *Província submersa*. Macaíba: Instituto Pró-Memória de Macaíba, 2ª edição, 2008, p. 37.
[2] *Ibid.*, p. 38.
[3] *Ibid.*, p. 42.

"abertura para um dia de festa": "ah mariscos, dois contos os mariscos"; "os escargots, todos frescos, todos belos"; "roupas, vendedor de roupas, rou... pas"; "alcachofras, gordas e belas"; "facas, tesouras, navalhas"[1]. Há ainda um discreto episódio de memória involuntária em *Província submersa* — mas, mesmo ele, à semelhança do que se lê em Meyer, acaba se fundamentando naquilo que pode haver de típico ou de característico na antiga sociedade. O herói visita uma livraria na tradicional rua Junqueira Aires, em Natal. Ele abre um "portãozinho de ferro escancarado para os batentes da escada de pedra" e se recorda, de supetão, "como no episódio proustiano", de que "ali já estivera várias vezes quando menino acompanhando minha mãe nas suas visitas à Dona Sinhá Freire, a senhoril dona de casa, sempre espartilhada e metida no frufru da seda preta"[2].

Ora, uma pequena personagem de Proust que seja, a humilde leiteira que aborda seu vagão de trem durante a agonizante viagem a Balbec para vender café com leite, já se revela suficiente para atingir o narrador, para abalar sua subjetividade, multiplicar os pontos de percepção da vida e levá-lo a elaborar uma visão complexa (e bastante moderna) sobre a condição do amor, em que o objeto de desejo perde sua individualidade para se tornar o ponto convergente das impressões de um lugar virtual, uma abstração em si de um espaço de essência inacessível:

> *Essa bela moça, que eu ainda enxergava conforme o trem acelerava seu movimento, era como uma parte de uma vida diferente daquela que eu conhecia, separada dela por um debrum, e na qual as sensações que os objetos despertavam não eram mais as mesmas; e da qual partir nesse momento teria sido como minha própria morte*[3]

Em Meyer, inversamente, algumas das personagens de maior vulto, como a "figura impressionante" do padre Lanz, não escapam de rápidas anedotas, de descrições físicas, e vivem confinadas em capítulos cujo único nexo de comunicação com o conjunto são os costumes, modos de sobrevivência e de organização social da região gaúcha. O religioso, "agigantado pela sotaina, apoiando sôbre a mesa a mão

[1] *RTP*, III, pp. 624-626.
[2] ALECRIM, Octacílio. *Op. cit.*, p. 174.
[3] *RTP*, II, p. 18.

de longos dedos aristocráticos", recebe o menino Augusto e seu irmão Henrique em seu colégio para uma entrevista. Mas dele, após "grande esfôrço de memória", o narrador não se recorda mais que os traços do corpo. Da "figura impressionante" do padre Lanz restam somente "a estatura elevada, o porte um tanto severo de homem mandador" e que "eram amenizados por uma voz muito branda e pelo hábito de andar curvado, como vergando ao pêso de tantas preocupações"[1]. As únicas duas contradições, os dois únicos traços de complexidade desse personagem são de ordem física: o porte severo e a voz branda; a estatura elevada e o andar curvado. No mais, tudo na alma desse jesuíta condiz com sua silhueta. Ele pede aos dois jovens que leiam trechos de livros para comprovar a fluência retórica. Satisfeito, prestes a aceitá-los no ginásio com um inócuo "muito bem, muito bem", o padre "sorria, complacente". Essa complacência é uma característica que já habitava em segredo sua essência e que o narrador, à moda realista, conhecendo-a de antemão, se contenta em desvelar ao leitor. Não se trata do produto de uma transformação do ser ao longo do tempo, muito menos de uma mudança de ângulo de observação, de uma mutação da perspectiva do narrador, ou de uma frustração como aquela que acomete o jovem Marcel durante o casamento da filha do doutor Percepied, ao descobrir que Mme de Guermantes, imaginada como uma divindade atávica da França carolíngia, possuía na realidade "um grande nariz", "olhos azuis e penetrantes" e uma "gravata folgada de seda roxa": "era ela! Minha decepção era grande"[2]. Meyer não oferece o tempo e a duração necessária para isso. A descrição do gabinete do padre Lanz é um exemplo impecável do *realismo atmosférico* que Auerbach identifica no estilo de Balzac[3] e evoca tudo aquilo que Proust reprovava no cânone naturalista francês desde os rascunhos de *Contre Sainte-Beuve*, ou seja, desde os primórdios da redação de *À la recherche du temps perdu*:

> *O gabinete é estreito e escuro, como o corredor. Um homem alto, muito pálido, nariz aquilino, e que penetração viva nos olhos, que sorriso claro e aberto, apesar da expressão cansada.*[4]

[1] MEYER, Augusto. *Op. cit.*, 1949, pp. 107-108.
[2] *RTP*, I, p. 172.
[3] Segundo Auerbach, o realismo atmosférico é um estilo dentro do qual "a descrição do mundo material sugere ao mesmo tempo a atmosfera moral". AUERBACH, Erich. *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1968, p. 465.
[4] MEYER, Augusto. *Op. cit.*, 1949, p. 107.

Como diz Balzac na conhecida descrição da pensão de Madame Vauquer, em *Le Père Goriot*: "enfim, toda a sua pessoa explica a pensão, assim como a pensão implica sua pessoa"[1]. Em Meyer, a pessoa de "estatura elevada" e de "porte um tanto severo" do padre Lanz explica o gabinete "estreito e escuro", assim como o gabinete implica sua pessoa. Seja como for, para ambos, Proust sentenciaria: "a arte que pretende se assemelhar à vida, suprimindo-a, suprime a única coisa preciosa"[2]. Única coisa preciosa que é a intuição de uma verdade, o presságio de uma essência.

No tempo da flor, segundo livro da série de memórias de Meyer, foi publicado em 1966, mais de uma década após *Segredos da infância*. E esse intervalo provocou uma diferença notável entre os dois volumes no que diz respeito à forma de apropriação da estética proustiana. A bem da verdade, o tom etnográfico das memórias de Meyer persiste, atingindo seu ápice na cena naturalista em que descreve os hábitos dos "pobres vagabundos" que começam a "lagartear" pelos bancos da Praça da Matriz de Porto Alegre: "destapavam os farnéis, remexiam nos embrulhos, coçavam as canelas, ou então catavam delicadamente as muquiranas por entre os pêlos do peito"[3]. Persiste ainda seu aspecto fragmentário e esparso, híbrido entre romance e antologia de contos, com vinte capítulos isolados uns dos outros e uma coleção de personagens tímidos, sem grande protagonismo ou profundidade psicológica, e que somente "vão passando, vão passando ao longo dos anos", feito "sombras vivas de um momento"[4], sem que um retorno a elas lhes revele de maneira diversa, sofisticando-as. Mas aqui finalmente o leitor se depara com contornos de uma memória, de fato, involuntária. Também finalmente encontra alguma elaboração sobre o envelhecimento dos seres no tempo ("essa ação destrutiva do tempo"[5]) e sobre os paradoxos que se enraízam entre o hábito (o "envelope corporal"[6]) e a essência (a instável "máquina interior"[7]). Dizemos tão somente "contornos" ou "alguma elaboração" porque, ainda assim, constituem passagens

[1] BALZAC, Honoré de. *La comédie humaine*. Paris: Gallimard, col. *Bibliothèque de la Pléiade*, vol. III, 1976, p. 54.
[2] PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, edição de Bernard de Fallois, 1987, p. 80.
[3] MEYER, Augusto. *No tempo da flor*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966, p. 27.
[4] *Ibid.*, p. 15.
[5] *RTP*, IV, p. 508.
[6] *RTP*, I, p. 19.
[7] *RTP*, II, p. 120.

discretas, onde a intervenção do mundo físico nos órgãos dos sentidos é limitada, ainda desprovida da potência "detonadora" de que trata Genette e, assim, incapaz de provocar uma "reação em cadeia" de metáforas e analogias. Enfim, esboça-se em *No tempo da flor* uma noção de conjunto, uma visão unificadora a partir de certas imagens-chave. Mas elas não chegam a encadear, como em Proust, uma torrente de sensações, constituindo um "edifício da lembrança"[1].

O que é mais interessante de ser notado é que as transformações que se operam no intervalo entre *Segredos da infância* e *No tempo da flor* fazem de Meyer o autor por excelência de uma fase intermediária da apropriação do estilo de Marcel Proust pelo romance moderno brasileiro. Intermediário porque ainda vemos em seu romance a transposição direta de imagens da *Recherche*, à moda de *A Mulher obscura*, de Jorge de Lima; mas também uma maneira original de partir em busca de seu tempo perdido. De *Segredos da infância*, onde predomina a recapitulação voluntária e esquemática de episódios da vida, até *No tempo da flor*, onde a rememoração torna-se mais complexa, aquilo que se desenha é o progresso de um estilo e o anúncio de novos rumos para a ficção memorialista brasileira. Trata-se de um movimento dialético, no qual o paulatino amadurecimento da leitura de Proust leva o escritor a tornar-se mais independente dela. O estilo proustiano, a partir do laboratório nem sempre tão feliz de Meyer, deixa de ser um modelo imperativo para tornar-se, pouco a pouco, uma técnica.

No capítulo *Cine Insônia*, vemos bem essa transição do puro pastiche de Proust rumo a uma imagem original. O narrador de Augusto Meyer a essa altura recupera suas idas ao cinema, que ele descreve como um mergulho na "treva mágica" que deixava todos "chumbados ao assento, com tôda a vida saindo pelos olhos [...] até à hora melancólica de apear na realidade"[2]. Um deslumbre que é semelhante àquele que o pequeno Marcel experimenta pelo teatro, de início interditado pelos pais: "nesse tempo eu vivia o amor pelo teatro, amor platônico, pois meus pais ainda não me tinham deixado conhecer um"[3]. Mas, logo em seguida, descobrimos, com um parágrafo que se inicia destacado do restante do texto por um grande espaço em branco, que estamos diante de um sonho acordado e que sua

[1] GENETTE, Gérard. *Op. cit.*, p. 58.
[2] MEYER, Augusto. *Op. cit.*, 1966, p. 32.
[3] *RTP*, I, p. 72.

recordação da juventude entre sessões de cinema se dá no leito, "estirado na cama, em noites de insônia", acometido por "filmes salteados e trêmulos", por um "fervilhar de imagens atropeladas". É como se, em lugar de se apropriar da cena de insônia que inaugura a *Recherche* ("quando eu acordava no meio da noite [...] eu não sabia nem mesmo, num primeiro momento, quem eu era"[1]), ou ainda, da imagem de ansiedade pela primeira ida ao teatro ("eu pensava novamente na Berma"[2]), Meyer as manipulasse, extraindo de cada uma delas a imagem que lhe interessa, para sintetizar uma visão que lhe é própria: "o poço de esquecimento em que vão caindo as cousas, uma por uma, devolve à consciência, uma por uma, as mesmas cousas esquecidas"[3]. Num diálogo interior, o sonâmbulo de Meyer chega ao ponto de perguntar aos "abismos", àquilo que chama de "escuridão povoada de fantasmagorias", se "quem sabe tudo isto [...] é a lanterna mágica do Eterno"[4]. Mais uma conhecida imagem do romance proustiano, a do drama da hora de dormir e da reprodução das figuras do cavaleiro Golo e de Geneviève de Brabant sobre as paredes: "essas ruas de Combray existem em uma parte de minha memória tão reclusa [...] que na verdade elas me parecem todas [...] mais irreais ainda que as projeções da lanterna mágica"[5]. Essa é uma importante diferença entre Meyer e Jorge de Lima. Esse escritor gaúcho aos poucos se libera da submissão a um modelo para ousar manipulá-lo. Jorge de Lima teria adaptado episódios separadamente: um para a insônia, um para os hábitos de juventude, outro (como foi, por sinal, o caso em *A Mulher obscura*) para a lanterna mágica. Suas alterações teriam sido pequeníssimas como dizíamos há pouco. Mas a simples imitação e homenagem a imagens da *Recherche* parece interessar pouco a Meyer.

Mesmo a memória se revela mais involuntária em *No tempo da flor* do que em *Segredos da infância*. No capítulo *Papel de ramagem*, o narrador, hospedando-se em um quarto de hotel em Hamburgo, sente "uma pressão da memória sôbre as fronteiras da consciência, como apelos de imagens submersas, em momentos de cochilo"[6]. A fonte do sentimento profundo é um padrão de papel de parede "ridículo,

[1] *RTP*, I, p. 5.
[2] *Ibid.*, p. 471.
[3] MEYER, Augusto. *Op. cit.*, 1966, p. 35.
[4] *Ibid*., p. 38.
[5] *RTP*, I, p. 48.
[6] MEYER, Augusto. *Op. cit.*, 1966, p. 69.

pretensioso e vulgar" repetido de quarto em quarto. Sua memória então o conduz "de súbito" para as raízes esquecidas da sensação: "eu vi: era o quarto de tia Hermínia, na velha casa da Rua da Igreja, em frente do Colégio Sévigné, em Pôrto Alegre". Paulo Bungart nota que o "de súbito" de Meyer representa um equivalente direto do recorrente "tout d'un coup" de Proust, responsável pela expressão do caráter inusitado da recordação[1]. Mas há um aspecto ainda mais importante que a torna, essa cena sim, uma *madeleine meyeriana*. A remissão do quarto de hotel em Hamburgo ao quarto de tia Hermínia em Porto Alegre não é uma conexão linear ou mesmo provável. A ligação desse correspondente do quarto de hotel de Balbec com o correspondente do quarto de tia Léonie em Combray não se explica por leis naturais. É a subjetividade do narrador que aproxima aquilo que naturalmente permaneceria apartado. Unificadas, as duas cidades deixam entrever uma *ordem geral* do mundo, uma universalidade miraculosa. É pena que o episódio do papel de ramagem seja tão curto, meras cinco páginas que logo cedem espaço a outro capítulo, com novos causos e anedotas, para nunca mais serem retomadas e se somarem aos fragmentos com que Meyer compõe seu romance. Sua brevidade e isolamento limita drasticamente o que Ullmann chamou de "capacidade de evocar outras sensações e o conjunto do contexto de experiência ao qual elas estavam associadas"[2].

Há ainda mais um traço bastante característico do memorialismo brasileiro que começa a ser introduzido com as memórias de Meyer, sobretudo no *Epílogo* de *No tempo da flor*. É aqui, nas últimas cinco páginas de seu derradeiro romance, que o autor parece entregar às gerações seguintes da ficção da memória uma importante chave de inovação. Nessa transição que Meyer opera entre o mero pastiche e a busca por uma representação original do tempo perdido, surgem imagens de degradação ou mesmo de desaparecimento de paisagens do passado. De modo tímido, mas não por isso menos relevante, Augusto Meyer concebe as lembranças de seu narrador como pertencentes a um tempo morto, deturpado por modalidades aceleradas e violentas do progresso técnico e material. Após muitos anos, seu narrador retorna a Porto Alegre e é ciceroneado pela figura de outro conhecido escritor gaúcho, Érico

[1] BUNGART, Paulo. *Op. cit.*, p. 179.
[2] ULLMANN, Stephen. *Style in the French Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1957, p. 197 *apud* GENETTE, Gérard. *Op. cit.*, p. 56.

Veríssimo. A primeira sensação desse retorno à terra da juventude, num breve passeio de automóvel, é também o motivo de abertura do *Epílogo*:

> *Mudou muito Pôrto Alegre. Em vão procuro reconstituir a fisionomia familiar e rústica de certos arrabaldes, reconhecer algumas ruas que agora só existem no traçado de uma planta subjetiva, dentro de mim mesmo.*[1]

Poderíamos dizer que essa é apenas mais uma referência (como tantas outras, por sinal) à Combray da qual o narrador proustiano, após anos e anos distante, já muito pouco se recordava. Mas isso seria abordar uma questão difícil pela metade. O que há de novo a partir desse momento é um autor que, lendo Proust e incorporando imagens de sua obra, as enraíza profundamente em sua realidade local. A *Recherche* torna-se uma lente para a observação de fenômenos estrangeiros — não um objeto a ser reproduzido. Não é uma aclimatação de Proust o que se começa a esboçar na obra mais tardia de Meyer. Ao menos não no sentido que Candido atribuía à palavra, de "tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que homens do passado, do fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam"[2]. O que há, com efeito, é o enraizamento de temas proustianos na história brasileira, nos ritmos, idiossincrasias e contradições de seus processos civilizatórios, na sua marcha do progresso. Paulo Bungart tem razão quando afirma que o "saudosista" Augusto Meyer exprime "revolta" contra o "abominável 'cimento armado' característico da cidade moderna" e contra o "arranha-céu que o engole com arrogância e prepotência"[3]. Uma indignação que, de fato, "prossegue e se acentua em *No tempo da flor*"[4], ressaltando a transição que esses livros promovem na história da ficção memorialista brasileira. Transição, se preferirmos falar como Genette, do universo da *citação*, que é "a forma mais explícita e a mais literal" de intertextualidade, rumo ao universo da *alusão*, que são enunciados "cuja inteligência

[1] MEYER, Augusto. *Op. cit.*, 1966, p. 135.
[2] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, p. 12.
[3] BUNGART, Paulo. *Op. cit.*, p. 400.
[4] *Idem*.

por completo supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual ele remete essa ou aquela de suas inflexões"[1].

Uma das degenerescências modernas que mais aborrecem o narrador de Meyer é a contaminação da paisagem típica e local por nomes do Rio de Janeiro, da velha capital brasileira que então vivia seus anos dourados, de internacionalização de uma cultura bossa-nova. Um novo e acelerado processo de urbanização faz desaparecerem nomes tradicionais de Porto Alegre: "Praia da Alegria, Praia da Tristeza, Praia de Belas, Pedras Brancas, Barra do Ribeiro, Pedra Redonda, Riacho, Alto do Bronze, Rua do Arvoredo, Praça da Matriz, Beco do Império, Ponta da Cadeia, Ponta do Dionísio, Itapuã..."[2]. Todos cedem rápido e "estupidamente" à toponímia carioca: agora "também temos Leblon, Botafogo, Copacabana..."[3]. Com grande sarcasmo, como bem sublinha Bungart, o narrador convida seu leitor a assistir ao sacrifício de seu passado em favor de "simples frouxidão da mioleira"[4]. Um passado que agora recua tristemente para o *pays tendre* da ficção. Um passado que se torna tempo perdido nas mãos de uma pequena-burguesia de gosto ridículo:

> *Venham ver como cresceu a nossa terra; cresceu como cresce um boato, uma abóbora, a vaidade de um poeta. Estamos diante de uma cidade que apaga as suas pegadas com o açodamento de um nôvo-rico.*[5]

Ainda retornaremos com maior profundidade e andor ao dilema da crítica à modernização em autores do memorialismo brasileiro. Mesmo porque, aqui, seja em Meyer, seja em Alecrim, ela apenas se esboça de maneira germinal, diríamos mesmo ingênua ou idealista: "ao menos subjetivamente, no que de nós depende, não custa nada reagir um pouco, evitando a repetição dos nomes remotos e consagrados, que até nos edifícios começam a grassar"[6]. É de um simplismo desmesurado sugerir que alterações da linguagem, a escolha dos nomes de edifícios, tenham o poder de transformar as estruturas históricas que justamente as criam. É ignorar o substrato

[1] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982, p. 8.
[2] MEYER, Augusto. *Op. cit.*, 1966, p. 136.
[3] *Ibid*., p. 137.
[4] *Idem*.
[5] *Idem*.
[6] *Idem*.

material do mal gosto. Em todo caso, ao menos o fenômeno é percebido pelo narrador de Meyer — o que já representa um importante avanço frente à cópia e o pastiche. Seus sucessores, graças a isso, não perderão a oportunidade de compreender suas reminiscências à luz do desenvolvimento acelerado, violento e excludente da sociedade brasileira. O que significa (e é isso o mais interessante) transformar a estética proustiana em verdadeiro instrumento de interpretação da história do país.

Em se tratando de história, por sinal, há uma dimensão que não pode ser negligenciada. Um contexto importante possibilitou a apropriação intermediária da estética proustiana pela obra memorialística de Meyer — tanto no que apresenta de avançado, quanto no que possui de conservador. O caráter intermediário não diz respeito somente aos romances *Segredos da infância* e *No tempo da flor*. Também se vive um momento de passagem e de transição na própria leitura brasileira da obra de Proust. A recepção crítica de *À la recherche du temps perdu* no Brasil se desenvolveu muito entre as décadas de 1950 e 1960: não apenas no volume crescente de artigos jornalísticos e de estudos acadêmicos sobre o tema, mas também em sua natureza mais formal ou estilística e menos biográfica ou moralista. Mesmo no cenário literário francês, o romance proustiano vive nesse momento aquilo que Sauthier classifica como uma "redescoberta"[1], com a publicação dos rascunhos de *Contre Sainte-Beuve* por Bernard de Fallois em 1954 e, sobretudo, com o início da aquisição dos manuscritos de *À la recherche du temps perdu* pela Biblioteca Nacional da França em 1962[2]. Trata-se do berço dos estudos narratológicos e genéticos da *Recherche*, que dão um salto adiante do biografismo de Léon-Pierre Quint, autor de *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*, de 1925. Pelo lado brasileiro, poucos descreveram esse fenômeno de "despertar da crítica" tão bem quanto Maria Marta Laus, naquela que é a tese seminal sobre a recepção crítica da obra de Proust em nosso país. Desde seu desembarque nos trópicos, a *Recherche* foi vista como uma obra *irreal*, isto é, como um "monumento muito admirado, mas

[1] SAUTHIER, Etienne. *Combray sous les tropiques: diffusions, réceptions, appropriations et traductions de l'œuvre de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Paris, p. 265.

[2] Sobre a história da aquisição dos manuscritos da família Mante-Proust, *cf*. FAU, Guillaume. Le fonds Proust au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. *Genesis*, n. 36, 2013, pp. 135-140. Disponível em https://bit.ly/2TLTVu4 (consultado em 18 de março de 2020).

pouco conhecido"[1]. É na passagem dos anos 40 aos anos 50 que "este sentimento começou a ser substituído por outro, em que se procurava efetivamente verificar as razões de ser do monumento"[2]. Alexandre Bebiano, outro estudioso do tema, partilha do mesmo ponto de vista e afirma que esse é o momento em que Proust se torna "uma espécie de ponto de passagem obrigatório para todos aqueles, sejam cronistas ou críticos, que escrevem sobre literatura nos jornais"[3].

Para além de numerosos artigos jornalísticos, três livros são fundamentais no processo: *Proust* (1944), de Ruy Coelho; a coletânea *Proustiana brasileira* (1950), organizada por Saldanha Coelho; e *A técnica do romance em Marcel Proust* (1956), de Álvaro Lins. São todas obras onde coabitam as duas dimensões suscitadas por Laus. Persiste a tendência biográfico-moralista e se anuncia a formal-estilística, demonstrando assim que mesmo a crítica proustiana, nesse contexto, era marcada por espécie de hibridismo, por um entrelace entre leituras antigas e modernas. É notável como a *Técnica* de Álvaro Lins desconstrói, dentre vários equívocos, aquele propagado por Jorge de Lima de que a *Recherche* seria um romance *à clef*: "o romancista não só se inspirava em traços característicos de várias pessoas para fazer uma só personagem, mas aproveitava, em alguns casos, o físico de uma e o espírito de outra bem diferentes para fundi-las na criação de um só ser"[4]. Mas o fôlego de sua crítica ainda é limitado, de modo que, poucas páginas depois, ele não hesita em afirmar que "Bergotte, por exemplo, é por inteiro o próprio Marcel Proust"[5]. Ou ainda, na velha leitura moralizante e católica, que "Proust é um Swann que conquistou a vitória de realizar-se numa obra, salvando-se da frivolidade do mundanismo"[6]. O mesmo vale para a *Proustiana brasileira* de Saldanha Coelho, onde os leitores encontraram, lado a lado, em claro contraste, leituras como a do diplomata Raymundo Souza Dantas (que então lamentava "a ausência completa de Deus na obra de Proust" em favor do "cultivo do monstruoso"[7]) e do crítico Otto Maria Carpeaux (que já reconhecia no narrador da *Recherche* essa "personalidade

[1] LAUS, Maria Marta. *A Recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 258.
[2] *Idem*.
[3] BEBIANO, Alexandre. A crônica dos modernistas encontra Proust: Mário de Andrade e Manuel Bandeira. *Lettres Françaises*, v. 2, n. 15, 2014, p. 277.
[4] LINS, Álvaro. *A Técnica do romance em Marcel Proust*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 57.
[5] *Ibid*., p. 60.
[6] *Ibid*., p. 62.
[7] DANTAS, Raymundo Souza. Aspectos de Proust. In: COELHO, Saldanha (org.). *Op. cit.*, 1950, p. 150.

na qual os reflexos desordenados da realidade exterior se organizam", constituindo uma estrutura "num nível superior"[1]).

Muito mudou a partir da empreitada de Augusto Meyer e da modernização da leitura de Proust. Não só os romances memorialistas brasileiros se multiplicaram de maneira inédita como também ganharam em complexidade e envergadura. São romances de maior extensão, onde não apenas o estilo proustiano encontrará espaço para pleno desenvolvimento como também será inovado. A estética da *Recherche*, a partir da década de 1970, ganhou uma imagem propriamente brasileira, que não é nem a do pastiche ou da aclimatação. Uma imagem que é original e diversificada, com vários autores produzindo narrativas de aspecto distinto a partir de uma referência estilística comum. A "postura de Narciso" do narrador de Meyer, cuja lembrança parece "girar sobre si-mesma, em andamento circular"[2], será bem mais limitada. Ela dividirá seu espaço com personagens, esses sim, mais complexos, donos de dramas psicológicos profundos, que modificam a visão subjetiva do narrador. São agentes de dinamismo, que desaparecem para logo ressurgirem renovados na narrativa, testemunhando assim o caráter plural das personalidades e o poder transformador do tempo. Seres que exprimem uma vida realmente esquecida, que fugiu à consciência e que, através do mister artístico, convida todos a redescobertas. Não o tempo estático e muito bem delimitado que nos aguarda, silencioso e obediente, cheio de disciplina, da mesma maneira como o havíamos encaixotado anos, mesmo décadas atrás, bem ao fundo do armário, aguardando o dia ideal em que o restituiríamos intacto à luz do dia. A beleza da cápsula do tempo de Proust é que seu narrador não possuí a mínima ideia do que dela sairá. Ela não preserva, mas, sim, transforma.

[1] CARPEAUX, Otto Maria. Lição de Proust. In: *Ibid.*, p. 113.
[2] LAUS, Maria Marta. *Op. cit.*, p. 222.

Capítulo III

Revivescências do esquecido

Le sens trop précis rature
Ta vague littérature
— Stéphane Mallarmé[1]

Os esforços de apropriação da poética de Marcel Proust pelo romance brasileiro vivem a partir da década de 1970 aquilo que poderíamos chamar de um momento de dispersão e de diversificação. Dispersão porque mais numerosos do que no passado os livros que se propõem, qualquer que seja sua natureza particular, a uma busca do tempo perdido sob os trópicos. E diversificação porque, após a experiência primária do pastiche e a posterior maturação das alusões a Proust, esses mesmos livros revelaram-se capazes de desenvolver estéticas próprias e variadas, que manipulam o estilo da *Recherche* com maior riqueza e em maior profundidade. Em menos de uma década, intervalo de tempo brevíssimo para os padrões da crítica literária, os leitores brasileiros se depararam com ficções memorialistas de aspecto bastante distinto, mas que poderiam partilhar entre si o epíteto nada fortuito de *buscas do tempo perdido*.

Em janeiro de 1973, o *Baú de ossos* de Pedro Nava foi saudado pelo ensaísta Pedro Dantas como um documento sem equivalentes na literatura brasileira, um esforço "confessadamente *proustiano*" de reconquistar a história social do país "graças à memória involuntária"[2]. Em 1978, no prefácio do *Labirinto* de Jorge Andrade, o crítico Sábato Magaldi mostrou-se admirado com a "arquitetura catedralesca" e com os "amplos contornos" do livro, que deveria a seu ver carregar o subtítulo de "em busca do pai perdido" devido aos traumas familiares que exprime[3]. Em 1979, *A menina do sobrado*, de Cyro dos Anjos, foi caracterizada pelo escritor Josué Montello como uma importante "reconquista do tempo perdido"[4] e o

[1] MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, tomo I, 1998, p. 60.
[2] DANTAS, Pedro. Dois séculos de história social no baú de Pedro Nava. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 280, p. 7, 27 de janeiro de 1973.
[3] MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: *Lab.*, pp. 9 e 13.
[4] MONTELLO, Josué. Memórias de Cyro dos Anjos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 37, ano 89, p. 11, 15 de maio de 1979.

crítico Hélio Lopes enxergou ali uma possível evidência de que o "tranquilo pomar" do memorialismo brasileiro, na maior parte das vezes escasso e pobre perto da "boa estirpe" e da "alta fortuna" em "alheias terras", havia finalmente conseguido amadurecer seus frutos[1]. Pomar de árvores maduras, mais abundantes, com espécies variadas, e fatalmente fecundadas por um polinizador comum — a *Recherche* de Proust, concebida como espécie de gênero no interior do gênero romanesco ao qual parte dos escritores modernos brasileiros estariam aderindo.

As observações de jornalistas não eram apenas uma casualidade afortunada. São antes constatações empíricas e incontornáveis decorrentes de uma leitura minimamente atenta. Marcel Proust e a *Recherche* são citados com grande naturalidade e segurança pelos memorialistas dos anos setenta. Bem vimos que Jorge de Lima nos anos trinta é hermético e obscuro em sua maneira de aludir ao autor, segredando a um público leitor ainda muito pouco familiarizado com a *Recherche* a referência a um misterioso "grande memorialista"[2] que lhe causara boa impressão. O narrador de Augusto Meyer, por sua vez, cita de modo canhestro um "estranho e delicioso livro" intitulado *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, mas tão somente como pretexto rápido para recordar os hábitos de um personagem bastante secundário, um tal "convalescente Bilu" que tão logo surge logo desaparece na narrativa, e cuja única função parece ser ilustrar o clima temperado dos pampas brasileiros pelo hábito de se vestir "num casaco felpudo" para passar a manhã lendo em uma biblioteca de Porto Alegre[3]. Muito diferente em Nava, Andrade ou mesmo Anjos, onde a referência a Proust, longe de ser omitida ou nuançada, ganha espaço de grande relevo e destaque.

A conhecida imagem que encerra a primeira parte de *Du côté de chez Swann*, na qual o narrador compara o fenômeno da rememoração aos pequenos pedaços de papel japonês que se desdobram em formas inúmeras e surpreendentes quando lançados sobre a água, é citada com precisão pelo narrador de *Labirinto* e eleita como o trecho que mais lhe marcou na leitura da *Recherche*[4]. O narrador de *A Menina do sobrado* viaja a Haia e visita o Mauritshuis com o propósito único de "conhecer o

[1] LOPES, Hélio. Como Ulisses e Penélope. *Suplemento Cultural*, São Paulo, n. 136, ano 3, p. 9, 10 de junho de 1979.
[2] LIMA, Jorge de. *A Mulher obscura*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1939, p. 26.
[3] MEYER, Augusto. *No tempo da flor*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966, p. 91.
[4] *Lab.*, p. 198.

original da *Vista de Delft*, de Vermeer, que muitas vezes examinara em reproduções, tentando captar o mesmo sentimento que o *petit pan de mur jaune* despertou em Bergotte"[1]. Uma longa passagem de *Le temps retrouvé*, onde o narrador proustiano se serve de Nerval, Chateaubriand e Baudelaire para examinar a habilidade da poesia em restabelecer, através de analogias, o laço que une pormenores às leis mais gerais do universo, serve de epígrafe às primeiras páginas do quarto capítulo de *Baú de ossos*[2]. O romance memorialista brasileiro, perdendo pouco a pouco a timidez de expor suas matrizes de estilo, parece afirmar com mais força sua independência. A elucidação das fontes está em relação diretamente proporcional à autonomia estética. Conhecer a origem precisa dos pressupostos desses livros proporcionou aos leitores uma gama maior de instrumentos para aferir a dimensão de suas próprias conquistas, de suas inovações e de sua originalidade. A *Recherche* deixa de ser uma finalidade para tornar-se meio ou ponto de partida.

Essas citações e epígrafes se desenvolvem, dando origem a desdobramentos de grande sofisticação poética. Não são notas de rodapé. Deixam de ser mero arroubo de erudição para se tornarem o estopim de reflexões com rica economia linguística, a respeito do funcionamento da vida. Após a redescoberta da casa de sua infância, em uma bela cena de memória involuntária sobre a qual ainda teremos a oportunidade de nos deter, o narrador de *Baú de ossos* presta sua homenagem a Proust, garantindo ao leitor que "todo mundo tem sua *madeleine*, num cheiro, num gosto, numa cor, numa releitura" e confessando que "cada um foi um pouco furtado pelo *petit Marcel* porque ele é quem deu forma poética decisiva e lancinante a esse sistema de recuperação do tempo"[3]. Ora, o "todo mundo" de Nava pode ser lido sem maior dificuldade como uma alusão à longa trajetória de memorialistas que se debruçaram até ali sobre a tarefa de produzir *recherches* brasileiras. Foi Walnice Nogueira Galvão quem lembrou que, no Brasil, "lia-se muito Proust, e seus livros, obrigatoriamente importados, recebiam boa acolhida"[4]. Mas o emprego da palavra "sistema", de clara denotação filosófica, logo nos sinaliza que o narrador deseja ir além da história da circulação do romance proustiano em meio às elites leitoras do

[1] *MS*, p. 291.
[2] *BO*, p. 303.
[3] *Idem*.
[4] GALVÃO, Walnice Nogueira. Em busca de um tempo perdido. In: WILLEMART, Philippe. *Educação Sentimental em Proust*. São Paulo: Ateliê, 2002, p. 11.

Brasil. Mais que um objetivo venerado, um ideal a ser cultuado, o romance proustiano representaria um arcabouço lógico, uma instrumentária. Diríamos mesmo um método dotado de universalidade para a formulação do conhecimento do homem sobre seu próprio passado. O que se segue à homenagem do narrador de Nava é significativo da tentativa de demonstrar essas ferramentas e de produzir a partir delas uma imagem própria de seu manuseio:

> *Essa retomada, a percepção desse processo de utilização da lembrança (até então inerte como a Bela Adormecida no Bosque do inconsciente) tem algo da violência e da subitaneidade de uma explosão, mas é justamente o seu contrário, porque concentra por precipitação e suscita crioscopicamente o passado diluído — doravante irresgatável e incorruptível.*[1]

A frase de Nava, se comparada àquela de seus antecessores, chama muita atenção. Interessado em exprimir não apenas lembranças pessoais, esse narrador se esforça para refletir na organização sintática do período uma visão abrangente dos processos da memória. A mera recordação, à moda de Meyer, em que impressões se sobrepõem por adição contínua (um muro velho, que estava no quintal de uma casa, que tinha várias feridas no reboco, que tinha veludos de musgo, que eram verdes e úmidos, que eram macios e quase irreais) lhe interessa muito pouco, tão somente na medida em que se vê capaz de depreender dela leis gerais de funcionamento da existência. Não é o acúmulo de dados que ele tem em vista, mas sua rede de conexões, seu entrelaçamento. A figura da hipotaxe é seu grande investimento. Ele não economiza no emprego de parêntesis e travessões cuja função é justamente ramificar os sentidos de uma ideia central. Abundam as conjunções dos mais diversos nexos, não apenas aditivas, mas também causais e adversativas. O leitor tem a sensação de que a lembrança é produto de um ensaio, de uma linguagem que testa suas possibilidades de várias maneiras para encontrar a medida certa, que se interrompe para prosseguir, o que é, na maior parte das vezes, produto de uma hesitação entre sujeitos (essa retomada, a percepção) e de uma multiplicação de seus complementos (da violência e da subitaneidade [*sic*] de uma explosão). O próprio léxico evoca a ideia da experimentação e da formulação de hipóteses

[1] *BO*, p. 303.

científicas. Além de um homem de letras, quem lemos nessa paráfrase dos pressupostos proustianos da memória é um médico, que extrai seu vocabulário dos glossários da química das soluções e da física das propriedades coligativas. O passado, para ele, é uma imagem desapercebida (diluída) que guarda consigo dados translúcidos do conhecimento, invisíveis em aparência. São mudanças específicas nas condições do ambiente (a crioscopia) que levam à transformação da matéria latente, primeiro se concentrando, depois se precipitando, até produzir o efeito surpreendente de uma aparição mágica de elementos cuja existência até há pouco desconhecíamos. Uma alegoria, em resumo, do funcionamento do subconsciente, que revolve o passado não por acúmulo linear de dados, mas sim por inusitadas e às vezes imprevisíveis relações entre elementos distintos. A essa altura, ele passa a exemplos e faz desfilar aos olhos do leitor vários processos diferentes, mas concomitantes e que se orquestram:

> *Cheiro de moringa nova, gosto de sua água, apito de fábrica cortando as madrugadas irremediáveis. Perfume de sumo de laranja no frio ácido das noites de junho. Escalas de piano ouvidas ao sol desolado das ruas desertas.*[1]

A base desses processos diferentes e concomitantes é o encadeamento de elementos materiais pelos estímulos físicos que provocam. Em Meyer, propriedades como a cor, a umidade e a textura da mancha de musgo possuem a função única de precisar sua lembrança, atribuindo-lhe aspecto de objetividade. São formas de descrição cuja finalidade é uma imagem cristalina e certa, que por isso seu narrador considera milagrosa. Em Nava, vemos muito ao contrário que as coisas não se bastam em si. O milagre é outro. Elas se convocam umas às outras por meio de diferentes efeitos sobre os sentidos. Elementos distintos como moringa, água, apito e madrugada interessam apenas na medida das sensações que provocam. Desempenham o papel de adjuntos daqueles que são realmente o núcleo de cada um dos sintagmas nominais: o aroma, o sabor e o ruído. A mesma regra se aplica para o período seguinte, que é, na realidade, uma longa frase nominal cujo núcleo se revela em um fenômeno sensorial, o perfume. A partir dele, todo o restante se desdobra em

[1] *Ibid*., p. 304.

cadeia como adjunto: sumo, que é adjunto de perfume, laranja que é adjunto de sumo, e assim sucessivamente. O esforço de Nava em subjetivar o mundo, de impor a sensação sobre a matéria, generalizando o alcance da percepção, é tamanho que seu narrador desdobra até mesmo adjuntos de outros adjuntos. A acidez, as noites e o mês de junho não são entre si apenas mais adjuntos do mesmo núcleo do sintagma. São, na realidade, todos adjuntos de outro adjunto, o frio do inverno que se inicia. Mesmo o terceiro período, que escapa à tendência das frases nominais para se afirmar como oração, relega a dimensão objetiva e física – o sol desolado e as ruas desertas – à função de adjuntos daquilo que é, antes de mais nada, o sujeito, o titular da expressão, a experiência sensorial das notas de um piano[1]. O narrador de *Baú de ossos*, imbuído do hábito médico, buscará então formular um diagnóstico geral para o quadro complexo de sintomas. Seus exemplos serão arrematados por uma explicação de seu modo de operação, de suas causas, que recebem o mesmo estatuto das leis universais de funcionamento de um organismo:

> *Umas imagens puxam as outras e cada sucesso entregue assim devolve tempo e espaço comprimidos e expande, em quem evoca essas dimensões, revivescências povoadas do esquecido pronto para renascer.*[2]

O presente do indicativo é aqui o grande fiador da imagem de lei geral de funcionamento. Tempo por excelência daquilo que é manifesto, evidente e normativo, ele se encarregará de exprimir constantes do espírito. Posto de outra maneira, a subjetividade será abstraída, a multidão colorida de elementos esparsos será racionalizada. Mas isso não significa que suas fórmulas sejam simplificações ou processos lineares. Na realidade, várias ações simultâneas se somam, através de orações coordenadas, para produzir uma reação compósita, de efeito em cadeia. Sob a pluma do médico Nava, a soma de cada uma das etapas desse processo torna-se a representação de um ciclo metabólico. Imagens se encadeiam; seu sucesso produz

[1] Por aí se percebe como Wilson Martins estava equivocado ao dizer que "a influência que [Nava] sofre do romancista francês reflete-se mais na visão do mundo, na minúcia observadora e na incorporação biológica do Tempo do que no pasticho sintáxico". Na realidade, esse desequilíbrio não existe e a sintaxe de *Baú de ossos* é articulada em função dessa visão do mundo profundamente impregnada pela leitura de *À la recherche du temps perdu*. *Cf*. MARTINS, Wilson. Em busca do tempo perdido. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 316, ano 91, p. 11, 20 de fevereiro de 1982.
[2] *BO*, p. 304.

partículas de tempo e de espaço; essas unidades, por sua vez, ativam regiões latentes da consciência que então desencadeiam a condição fisiológica que o narrador de Nava alcunha de *revivescências*, palavra tão impregnada aqui de sentido médico quanto qualquer outro fenômeno orgânico. Da maneira como Nava a emprega, poderíamos dizer *ter* uma revivescência assim como se *tem* uma nevralgia, um reumatismo ou uma cardiopatia. Como o fim de todo ciclo vital é também seu reinício, ele não hesitará em sublinhar, um pouco mais adiante, que "*esquecer* é capítulo da memória [...] e não sua função antagônica"[1]. O esquecimento não é apenas inevitável; ele é o próprio parteiro da lembrança futura. Constitui um *perpetuum mobile* analógico que o narrador de Nava prefere chamar de associação coercitiva de ideias, e cuja operação ele assim demonstra:

> *Penso, por exemplo, em livro. A mente vagabunda me leva à capa, à encadernação. Encadernar, a papelão. Este, a papel velho, a velho apanhador de papel, a mendigo, ente miserável. E lá vou... De encadernar eu poderia ter ido a couro, em vez de papelão. Mas o couro foi escamoteado por causa daquele divã de couro de certa casa da Rua da Bahia*[2]

Nava conclui essa importante passagem do capítulo final de *Baú de ossos* com uma citação de *Autour de Mme Swann*. Espécie de chave de ouro de um soneto, ele isola graficamente e destaca em letras itálicas a versão original do argumento proustiano de que a memória humana não funciona cronologicamente, "mas como um reflexo no qual a ordem dos fatores é alterada"[3]. Essa é uma imagem bastante importante da noção de estética à qual adere o narrador da *Recherche*. Numerosas passagens do romance a ilustram sob a forma de redes contínuas de analogias[4], que são particularmente abundantes no episódio da temporada no balneário de Balbec, a partir do momento em que o narrador toma contato com as paisagens marinhas de Elstir e revoluciona seu entendimento do mister artístico. Segundo Pierre-Louis Rey, o pintor promove a essa altura uma verdadeira "cura" da vocação literária do

---

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*. A citação que Nava extrai de Proust é « notre mémoire ne nous présente pas d'habitude nos souvenirs dans leur suite chronologique, mais comme un reflet où l'ordre des parties est renversé » [nossa memória não costuma nos apresentar nossas lembranças em sua sequência cronológica, mas como um reflexo no qual a ordem dos fatores é alterada]. *RTP*, I, p. 568.
[4] GENETTE, Gérard. Métonymie chez Proust. In: _____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p. 52.

herói, salvando-o "dos perigos do pastiche" do escritor Bergotte graças a um "desvio" por outra forma de expressão. A grande lição do pintor será, nada mais, nada menos, que o esforço de subjetivação do mundo material.

Ora, "se, no plano psicológico, nenhuma fronteira delimita com clareza a memória e o esquecimento [...], também no plano estético a baía elimina todos os dias qualquer demarcação entre os elementos"[1]. Proust assim trata objetos triviais com a importância de seres humanos, leva a visão do herói a oscilar, lhe atribui a impressão de passagem, e acaba substituindo a "coerência intelectual e material" por uma "unidade no espírito"[2]. Quando o fim do verão se aproxima e os dias ensolarados de Balbec já não são mais tão longos, o narrador nota que o sol ganha os contornos de uma figura "rígida, geométrica, passageira e fulgurante". Essas impressões o tornam um "símbolo milagroso", uma "aparição mística". Sucede-se então a associação com uma "tela religiosa", ou mesmo com um "altar". O reflexo da cena sobre o vidro das estantes cria, para ele, uma sucessão de cenas de um "relicário", pintadas por algum mestre antigo nas "predelas de um retábulo"[3]. O arcabouço dessa série de metonímias que compõe, no conjunto, uma grande metáfora entre o horizonte marítimo e um altar é a imaginação do espectador, que racionaliza e estabelece conexões inesperadas entre partes diversas.

Algumas semanas depois, os dias se abreviam ainda mais e já é noite quando o narrador retorna ao esvaziado hotel de Balbec. Nesse ponto, a envergadura das associações torna-se ainda maior e a sua técnica se radicaliza, atribuindo unidade e equivalência a elementos mesmo opostos. A faixa de céu avermelhada de Balbec leva o narrador a aproximar as paisagens marítimas de verão às cores que vislumbrava sobre o calvário de Combray ao voltar de suas caminhadas na semana de Páscoa, ao final do inverno. Balbec e Combray, o litoral e o campo, o verão e o inverno ganharão na subjetividade do narrador uma integração que seria do contrário improvável ou pouco evidente no mundo material. São conexões que, nas palavras de Proust, escapam à inteligência. Ou ainda, como diz Nava, "raízes ocultas que ligavam moitas emergentes e distantes"[4]. O "céu vermelho" como a "geleia de carne" que Françoise

[1] REY, Pierre-Louis. *Notice de Noms de pays : le pays*. *RTP*, II, p. 1333.
[2] *Idem*.
[3] *RTP*, II, p. 160-161.
[4] *BO*, p. 304.

preparava na casa de tia Léonie, mas também "róseo" como os salmões servidos no restaurante de Rivebelle. O "mar azul" como o dorso do "peixe chamado mulet", mas também escuro, denso e polido pelo frio, com a consistência dura de uma pedra de "ágata", cujas camadas esfumaçadas de quartzo se assemelham a um "vapor de fuligem". Nem mesmo o quarto de hotel escapa à tela. Bem ao contrário, o cômodo de janelas arredondadas como escotilhas, antes palco da angústia da quebra do hábito, deixa de ser um cárcere para assumir a posição central dessa grande alegoria marítima, seu fecho e pedra angular. Cada um desses múltiplos fenômenos se reflete nele e os referenciais físicos cederão lugar a referenciais psíquicos. O narrador não dirá que o mundo incide sobre ele. É o narrador quem, deitado na cama, navega pelo oceano, feito passageiro da cabine de um navio. É o seu movimento mental que anima o movimento material da natureza[1].

O esforço de subjetivação do mundo através de um contínuo de analogias distantes também é um dos traços fundamentais do estilo de *Labirinto*. A técnica de Jorge Andrade, contudo, será bastante distinta daquela que percebemos em Nava — o que apenas revela como a apropriação estética de Proust a partir da década de 1970 passa por um momento de importante diversificação, fazendo as vezes do polinizador comum, como dizíamos há pouco, cuja ação possibilita a fecundação não apenas de um, mas, sim, de uma ampla variedade de estilos. O romance — o único escrito pelo dramaturgo paulista — narra a história do progresso da vocação de um artista. A crônica familiar do dramaturgo se confunde com o enredo de suas peças de teatro, com a biografia das personalidades que conheceu e com os dramas sociais que noticiou como jornalista nas páginas de jornais e revistas da imprensa brasileira. São sequências ininterruptas e inesgotáveis de remissões cuja razão e nexo fundamental se revela em dramas de aspecto íntimo (a opressão familiar) ou político (a supressão de liberdades). Uma conversa com um pintor remete assim à personagem de uma peça de teatro, que, por sua vez, remete a um episódio traumático da biografia do narrador pela expressão comum de um conflito entre pais e filhos. Ou ainda um encontro com um escritor remete a uma reportagem de jornal, que, por sua vez, remete a outro episódio da intimidade do narrador pela expressão comum do cerceamento ideológico de regimes de exceção. Em resumo,

[1] *RTP*, II, p. 161.

um grande fluxo de consciência, sem qualquer divisão em capítulos, ao longo do qual o entendimento do narrador sobre o mister artístico se desenvolve em função das associações espontâneas e inusitadas entre obras de arte, impressões de pessoas, questões sociais e sua própria biografia. A ordem dessas lembranças pouco importa a Jorge Andrade. A cronologia é para ele uma falsificação intelectual da realidade do tempo. O que lhe interessa de fato é o reflexo das lembranças na subjetividade do narrador, mesmo que isso custe uma alteração, como dizia Proust, na organização lógica dos fatores.

Nas últimas páginas de *Labirinto*, o narrador retorna ao ateliê do artista Wesley Duke Lee, que pinta um retrato de seus filhos, Blandina, Camila e Gonçalo. Os dois conversam sobre filosofia, trocam impressões da leitura de Nietzsche e se indagam, não sem uma incômoda superficialidade, sobre grandes conceitos como verdade, tempo e história. Duke Lee faz então um grande elogio de Rousseau. O pintor defende que o narrador leia Rousseau porque viveu a juventude "prisioneiro de uma fazenda", sob o jugo de uma família patriarcal e provinciana, e porque esse seria, por excelência, o filósofo que "prega a volta à natureza"[1]. O mito do bom selvagem de Rousseau não guarda qualquer vínculo com a resolução de traumas da infância através do retorno às origens familiares. Trata-se muito mais de uma hipótese política e ética, de uma crítica à civilização moderna e a seu contrato social. Mas *Labirinto* dificilmente se interessa em aprofundar conceitos. Nessa narrativa, palavras, objetos e personagens tornam-se rapidamente símbolos cujo valor se depreende de sua capacidade maior ou menor de estabelecer conexões no subconsciente e de ativar a memória. Sendo assim, pouco importa ao narrador o rigor da sugestão de Duke Lee. Ele não se indaga sobre sua legitimidade e precisão. Resta tão somente o nome Rousseau, que bastará para que uma nova lembrança, de pessoas, lugares e circunstâncias absolutamente distintas seja encadeada:

> *A palavra Rousseau ressoa em minha cabeça como barulho de rodas de trem sobre trilhos: rousseaurousseaurousseau! Um velho com expressão impaciente estende a mão para mim e ordena, não pede:* "Le billet, s'il vous plait!"[2]

[1] *Lab.*, p. 195.
[2] *Ibid.*, p. 196.

O próprio narrador reconhece que, do filósofo e da sugestão do pintor, não sobrevive mais que a palavra. A subtração do conteúdo do nome em favor da analogia entre o ateliê de Duke Lee e algum novo episódio, distante no tempo e no espaço, é tão radical que Rousseau regride até mesmo à condição de onomatopeia para o movimento de uma locomotiva — espécie de encadeamento de significantes pelo inconsciente no intuito de revelar processos psíquicos ocultos, nós de significação[1]. A consecução da analogia através de um nexo inesperado é o momento em que o narrador já não se sente mais "tão atormentado"[2]. Trata-se do instante em que já não se acha "tão perdido no labirinto" porque "as lembranças começam a vir mais ordenadas, consequentes"[3]. O narrador de Andrade tem enorme apreço pela dialética entre encontro e desencontro, o que explica a passagem do *Thésée* de Gide que elege como epígrafe de *Labirinto*: "entrer dans le labyrinthe est facile. Rien de plus malaisé que d'en sortir. Nul ne s'y retrouve qu'il ne s'y soit perdu d'abord"[4]. O desencontro produz o encontro, e a síntese entre essas duas dimensões antitéticas é o engate de um novo episódio: do ateliê de Duke Lee, que se transforma em vagão de trem, o nome de Rousseau conduz a consciência do narrador ao vilarejo francês de Pierres, onde viviam exilados o filósofo Bento Prado Júnior e sua esposa, a bióloga Lucia Prado:

> *Olho para a porta de vidro do estúdio e vejo passar o Palácio de Versailles, carvalhos, faias, trigais, celeiros, fardos de feno, cerejeiras, bosques vestindo campanários. Ouço o apito do trem que parece dizer: "pierrrrrrres". Tento fixar minha atenção no quadro e não consigo mais. O velho de expressão intolerante sai do meio dos quadros e grita: "*Prochaine gare: Maintenon!*" Percebo onde estou e me deixo levar pela recordação.*[5]

O último período dessa passagem é um resumo preciso da natureza das analogias de Jorge Andrade. Seu narrador é um ser passivo diante dos impulsos do subconsciente. Tão passivo que a lembrança é motivo de tormento e de confusão, uma causa de sofrimento. Os símbolos lhe acometem com tamanha dureza que seu

---

[1] LACAN, Jacques. *Écrits I*. Paris: Seuil, 1966, p. 550.
[2] *Lab.*, p. 196.
[3] *Idem*.
[4] *Ibid.*, p. 15. Entrar no labirinto é fácil. Nada mais difícil que sair dele. Nada nele se encontra sem antes ter se perdido. *Cf*. GIDE, André. *Romans — Récits et soties — Œuvres lyriques*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 1437.
[5] *Lab.*, p. 196.

primeiro esforço não é relembrar, mas, sim, recobrar o império sobre os sentidos e tentar "fugir da lembrança"[1]. Ele fatalmente fracassa e a memória, tão intolerante e autoritária quanto o velho *poinçonneur*, impõe sua força, fazendo com que o fluxo narrativo avance. Como em Nava, nesse sentido, as imagens também puxam outras nas memórias de Andrade. Mas essa tração ocorre de maneira distinta na obra do dramaturgo paulista. As analogias de *Baú de ossos* são internas, fazem parte de uma imagem específica. Cheiro de moringa e sua água, apito de fábrica, madrugadas geladas de início de inverno, aroma de laranja, escalas de piano, sol desolado e ruas desertas integram-se na paisagem da cidade de Juiz de Fora, ou ainda, para ser mais preciso, no casarão onde o narrador viveu sua infância. Bem ao contrário, as analogias de Jorge Andrade são externas, ocorrem entre episódios distintos. Assim como Proust, no momento em que radicaliza suas associações e faz o céu avermelhado do verão de Balbec corresponder ao prato de geleia de carne preparado na invernal Combray, o narrador de *Labirinto* não consegue evitar que Bento Prado e sua província francesa emanem dos quadros do ateliê de Duke Lee em São Paulo. Duas cenas diferentes que a mente do narrador, contra qualquer probabilidade, conecta pela simples menção do nome de Rousseau e a alusão à paisagem natural.

O interior dos episódios de *Labirinto* é igualmente rico em pormenores e detalhes das observações de seu narrador. Mas, à diferença de *Baú de ossos*, essa variedade de impressões não se expressa majoritariamente através de substantivos. Romance de um experiente dramaturgo, *Labirinto* vive sob a hegemonia do verbo. As lembranças de seu narrador carregam o aspecto de rubricas de um texto teatral. As imagens se particularizam por meio de notações sobre a posição de atores em palco, indicações cenográficas, recomendações que poderíamos encontrar com grande facilidade nas páginas um roteiro dramatúrgico:

> *O trem de Paris a Chartres diminui a marcha e para na estação de Maintenon, a mais de 70 quilômetros de Paris. Desço. O trem encobre a pequena estação. À medida que ele parte novamente, vejo, na plataforma vazia, Bento Prado à minha espera. Aproximo-me na manhã fria, procurando perceber aquele homem jovem, considerado no Brasil nosso primeiro filósofo de importância. O tremor de suas mãos é visível logo no primeiro relance. A maneira como leva o*

[1] *Idem*.

> *cigarro à boca revela agitação interior. Sem sorriso ou falsa amabilidade, estende-me a mão meio esquiva.*[1]

A cena de seu encontro com Bento Prado Júnior na estação de Maintenon é um grande conjunto de acontecimentos simultâneos. O esforço do narrador de *Labirinto* é encontrar na vasta *opera mundi* uma razão de sincronicidade, tornar-se seu regente e orquestrá-la. O trem para na estação, ele desce do trem, o trem parte, a plataforma está vazia, o anfitrião o aguarda, os dois se aproximam, as mãos do anfitrião tremem, ele fuma um cigarro e estende a mão. Essa enorme variedade de ações é o que particulariza a lembrança. A subjetivação do mundo ocorre sobretudo por meio dos movimentos e expressões captadas pela visão; não, como em Nava, onde também concorrem em pé de igualdade o odor, a textura ou mesmo a audição. Os olhos do narrador de *Labirinto* imperam sobre os demais órgãos dos sentidos, o que é revelador da maneira como compreende o ofício jornalístico, isto é, como o trabalho de um observador privilegiado. O destino do trem, sua distância de Paris e a ocupação do anfitrião não parecem ter grande importância perto dos gestos e dos movimentos. São demarcações acessórias típicas dos gêneros jornalísticos que cumprem apenas a função de contextualizar o leitor no tempo e no espaço e de dotar a narrativa de verossimilhança. Mesmo a tremedeira das mãos de Bento Prado é caracterizada muito mais como produto de uma "agitação interior", isto é, como expressão de um estado psicológico, do que como efeito das condições ambientais, como uma consequência da "manhã fria". Dos traços físicos de Bento Prado nada conheceremos para além da fragilidade de suas mãos. O que chega a nós é, antes de mais nada, sua expressão e personalidade: "Bento é homem fechado, introspectivo", diz o narrador, um homem de "curiosidade silenciosa"[2].

Do carro que os conduz a Pierres, o narrador observará a natureza, motivo primordial da lembrança desse episódio desde a conversa sobre Rousseau no ateliê de Duke Lee. Tamanha sua tentação de descrevê-la por meio de ações, naquilo que possui de encenação, que não economizará no emprego de prosopopeias. Esse narrador se vê compelido a humanizar mesmo aquilo que é por princípio séssil e inanimado. Viajando no início da primavera, nota que "as árvores estão se vestindo

[1] *Ibid.*, pp. 196-197.
[2] *Ibid.*, p. 197.

de folhas" e sublinha que, "para qualquer lugar que se olhe, tudo renasce"[1]. Desconhecemos as cores desse novo mundo, mas sabemos que são numerosas e nuançadas porque tudo vai "engatinhando-se novamente"[2]. O narrador de Nava, para recuperar a lembrança de uma primavera, provavelmente enumeraria toda uma constelação de espécies de vegetais. Mas Andrade, com muita economia, prefere representar o florescimento como um gesto que "se abre em cachos floridos de esperança"[3]. No único momento dessa passagem em que tomamos contato com cores, elas surgem não em sua complexidade particular, mas como agentes de uma ação, dignitárias de uma expressão especial: um manto verde "cobre a pequena cidade, agasalhando-a do resto do frio"[4]. Não sabemos se as árvores de Maintenon ou Pierres são finas ou espessas, se altas ou baixas, se homogêneas ou diversificadas, mas somos, sim, informados de que, com o fim do inverno, "formam grupinhos na paisagem, sussurrando ao vento segredos primaveris"[5]. Nas mãos do narrador de *Labirinto*, as experiências do passado ganham sempre que possível os contornos de um grande espetáculo teatral.

Não é difícil notar as consequências desse resquício dramatúrgico sobre a organização dos períodos de Jorge Andrade. Diante da sintaxe barroca de *Baú de ossos*, a articulação de ideias em *Labirinto* é de enorme austeridade. E não deixa de ser um índice surpreendente de originalidade que, contra qualquer expectativa, uma visão de mundo bastante característica do narrador proustiano tenha se manifestado sob os trópicos não por meio das famosas frases longas da *Recherche*, mas, antes, através de unidades breves e compactas de sentido. Os travessões e parêntesis, tão abundantes em Nava, e que ramificam à exaustão as ideias, cedem espaço em Andrade a uma pontuação muito simplificada. Diante da riqueza de nexos de Nava, somos confrontados com a rigorosa parataxe de Andrade, com sua profunda escassez de conjunções. Mesmo a ordem das orações é predominantemente direta em Jorge Andrade, ao passo que Pedro Nava, sempre que possível, lançará mão de inversões e de hipérbatos. Diferença entre um narrador que busca na lembrança a especificidade de paisagens e de seus componentes e de

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *Idem*.

outro que reconstitui o tempo perdido por pantomimas, em um jogo dramático, com movimentos, gestos e expressões. Diferença entre um narrador que reconstitui um passado em boa parte anterior a sua vida, de modo justamente indireto, com base em testemunhos e arquivos familiares, e de outro que sai em busca de episódios que conheceu diretamente em sua vida, pelo encontro com pessoas, pela produção artística ou pela própria existência familiar.

A menina do sobrado introduz ainda mais problemas à compreensão da apropriação da estética proustiana pelo memorialismo brasileiro, o que apenas evidencia como ela se torna mais diversificada e complexa a partir da década de 1970. Na comparação com *Baú de ossos* e *Labirinto*, o romance de Cyro dos Anjos é talvez um dos casos mais conservadores de tentativa de apropriação do estilo de Proust. Não porque corresponda — como foi o caso de Jorge de Lima — a uma série irregular de pastiches da *Recherche*. Mas, sobretudo, porque em sua prosa rebuscada ainda se percebe uma herança marcante do estilo etnográfico e naturalista que vimos ainda há pouco em Augusto Meyer.

Vencedor do Jabuti de 1979, em uma época em que a premiação ainda contava com a categoria *Memórias*, esse romance narra a trajetória vocacional e amorosa do filho de um comerciante da fictícia cidade mineira de Santana do Rio Verde. Evoca lembranças de uma época de salões provincianos, regados a polcas, tangos e caprichos de Ernesto Nazareth, onde o coração do narrador hesita entre diferentes moças na busca de sua futura esposa. Recordações do tempo em que tentava conciliar o talento intelectual e artístico com o ideário pequeno burguês de uma carreira confortável na burocracia do Estado. Seus personagens não são tão fugidios quanto aqueles de Meyer, que, bem vimos, tão logo surgem logo desaparecem, servindo apenas de figuras para o modo de vida arcaico que o narrador, um grande folclorista, pretende descrever. Dotados, com efeito, de maior profundidade psicológica, deixam de ser as almas evasivas de *Segredos da infância* e *No tempo da flor* para se tornarem indivíduos que surgem e ressurgem ao longo da narrativa, sempre que possível se modificando e apresentando ao leitor uma nova faceta da personalidade. Mas a lembrança em *A menina do sobrado* ainda sucumbe em inúmeras ocasiões a uma tentativa de localização objetiva do espaço geográfico de Santana e de descrição moralista dos costumes de sua gente.

O capítulo 15 de *A menina do sobrado*, intitulado *Um valhacouto de maldizentes*, oferece um exemplo privilegiado do contraste entre objetividade e subjetividade que ainda disputa as atenções do narrador de Cyro dos Anjos quando parecia já superado por Nava e Andrade. Ele aqui nos introduz ao sórdido Largo de Cima, bairro pobre de Santana, região de mercado popular, antro dos adúlteros, interditado pelo pai do narrador devido à presença de uma "récua de moleques" que lá "praticava tropelias de toda espécie"[1]. Começa não com uma caracterização material do espaço, mas, antes de tudo, com uma descrição de seu tempo pessoal, da imagem mental da época da vida em que o narrador ouvia falar dessas redondezas proibidas:

> *Vejo o universo de minha infância dilatar-se progressivamente em círculos concêntricos, nos primeiros dos quais é mínima a área conquistada ao Espaço. O Tempo dominava por completo: dias de Luísa Velha e de Ataualpa, rodas da sala de jantar e da Loja, antigos serões musicais. Então, o Largo de Cima, a Rua do Bate-Couro, a travessa dos fundos e a misteriosa casa contígua à nossa, sempre fechada, demarcavam o meu domínio primitivo, a ele pertencendo menos que à nebulosa circundante.*[2]

Como o próprio narrador esclarece, sua atenção ao *Espaço* é mínima nesse instante em comparação com o interesse pelo *Tempo*. Abordar o Largo de Cima significa enumerar e, se possível, estabelecer analogias entre elementos que faziam parte do tempo e da época a que pertence sua lembrança. Aqui, o Largo de Cima não é tratado diretamente, mas, antes, através dos personagens de Luísa Velha e de Ataualpa, das conversas em sua casa e no armazém do pai, dos nostálgicos saraus, da rua do Bate-Couro, da travessa dos fundos e da misteriosa casa vizinha. No mais, uma forma de encadeamento de imagens diversas (uma "nebulosa circundante") que poderíamos encontrar sem maiores dificuldades sob a pena de Nava. A primeira lembrança do Largo de Cima é tão mental, tão embebida do pensamento do narrador que o universo se "dilata". Em outras palavras, o espaço perde sua consistência física para se tornar uma visão declaradamente deformada, relativa e plástica da realidade, cujo princípio de referência é a individualidade do narrador. Como ele diz um pouco antes, "o culto da exatidão atrapalha-me. Afinal, o que importa é a

[1] *MS*, p. 67.
[2] *Idem*.

cronologia do sentimento, e não a do calendário"[1]. O que é uma maneira outra de dizer as palavras de *Le temps retrouvé* que Nava alguns anos antes já havia destacado em *Baú de ossos*: a memória não opera por ordem cronológica, mas como reflexo surpreendente e imprevisível das nossas lembranças. Tanto assim que a visão subjetiva do Largo de Cima persiste ainda no parágrafo seguinte:

> *Mais tarde, o raio dos círculos aumenta, a área das excursões se amplia: o Largo de Cima é perlustrado em todos os desvãos, deixa-se descobrir nas múltiplas faces. Levo adiante a exploração, penetro nos arcanos do Largo de Baixo - reduto outrora defendido contra nós pelas patrulhas de Oldemar Cabelo de Fogo, o duro capitão adversário. Quando o Largo inimigo nada mais tinha para dar, e eu dominara, pelo conhecimento, a cidade e as suas cinco saídas, o apetite geográfico se debruçou, ambicioso, sobre as longes terras a que conduziam as vias que Santana, umbigo do Mundo, rasgara para todos os quadrantes.*[2]

A expansão do raio imaginário do narrador corresponde ao avanço de sua idade, feito um vegetal cujo tronco se torna mais espesso e ganha anéis de crescimento a cada nova floração. Conforme amadurece, elementos mais numerosos e diversos o jovem rapaz consegue agregar à "nebulosa" de sua visão do passado, um universo que se expande paulatinamente desde o instante fundamental, o princípio de dispersão de que trata Meyer. Como ele próprio diz, novos mundos, antes objeto de mistério, vão sendo vorazmente desbravados. À semelhança de Combray, Santana ganha "saídas" que levam a "longes terras". Na *Recherche*, os caminhos de Combray levam à Méséglise de Swann e aos ancestrais domínios dos Guermantes; em *A menina do sobrado*, as vias de Santana levam esse narrador arrivista primeiro à capital de seu estado, Belo Horizonte, e depois, como um diplomata brasileiro, ao restante do mundo. É tão agressivo o arrivismo desse narrador, que todo o vocabulário do excerto ganha acepção belicosa. Fala em expansão, mas a imagem que nos deixa é de expansionismo. Lembrar para ele é uma *exploração*, ele *domina* sua cidade natal, possui *apetite ambicioso* por longes terras e, quando finalmente se distancia do berço, *rasga* para todos os quadrantes. Sua imagem aqui é a mesma de um colonizador, o que é o inverso da trajetória do herói

[1] *Ibid.*, pp. 52-53.
[2] *Ibid.*, p. 67.

proustiano. O herói da *Recherche* almeja, sim, sua consagração como escritor. Sua dificuldade em encontrar a forma apropriada para suas ideias será causa de grande sofrimento, de momentos de desilusão, e motivará uma longa aprendizagem artística que perpassará não apenas a literatura, mas também o teatro, a música e, principalmente, a pintura. Mas ele já habita um "umbigo" central na geopolítica de seu tempo. Ele definitivamente não alarga seu raio geográfico e deixa Combray rumo a Tansonville ou Roussainville da mesma forma como um Rastignac abandona Angoulême, que um Julien Sorel deixa Verrières ou que um Frédéric Moreau se despede de sua mãe em Nogent-sur-Seine. Bem ao contrário, uma vez que *Combray* opera como prelúdio da *Recherche*, expondo a maior parte de seus agentes e dos temas que habitam a vida espiritual do herói, a tendência não é deixar o pequeno vilarejo para "rasgar para todos os quadrantes". Seu desejo é sempre retornar para lá como se retorna a uma fonte primordial de verdade.

Somente até aqui, contudo, resiste o fôlego da dimensão subjetiva do *Tempo*. A partir de então, o narrador de *A menina do sobrado* cede confessadamente à objetividade do *Espaço* em sua tentativa de descrição do perigoso e imoral Largo de Cima. Ele, que há pouco dizia não compactuar com o "culto da exatidão", que professava sua fé na "cronologia do sentimento", acabará se contradizendo e cedendo aos limites do "calendário". Deixa, "pelo menos transitoriamente", o "roteiro espontâneo" das experiências, o "metro do Tempo", para — mais uma palavra bélica — "empunhar" o espaço, que acredita "mais apto a ordenar esta crônica" e capaz de revelar "de imediato" o Largo de Cima[1].

> *No Largo de Cima arcaico, jamais fora eu além do gramado, que, depois de envolver, num abraço, o pé da palmeira-imperial de Tia Perpétua, se derramava até à metade, quase, do amplo quadrilátero da praça. Segundo a proibição paterna, não devia ser ultrapassado o meridiano que, roçando pela curva da relva, ia morrer, ao norte, junto à casa dos primos Sarmento, e, ao sul, na calçada fronteira à loja de Seu Chico Peres, pai do compadre Levi. Detido por mão invisível, mesmo no ímpeto das correrias eu estacava, de súbito, sobre a imaginária linha, nunca ousando transpô-la, nunca me aventurando a penetrar na zona contaminada já pelo Mercado barracao de portas descomunais, em cuja torre aquele relógio, nem sempre estimável, vinha, com as suas badaladas, alertar Tia Julinda,*

[1] *Idem*.

> *na cálida noite, fazendo-a puxar pelo braço o primo Ataualpa e interromper bruscamente a história apenas começada.*[1]

Mais uma vez nos deparamos com um estilo etnográfico de rememoração. O narrador de Cyro dos Anjos, que, de início, demonstrava o esforço de abstrair suas lembranças sob a égide da psicologia e do sentimento, cede aqui a uma tentativa de caracterização objetiva e factual do espaço do Largo de Cima. Uma praça quadrada, situada adiante da palmeira do jardim de Tia Perpétua, abaixo da casa dos primos Sarmento, acima da loja de Seu Chico Peres, que abriga o mercado municipal de Santana, com sua torre alta, com seu relógio e suas grandes portas. São dados objetivos, completamente independentes da subjetividade do narrador, e que bastam em si próprios. Espécie de cartografia estática da cidade fictícia, na qual os limites da proibição do pai desempenham a função de linhas geográficas imaginárias, de paralelos e meridianos interditados ao jovem. Posto de outra maneira, são mais metáforas que sedimentam a alegoria do amadurecimento do herói como a transgressão de fronteiras e o domínio de espaços exóticos. A Praça da Matriz de Porto Alegre, tal como descrita por Meyer no terceiro capítulo de *No tempo da flor*, não é assim muito diferente do Largo de Cima de Cyro dos Anjos. Ambos espaços públicos onde reina a "comunhão do desamparo", lugares de "encalhe dos pobres vagabundos", onde "a molecada cruel e atenta ressurgia de todos os lados, pronta para o apupo"[2].

A novidade que Cyro dos Anjos introduz, e que não víamos com a mesma dimensão até mesmo em Meyer, é o gosto por uma sintaxe intrincada. Ele compreende a frase de Proust não como o grande, rico e diverso painel de conjunções pronto a desvelar leis gerais do espírito a partir de dados específicos da experiência humana, mas, sim, como uma elaboração sintática difícil, de acesso tortuoso e bastante resistente ao fôlego de leitura. Se bem observarmos, a complicação dos períodos dessa passagem contrasta com sua relativa superficialidade de sentido. Nava contrapõe, acresce, explica, conclui e até cria alternativas e concessões, ao passo que Cyro dos Anjos subordina suas orações no máximo por adjetivação (o gramado *que* envolve a palmeira; o meridiano *que*

[1] *Idem*.
[2] MEYER, Augusto. *Op. cit.,* pp. 27-28.

termina na casa dos primos; o mercado *cujo* relógio alerta Tia Julinda). Não é a busca da clareza e do aprofundamento de uma ideia complexa o que lhe instiga, mas, sim, a saturação de períodos em favor da simples objetividade e precisão de uma recordação: uma praça cujos limites, em decorrência de modos, hábitos e costumes de seus frequentadores, o narrador era proibido de penetrar.

Nesse empenho pela sobrecarga do estilo, soma-se ainda o léxico preciosista de Cyro dos Anjos. O vocabulário de Proust era corrente em seu tempo e segue perfeitamente inteligível ao leitor contemporâneo. Se alguma dificuldade há na leitura da *Recherche*, ela está associada mais à riqueza temática do romance, à abundância de enredos, à profundidade das reflexões de seu narrador e à variedade sintática de suas frases do que a um requinte erudito de seus modos de falar. Bem ao contrário, as palavras de Cyro dos Anjos são rebuscadas para seu tempo, sobretudo quando se leva em conta as radicais experiências com a linguagem que correntes brasileiras de vanguarda como a Tropicália e o Concretismo então levavam a cabo[1]. Não precisaríamos, aliás, nem ir tão longe. Mesmo Nava, que está longe de ser familiarizado com as vanguardas, recusa com frequência a palavra preciosa em favor do termo popular e comum. Diz em *Baú de ossos* que a memória é como "*tiririca*, de que é preciso forçar o minúsculo pé, para fazer sair da terra os metros de raízes ocultas que ligavam moitas emergentes e distantes"[2]. À "tiririca" de Nava, Cyro dos Anjos prefere uma grandiosa "palmeira-imperial". Logo no título desse capítulo de *A menina do sobrado*, o lusitano "valhacouto" ocupará o espaço que poderia pertencer a refúgio ou a esconderijo. Sarau será preterido por "serões", forma mais antiga, próxima do galego, na qual o ancestral latino *seranus* melhor se entrevê. Atravessar os perímetros do Largo de Cima não é desvendar seus segredos e mistérios, mas, sim, em uma nova latinização, penetrar seus "arcanos". Uma casa não será vizinha; ela será "contígua". A memória do narrador não examina ou observa o Largo de Cima; ela o "perlustra". O adjetivo mais comum para o substantivo "terra" seria "distante", mas Cyro dos Anjos prefere "longe". O narrador

[1] Sandra Vasconcelos faz uma crítica severa do preciosismo de Cyro dos Anjos. Em um dos primeiros estudos dedicados ao livro, disse que ele surpreende "pelo seu estilo afetado, pelo gosto meio chegado ao rebarbativo e retórico". Suas páginas estão, a seu ver, recheadas com "clichês e frases grandiloquentes que discordam do tom geral". Às vezes, e estamos de acordo, "a afetação chega a contaminar um período inteiro, beirando o mau-gosto". *Cf*. VASCONCELOS, Sandra. Narciso e Antinarciso. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 24, 1982, p. 137.
[2] *BO*, p. 304.

não parava sobre a linha imaginária; ele, na realidade, se "estacava" sobre ela. E, finalmente, é difícil ignorar o estranho galicismo "defendido contra nós" (do francês *être défendu*), que substitui proibido, interditado ou, no limite, vedado. Essa palheta peculiar de palavras não possui nada de vã. Ela participa intimamente da própria ideia de busca do tempo perdido de que partilha o narrador de *A menina do sobrado*. Uma ideia saudosista e presunçosa que reserva ao passado irrecuperável uma prerrogativa de superioridade estética. São palavras do idioma de um outro mundo, um mundo para o qual demos as costas, que dispunha de um direito especial sobre a beleza e ao qual o narrador possui acesso privilegiado graças a sua memória individual. Prerrogativa tão valiosa que o próprio autor, pouco tempo após o lançamento do livro, a uma jornalista confessou: "gostaria que ele caísse em mãos carinhosas. Se pudesse, selecionaria os meus leitores"[1].

Há alguns anos, Walnice Nogueira Galvão realizou um notável levantamento da rica produção memorialista que surge no Brasil a partir da década de 1970. Em meio a uma extensa lista de biografias, autobiografias, documentários, reportagens e romances, ela enquadrou *Baú de ossos* naquilo que batizou — não da maneira mais delicada — como o padrão do "memorialismo dos velhos". Um estilo, diz ela, que se distinguiu dos demais por ser voltado para um passado "remoto" e apresentar "alto nível estético"[2]. Seu contraponto imediato seria o "memorialismo dos muito jovens", cujos autores militaram na resistência ao Regime de 1964 e se interessaram, acima de tudo, pelo testemunho da tortura, do cárcere, do exílio, enfim, do então ainda fresco "terror de Estado pela ditadura"[3]. Galvão se refere ao caso bastante conhecido de *O que é isso, companheiro* (1979), de Fernando Gabeira, mas também cita obras mais recentes, como *Memórias do esquecimento* (1999), de Flávio Tavares, e *Combate nas trevas* (1987), de Jacob Gorender.

Labirinto e *A menina do sobrado* escapam à sua listagem, mas poderiam pertencer sem maiores problemas a esse "grupo dos velhos". Não apenas pela

[1] FUKELMAN, Clarisse. Cyro dos Anjos: "se pudesse, selecionaria os meus leitores". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 27, ano 89, p. 39, 5 de maio de 1979.
[2] GALVÃO, Walnice Nogueira. A Voga do biografismo nativo. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 55, v. 19, 2005, p. 351.
[3] *Ibid*., p. 352. Galvão observa que esse memorialismo dos "mais jovens" se caracteriza por "uma discussão político-ideológica em primeiro plano, mas também [por] uma meditação sobre o quanto a militância e a clandestinidade interferiram numa mocidade que talvez fosse corriqueira".

maturidade de seus autores (falamos de um Cyro dos Anjos com 72 anos e de um Jorge Andrade com 56). Mas, sobretudo, porque, à semelhança de *Baú de ossos* — "a maior realização dos anos de 1970", diz ela[1] —, essas duas outras buscas brasileiras pelo tempo perdido oferecem "um pouco de história imaginária", constituem narrativas "com a vividez do cotidiano e da experiência imediata que só a ficção pode dar", resultando em livros estimulantes nos quais "Proust é frequentemente invocado"[2]. Uma invocação, bem vimos, que não é nada homogênea ou simples. Um esforço de apropriação do estilo proustiano que se revela das formas mais distintas, o que corresponde, no limite, a um importante índice de originalidade literária.

À diferença de seus antecessores, esse "grupo dos velhos" descobriu em Proust que a representação mais interessante do passado não se dá na imitação do modelo consagrado ou no resgate verossímil do mundo material. A lição que esses autores finalmente extraem da leitura e do estudo de Proust, e que até então não se via com igual intensidade, é que o tempo perdido se resgata melhor pela representação do funcionamento da subjetividade, do comportamento misterioso da memória e das dinâmicas ocultas da alma de narradores e personagens. Mesmo o mais conservador deles não conseguirá evitar a deformação do mundo físico em favor da precisão do mundo espiritual, a sobreposição do tempo da alma ao tempo do calendário. A partir da década de 1970, o pressuposto proustiano da integração das lembranças na subjetividade do narrador se fortalecerá como jamais. E Nava, Andrade e Anjos partirão desse princípio para desenvolver em seus romances uma série de outras imagens enraizadas na *Recherche*. Se as memórias dos velhos são a maior realização da década de 1970, também é verdade que são o momento mais privilegiado, maduro e original da apropriação de Proust pela moderna literatura brasileira.

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.

Parte II

Intermitências do estilo

Capítulo IV

O quadro encantado

Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !
— Baudelaire[1]

A gradual subjetivação da prosa memorialista brasileira, seu olhar cada vez mais interessado na consciência de narradores e personagens em lugar da precisão objetiva de uma recordação só foi possível graças à assimilação de vários temas e motivos consagrados pela *Recherche*. De início, a partir de alguns casos emblemáticos, evidenciamos como o fenômeno de apropriação de Proust participa do processo de amadurecimento desse ramo importante do modernismo brasileiro. Agora, o momento pede um passo adiante. Uma análise mais detida da economia linguística ou, se assim preferirmos, dos instrumentos expressivos de ascendência proustiana que passaram a figurar no arsenal estilístico do memorialismo brasileiro. O termo *subjetivação*, que empregamos até aqui, é demasiado abrangente. Ele serve à descrição geral de uma etapa de um processo de larga escala, mas segreda no interior um rico conjunto de formas específicas, enraizadas no romance proustiano, e que merece ser mais bem detalhado. O que se lê na ficção memorialista brasileira a partir da década de 1970 não são alusões episódicas ou meras homenagens a Proust. Lê-se, na realidade, a incorporação do imaginário complexo e variado da *Recherche* e sua criativa assimilação às contingências históricas, sociais ou políticas a que esses autores se viram sujeitos.

Começaremos essa nova etapa de nosso estudo pelo fenômeno — já exaustivamente analisado pela crítica — da memória involuntária. Não apenas porque essa forma milagrosa e espontânea de lembrança se tornou a insígnia maior de *À la recherche du temps perdu*, mas, sobretudo, porque, no amplo catálogo de temas e imagens que habitam o estilo proustiano, foi sempre ela o objeto de predileção do memorialista brasileiro quando se viu às voltas com a necessidade de introduzir ou desfechar a trama da procura de seu passado. No momento, posto de

[1] BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, tomo I, 1975, p. 26.

outra maneira, em que teve de atribuir um sentido final a sua obra, decidindo se levaria ao público simplesmente memórias íntimas ou algo distinto, com maior elaboração artística, como uma prosa ficcional de natureza memorialista.

Após trezentas páginas em que o narrador de *Baú de ossos* disseca a formação de seu clã, lançando mão do artifício da ficção para reconstituir a viva personalidade de antepassados que são verdadeiros fantasmas, que só conheceu através de testemunho oral ou por arquivos, é com uma cena de memória involuntária, já idoso, no retorno ao casarão de sua juventude naquilo que era então o subúrbio do Rio de Janeiro, que finalmente logrará arrematar o sentido do livro. "Só quero reencontrar o menino que já fui"[1], nos diz com surpreendente simplicidade o velho narrador, em tom de melancólica modéstia, para justificar seu esforço hercúleo de investigação de quase dois séculos de espólio familiar. E, ainda assim, apesar do exaustivo trabalho científico, "não havia meios da recordação provocada entregar-me a velha imagem"[2]. Seu enorme volume de documentos, hoje preservado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, não foi suficiente. Para além da memória da inteligência, "foi preciso o milagre da *memória involuntária*"[3]. De modo semelhante, o narrador de *A menina do sobrado*, também já maduro, concluirá que a razão de seu "mergulho" no "cosmo da *Recherche*" não é uma mera "prospecção"[4], mas, sim, fazer "aflorar"[5] à lembrança "umas estações perdidas, uns vales que fugiam, aquela roseira à margem da linha"[6]. A inteligência é incapaz de vencer o que o narrador de Cyro dos Anjos chama de "desencontro"[7]. Contra a sensação da "vida que foge" e que "corre para a morte", prescreve o mesmo medicamento do colega Nava, a "obra da memória involuntária", capaz de "acordar em nós, pela duração de um relâmpago, um ser extratemporal, que se nutre da essência das coisas e somente nesta encontrará as suas delícias"[8].

É o valor duplo das cenas de memória involuntária que permite a esses autores se afastar de um memorialismo convencional e reafirmar a natureza romanesca de suas narrativas. A expressão é da lavra de Jean-Marc Quaranta,

[1] *BO*, p. 301.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] *MS*, p. 291.
[5] *Ibid*., p. 292.
[6] *Idem*.
[7] *Ibid*., p. 291.
[8] *Ibid*., p. 292.

quando tenta delimitar no romance de Proust a diferença entre simples experiências privilegiadas de memória e a própria memória involuntária. Valor duplo, diz o crítico, porque, ao mesmo tempo, teórico e estrutural. Por um lado, a memória involuntária de Proust "sustenta a concepção de arte que o romance exprime"; por outro (e isso é particularmente caro aos memorialistas brasileiros), "ela permite a essa concepção desenvolver-se em um momento preciso do percurso romanesco, sob um modo dramático"[1]. Como em Proust, a memória involuntária desempenha em Nava, Andrade e Anjos o papel comum de "vetor psicológico de uma estética", atuando como "elemento do dispositivo romanesco que possibilita a revelação final e dramatiza a vocação do narrador"[2].

O *Labirinto* de Jorge Andrade é justamente uma alegoria para o drama vocacional do narrador. Como ele próprio afirma, "a longa caminhada, em busca do tempo que será perdido, começa em labirintos sem fim"[3]. O pai do narrador de Andrade, um decadente cafeicultor paulista, recusa com violência o talento artístico do filho, que sonha com uma vida sobre palcos de teatro. Homem rústico e tradicional, afeito à caça e à pesca, ele associa a vida teatral à homossexualidade e à libertinagem. Quando seus amigos lhe questionam sobre o futuro de seu filho, envergonha-se, faz rodeios de linguagem e dissimula a realidade: "meu filho não é artista, não. É escritor. Ninguém pinta a cara pra escrever"[4]. Após sete páginas de uma trágica cena em que pai agride filho ("vejo a bofetada jogar-me ao chão"[5]) e se rompem os laços familiares ("pela primeira vez estive em seus braços, mas não como filho"[6]), o herói parte rumo a sua auspiciosa jornada artística ("eu vou vencer! Volto aqui para ajustarmos contas"[7]), que culminará em uma cena de redenção. Anos depois, já dramaturgo de renome, o herói reencontra seu pai em São Paulo, aturdido pelo sucesso de *A Moratória*, uma de suas peças mais conhecidas, cuja temática é precisamente a decadência da velha aristocracia rural brasileira e a ascensão da burguesia urbana à hegemonia política do país. À beira da avenida Nove de Julho,

[1] QUARANTA, Jean-Marc. La place de la mémoire : mémoire involontaire et expériences privilégiées dans l'œuvre de Marcel Proust. *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n. 47, 1997, p. 108.
[2] *Ibid*., p. 109.
[3] *Lab.*, p. 25.
[4] *Ibid*., p. 29.
[5] *Ibid*., p. 155.
[6] *Idem*.
[7] *Idem*.

após deixar o Teatro Maria della Costa, o pai pede perdão e desaparece na escuridão das ruas: "eu não sabia, filho. Eu não podia compreender"[1].

Essa tragédia familiar vivia adormecida na consciência do narrador. É uma visita ao ateliê do pintor surrealista Wesley Duke Lee que desperta sua dor. Para ser mais preciso, o tempo de enunciação de *Labirinto* é, com efeito, o tempo de uma visita a Duke Lee, que pinta um retrato dos filhos de Andrade. O romance começa com o início da pintura ("vou ver Wesley pintar o quadro de meus filhos, pressinto que vamos nos abeirar de precipícios cheios de serpentes"[2]) e se encerra com a consecução da tela em uma écfrase ("o quadro já está pronto, Jorge. Pode levar se quiser"[3]) e o reconhecimento de seus efeitos mágicos sobre a memória ("era no quadro que se escondia o encantamento!"[4]). Tudo aquilo que esses dois pontos extremos da narrativa delimitam pertence ao tempo do herói de Jorge Andrade e se exprime pela justaposição de lembranças de eventos marcantes de sua vida — traumas familiares, encontros com grandes nomes do universo artístico e intelectual brasileiro e alucinações com os personagens de suas próprias peças de teatro.

Aquilo que dá acesso a esse "precipício", a esse "lugar onde tudo pode acontecer"[5], e que o narrador chama de "brincadeira na crista da memória"[6], é o artifício da memória involuntária. Ao ingressar no ateliê de Duke Lee, o narrador diz sentir "um encantamento que não descobri de onde vinha"[7]. O estúdio, que lhe parece "o caos completo", faz brotar espontaneamente "impressões profundas" graças a uma enorme gama de estímulos sensoriais: "o universo das cores, a infinidade de objetos de todos os tamanhos e feitios, os milhares de enfeites, as dezenas de telas e quadros emparedando o estúdio imenso, haviam me confundido, perdendo-me no reino de recordações guardadas em cores, formas e objetos"[8]. Seu efeito é uma "sensação estranha"[9] que provoca a todo momento dúvidas e hesitações no narrador. Os parágrafos são povoados por interrogações. No bigode de Duke Lee,

[1] *Ibid*., p. 156.
[2] *Ibid*., p. 18.
[3] *Ibid*., p. 221.
[4] *Idem*.
[5] *Ibid*., p. 18.
[6] *Idem*.
[7] *Ibid*., p. 17.
[8] *Ibid*., pp. 17-18.
[9] *Ibid*., p. 22.

que é loiro e ralo, vê o bigode negro sobre lábios amulatados de outra pessoa incógnita. "De quem seria?", ele se pergunta. "Em que situação da minha vida, malas, covardia e bigode chinês estiveram juntos?"[1]. É a lembrança da tragédia familiar que se anuncia ao leitor, e que pouco a pouco ganhará profundidade dramática. Uma lembrança que se anuncia não através de uma recordação voluntária ou de uma pesquisa inteligente da história. Mas, acima de tudo, pela agitação inesperada dos órgãos dos sentidos, proveniente de um contexto completamente distinto daquele que segreda o passado perdido. Como em Proust, a memória involuntária em Jorge Andrade desempenha a função de "anunciação da obra, prefiguração de seu funcionamento"[2].

"A memória tem milhões de pontas de fios que se perdem no emaranhado de momentos vividos"[3], nos explica o narrador de *Labirinto*, adepto que é de máximas e sempre pronto a exprimir leis gerais do funcionamento do espírito. Seu esforço será, então, de desfazer os nós. Pouco a pouco, "a sensação estranha que me dominou quando cheguei ao estúdio começa a ter sentido"[4]. A lembrança morta ressurge, provocada por, nada mais, nada menos, que "magia" e "encantamento"[5]:

> *Meu mundo perdido está contido em suas cores. Ao lado da bandeira, a cabeça de cervo com chifres de oito pontas é recado do passado. Distancio-me alguns passos de Wesley, mas as visões que vêm de mim estão a centenas de quilômetros, milhares de dias.*[6]

Já sublinhamos, mas não é exagero reiterar, o interessante caráter dramatúrgico da prosa de Andrade. Escrevendo um romance, esse autor fatalmente produz uma peça de teatro. Os períodos simples e paratáticos que acompanham instantes dramáticos do enredo se confundem com as rubricas de um roteiro teatral. Aqui, o narrador-ator se vê aturdido por estímulos do mundo físico (cores e formas) e tem dificuldade para distinguir as lembranças que despertam. Seu reconhecimento é fruto de trabalho árduo. O incômodo e esforço é tamanho que gera uma

[1] *Ibid*., p. 18.
[2] QUARANTA, Jean-Marc. *Op. cit.*, p. 115.
[3] *Lab.*, p. 18.
[4] *Ibid*., p. 22.
[5] *Ibid*., p. 20.
[6] *Ibid*., p. 22.

movimentação tensa sobre o palco que nos descreve. Ele ressalta que são resquícios perdidos, já completamente ausentes de sua consciência. É contra sua vontade, de modo completamente espontâneo e independente, que se revelam. Cumprem assim o papel fundamental de "sensações que dão acesso a uma realidade mais profunda"[1]:

> *De dentro da bandeira, do relógio em minha mão, vem o Natal na fazenda de meu avô. O relógio conquistado por Wesley — o meu foi herdado — leva-me ao presente que me fora negado e que me marcaria para sempre.*[2]

Há uma busca constante pela expressão adequada da ideia de profundidade. Aqui, a lembrança do presente negado vem do interior oculto rumo à superfície aparente de uma bandeira e de um relógio. Mais adiante, quando narra sua conversa com o escritor Érico Veríssimo, durante uma caminhada pelas ruas de Porto Alegre, dirá que as memórias de seu anfitrião são uma "ladeira" e que, para acessá-las, penetrando em sua "expressão irônica", será obrigado a "descer do alto"[3], como num mergulho rumo ao interior. Mais além, Andrade também não consegue se desviar de seu interesse pela dinâmica histórica dos ciclos econômicos do Brasil. Esse é o grande tema de sua dramaturgia, já dizia há muito tempo Gilda de Mello e Souza[4], e ele distinguirá com enorme clareza (entre travessões) a procedência burguesa do pintor (que "conquista", símbolo do poder da vontade) das raízes feudais do narrador (que "herda", indivíduo atávico e de origens). Em todo caso, o que é mais emblemático é a associação analógica entre duas realidades distintas (uma aparente e outra perdida) a partir de um pormenor que, para empregar uma palavra cara a Genette, engatilha todo o fenômeno de rememoração[5]. As cores e formas do ateliê de Duke Lee transportam o narrador e a enunciação do romance para uma situação completamente distinta e sem correspondência direta ou evidente com o tempo e o espaço atual. De modo súbito:

> *Já não ando, corro de bicicleta no labirinto procurando saída, puxando fios que se emaranham, e vou parar na cozinha da fazenda.*

---

[1] QUARANTA, Jean-Marc. *Op. cit.*, p. 122.
[2] *Lab.*, p. 22.
[3] *Ibid*., p. 130.
[4] MELLO E SOUZA, Gilda de. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 2009, p. 138.
[5] GENETTE, Gérard. Métonymie chez Proust. In: _____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p. 56.

> *A cozinheira Rosária — seios enormes — mexe panelas com expressão religiosa. Ah! O feijão com arroz que Rosária fazia! Enquanto coloco os sapatos no rabo do fogão, ouço a chuva que cai torrencialmente sobre a varanda que circunda os fundos da casa, onde os cachorros de caça vêm se abrigar das chuvas ou do frio. Hoje há silêncio: estão caçando no sertão. Como latiam! Vão latir e caçar para sempre nos campos sem fim da minha saudade.*[1]

Essa cena não era prevista. Ela representa muito mais a enorme dimensão do esquecimento do que a vitória da lembrança. Os períodos, que até aqui eram simples, contribuindo assim para um certo incremento da tensão, para a construção de um clímax, logo se expandem e ganham em complexidade. Da coordenação se passa à subordinação. Umas imagens puxam as outras — primeiro, para sustentar a alegoria central da variedade de caminhos que compõe um labirinto; depois, para exprimir a exatidão da imagem e a grandeza do milagre de ressurreição de um passado perdido. O narrador buscará a todo custo a precisão do momento enfim redescoberto. Como um poço profundo que se perfura, faz finalmente jorrar com violência todo seu conteúdo guardado sob pressão. A criança chega de bicicleta à fazenda dos avós; entra na cozinha, onde se depara com a governanta de grandes seios, personagem típica de um Brasil agrário e escravocrata a quem Gilberto Freyre atribuiu boa parte do pendor sexual do filho do grande proprietário[2]. Reconstitui os sabores da refeição e lança mão até mesmo de interjeições, o elemento linguístico de contato mais simples e direto com estados emocionais, o "grito da paixão" segundo Stendhal[3], para demonstrar que volta a sentir o paladar exato daqueles alimentos. Revê até mesmo a meteorologia daquele dia específico de sua infância e se valerá dela para descrever a arquitetura do casarão e a ação que presencia: cães do pai caçador que retornam das matas buscando abrigo da tempestade. Uma imagem rica, colorida e precisa, que emerge espontaneamente do completo esquecimento após a ação imprevisível de estímulos físicos diversos de um outro ambiente.

---

[1] *Lab*., p. 22.

[2] "Já houve quem insinuasse a possibilidade de se desenvolver das relações íntimas da criança branca com a ama-de-leite negra muito do pendor sexual que se nota pelas mulheres de cor no filho-família dos países escravocratas. A importância psíquica do ato de mamar, dos seus efeitos sobre a criança, é na verdade considerada enorme pelos psicólogos modernos; e talvez tenha alguma razão Calhoun para supor esses efeitos de grande significação no caso de brancos criados por amas negras". FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933, pp. 367-368.

[3] STENDHAL. *Voyages en Italie*. Paris : Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 532.

Apenas ao final do romance o narrador de *Labirinto* estabelece um nexo causal, atribuindo sentido ao ininterrupto fluxo de memórias que dá forma ao livro. Posto de outra maneira, é do quadro que o fluxo de memórias se origina. Como a memória involuntária está intimamente ligada à tomada de consciência de uma vocação, a narrativa se encerrará com uma espécie de redenção familiar e profissional. O retrato dos filhos de Jorge, pintado por Wesley Duke Lee, confirma o talento artístico e afasta — reafirmando paradoxalmente o conservadorismo do pai — o fantasma da homossexualidade[1]. Ele descobre, enfim, que "a saída do labirinto", a razão da "magia que me encantava"[2], estava em seus filhos e em seu trabalho. *Labirinto*, por sinal, é dedicado à esposa de Jorge Andrade, Helena, e aos três filhos do casal: Gonçalo, Camila e Blandina. A sensação de atemporalidade, elemento igualmente característico do fenômeno de memória involuntária, também não é negligenciada: "perco o sentido do tempo e do espaço e me vejo na fazenda que virou saudade"[3]. A imagem final desse tempo redescoberto segue o exemplo de Pedro Nava. O narrador reencontra, no ateliê de Duke Lee, "o menino que fui e que procurei a vida inteira" e "o homem livre de hoje transfigura-se no menino sonhador de ontem" [4].

A fonte de Jorge Andrade é *À la recherche du temps perdu*. A estrutura de *Labirinto* é precisamente uma longa sequência de episódios de memória involuntária que se encadeiam sem interrupção. Seria talvez dizer pouco: *Labirinto* é um único longo e complexo episódio de memória involuntária que se estende por

[1] Há um veio conservador na obra de Jorge Andrade frequentemente ignorado por sua crítica. Suas imagens de redenção às vezes são limitadas e não eliminam com efeito a opressão que sua experiência de vida denuncia. Em nosso exemplo, a vitória sobre o caráter retrógrado do pai não é uma afirmação da liberdade sexual, mas, sim, um alívio pela confirmação da masculinidade que era posta em dúvida. Dois dos atos "sem os quais nunca se foi um verdadeiro homem", diz ele, são "fazer um filho" e "escrever um livro" (p. 295). Se levarmos em conta que o narrador se consagra como autor e não como ator, isto é, escrevendo peças e não atuando nelas, aquilo que considera como uma redenção torna-se imediatamente a reafirmação das palavras do pai, que tanto o haviam ferido e que selaram a ruptura violenta dos laços familiares: "meu filho não é artista, não. É escritor. Ninguém pinta a cara pra escrever" (p. 33). Jorge Andrade se vale da mesma lógica em um problemático artigo sobre o trabalho doméstico publicado no jornal Folha de S. Paulo em 9 de fevereiro de 1979. Ele então classifica o movimento feminista como uma tentativa de "exilar os homens para o continente da não importância", criando "mulheres que se mandam de casa e deixam maridos e filhos a ver navios". Argumenta que a verdadeira emancipação da mulher passa pelo elogio das "prendas domésticas" e não por sua crítica e superação. *Cf.* ANDRADE, Jorge. Mulher-Terra. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, ano 57, n. 18209, 9 de fevereiro de 1979. Ilustrada, p. 38.
[2] *Lab.*, p. 221.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.

mais de duzentas páginas. Jorge Andrade não apenas aclimata a memória involuntária proustiana segundo temas locais. Ele também intensifica seu uso como instrumento dramático e a torna mais mágica e endemoniada, um explícito "encantamento da realidade"[1], nas palavras de Beckett. A certa altura, o narrador se questiona: "o jogo de Wesley é diabólico. Ou será o meu?"[2]. Seja como for, é notável como cada um dos aspectos que caracterizam a memória involuntária proustiana como tal são rigorosamente respeitados e desenvolvidos pelo estilo de Jorge Andrade.

A memória involuntária de Proust, disse Elizabeth Jackson, se distingue da memória da inteligência por sua inteira dependência dos sentidos, que reanimam, reúnem e amadurecem a matéria do fundo do consciente[3]. Ela seria, nesse sentido, por excelência, uma forma de memória afetiva. Não apenas porque se dirige a sentimentos e emoções, mas também porque passiva diante dos estímulos físicos do mundo. Não há espaço para o desejo, para a vontade de relembrar. Jackson muito bem nota que "a evocação depende de uma sensação que venha de fora do indivíduo"[4]. A vontade tão somente não basta e a verdadeira lembrança não se escolhe. É por isso que uma frase como aquela de Augusto Meyer ("minha primeira recordação é um muro velho"[5]) representa muito pouco, diríamos quase nada do que pode ser o fenômeno de memória involuntária. Ela é discricionária, arbitrária demais. A "sensação-gatilho" inicial dá então origem a uma "série de sensações secundárias" que consumarão uma "evocação cujo conteúdo possui caráter determinado"[6]. Entenda-se por isso a ressureição de "todo um mundo que caracteriza uma época" ou de "um instante particular, colorido e determinado pelas aspirações do herói"[7]. Seu efeito é um "prazer profundo" e um "apaziguamento de dúvidas", uma "resolução de problemas"[8].

---

[1] BECKETT, Samuel. *Proust*. Londres: Chatto & Windus, 1931, p. 11.
[2] *Lab.*, p. 29.
[3] JACKSON, Elizabeth. *L'Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*. Paris: Nizet, 1966, p. 15.
[4] *Idem*.
[5] MEYER, Augusto. *Segredos da infância*. Porto Alegre: Globo, 1949, p. 11.
[6] JACKSON, Elizabeth. *Op. cit.*, p. 15.
[7] *Ibid.*, p. 16.
[8] *Idem*.

Há uma exceção interessante na *Recherche*, mas que confirma a regra. Um importante episódio de memória involuntária em *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* onde a evocação final, para grande infelicidade do narrador, não se realiza e permanece perdida na inconsciência. Em lugar de apaziguar, nesse caso a memória involuntária provoca angústia. Acompanhado de Mme de Villeparisis e de sua avó, o narrador visita a igreja revestida de heras em Carqueville e, logo em seguida, se dirige a Hudimesnil. Nesse itinerário, repara três árvores, "que deviam servir de entrada para uma alameda coberta e formavam um desenho que eu não via pela primeira vez"[1]. O narrador "via bem" as três árvores, mas seu espírito "sentia que elas recobriam alguma coisa que não podia alcançar"[2]. Como o espírito "vacilou" entre "algum ano distante e o momento presente", ele se pergunta se "todo esse passeio não era uma ficção" e se ele não havia visitado o balneário de Balbec "apenas na imaginação"[3]. Ele chega ao ponto de fechar os olhos em segredo para "retomar com mais força" o pensamento[4]. Esforço vão. Nota uma vez mais "o mesmo objeto conhecido, mas vago" e que ele se sente incapaz de trazer para si: "onde é que eu já havia visto elas? Não havia nenhum lugar ao redor de Combray onde uma alameda se abria dessa maneira"[5].

Talvez porque malsucedida, a cena das três árvores de Hudimesnil é uma das que representam com mais força cada uma das etapas do fenômeno de memória involuntária e seu caráter raro e miraculoso. Após a sensação-gatilho provocada pela visão das árvores, as sensações secundárias se constituirão — como já vimos, por sinal, no caso de Jorge Andrade — em dúvidas e hesitações. Para se recordar do local a que as árvores lhe remetiam, seria necessário acessar o livro esquecido da primeira infância? Não se trataria, na realidade, de uma paisagem irreal, proveniente da dimensão imaginária dos sonhos? Talvez de um sonho recente, mas já apagado da memória? Talvez as árvores escondessem algum arbusto semelhante àqueles que um dia havia visto no caminho de Guermantes e, ele sim, seria o verdadeiro desencadeador do fenômeno de rememoração? Talvez não houvesse sequer pensamento oculto sob as árvores e a visão dupla, de sua realidade física e

[1] *RTP*, II, p. 77.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *Idem*.

de sua projeção mental, fosse mero produto do cansaço? O narrador formula uma verdadeira enumeração de interrogações para tentar compreender essa "aparição mítica", esse "círculo de feiticeiras ou de nornas que propõem seus oráculos"[1].

A evocação final não se realiza. Mas a memória involuntária, mesmo abortada, permanece um instrumento de revelação final e de dramatização da vocação do narrador. Logo o tílburi de Mme de Villeparisis se desvia das árvores em um cruzamento, afastando o narrador de apenas aquilo "que acreditava verdadeiro, que me teria realmente tornado feliz"[2]. Exatamente por essa razão, por seu caráter quase inatingível, ela auxilia o narrador a melhor compreender a natureza inexorável do tempo: o carro que lhe afasta da consciência do mundo "se parecia com a minha vida"[3]. Afinal, bem ressalta Bogousslavsky, a *Recherche* não é o romance da "vitória sobre o tempo graças às revivescências da memória involuntária", mas, sim, o romance da "vitória do tempo que contradiz a memória"[4]. Inconformado, o narrador olha para trás, e a cena é dominada por encantamento. Repentinamente animadas por espécie de *daemon*, as árvores "agitam seus braços desesperadas" e dirigem até mesmo a palavra ao narrador: "aquilo que você não souber por nós hoje você não saberá jamais"[5]. Elas sentenciam, em tom profético e ameaçador, que, se deixadas para trás, se abandonadas pelo caminho, não é pouco o que o narrador perderá: "toda uma parte sua que te trazíamos se perderá para sempre no vazio"[6]. Quando elas desaparecem de seu campo de visão, o castigo prometido é aplicado. Seu olhar é vago e seu sentimento é de profunda tristeza, quase de culpa por uma impiedade, "como se tivesse acabado de perder um amigo, de morrer eu mesmo, renegar um morto ou menosprezar um Deus"[7].

Há um extenso debate sobre a gênese do enigma das árvores de Hudimesnil. O episódio é tão decisivo para o amadurecimento da concepção de memória de Proust que sua elaboração remonta aos primórdios da *Recherche*, ainda nos

[1] *RTP*, II, p. 78.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] BOGOUSSLAVSKY, Julien. La « Poupée intérieure » de Proust : au-delà de la mémoire involontaire. *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n. 58, 2008, p. 57.
[5] *RTP*, II, p. 78.
[6] *Idem*.
[7] *Idem*.

soixante-quinze feuillets do final de 1907, ou início de 1908[1]. Ele é uma das pedras fundamentais da ideia de memória professada pelo romance. Algumas passagens já são esboçadas no *Carnet 1* e a cena ganha proporções consideráveis no *Préface* de *Contre Sainte-Beuve*[2]. Kittredge demonstrou que sua referência primeira para a alegoria das árvores é John Ruskin ("aqui o parentesco entre Ruskin e Proust é flagrante"[3]). Mas Basch suscita sua proximidade com Maurice Maeterlinck, a quem Proust faz alusão em *Sur la lecture*[4], e mesmo com o pintor de paisagens Théodore Rousseau[5]. Mais recentemente, Naturel também cotejou o episódio com a estética da obra do pintor Eugène Fromentin[6]. Em todo caso, qualquer que seja a raiz da cena, o que mais nos interessa aqui é como ela própria se tornou uma fonte para outras obras — dentre elas os romances do memorialismo brasileiro. A maneira como Proust aqui elabora cada uma das etapas da experiência de memória involuntária foi rigorosamente seguida por nossos autores. Em todos eles, percebemos estímulos do mundo físico que inauguram instantes angustiantes de dúvida e hesitação antes de culminarem na ressurreição mágica de um passado que já não mais conhecíamos e que representam uma imagem da vocação de uma vida. O que distinguirá os proustianos brasileiros é o interesse específico que manifestam por cada um dos fundamentos da rememoração, mas não o itinerário de seu esquema geral.

---

[1] Há no f. 37 dos *Soixante-quinze feuillets* de Proust um herói que, no "caminho de Villebon", antecessor do caminho de Guermantes, e não em Balbec, "pegava uma espécie de avenida com grandes árvores que parecia saber aonde nos conduzia". Ao rever essas árvores na Normandia ou na Borgonha, ele repentinamente "sentia uma espécie de ternura [lhe] invadir" e seus "estados atuais de consciência [deslizavam] docemente para deixar aparecer um outro bem antigo". O narrador descreve essa lembrança inusitada como um "*déjà-vu*" e a julga "tão vaga que pensava que era somente um sonho". Em várias ocasiões o herói desejou rever essa obscura aleia de árvores, mas ela se tornou "constantemente, em [seus] sonhos, mais misteriosa ainda do que fora em [sua] lembrança, em [seu] desejo". PROUST, Marcel. *Les soixante-quinze feuillets*. Paris: Gallimard, edição de Nathalie Mauriac Dyer, 2021, p. 62.

[2] "Quantas vezes, assim, amigos meus me viram, ao longo de um passeio, parar diante de uma alameda que se desdobrava diante de nós, ou diante de um grupo de árvores, e lhes pedir que me deixassem a sós por um momento! Tudo era em vão; por mais que, para recuperar forças frescas para minha procura do passado, eu fechasse os olhos, não pensasse em mais nada, e, de repente, os abrisse, na tentativa de rever essas árvores como pela primeira vez, eu não conseguia saber onde eu as tinha visto". *CSB*, p. 214.

[3] KITTREDGE, Annette. Des théodolithes et des arbres : l'arrêt du train, les arbres d'Hudimesnil (Couliville). *Bulletin d'informations proustiennes*, Paris, n. 24, 1993, p. 42.

[4] BASCH, Sophie. Théodore Rousseau et les trois arbres d'Hudimesnil. In: *L'École des muses, Marcel Proust et les arts*, 2017, Paris : Académie des Beaux-Arts, anais de colóquio, p. 51.

[5] *Ibid*., p. 54.

[6] NATUREL, Mireille. Les trois arbres d'Hudimesnil : Fromentin et les « procédés de fécondation ». *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n. 69, 2019.

Em uma das principais cenas de memória involuntária de *A menina do sobrado*, também um estímulo físico desencadeia o fenômeno de rememoração e o narrador descreve a evocação de uma lembrança perdida como acontecimento fantasmagórico e assombrado que dará sentido à procura de sua vida. O foco de Cyro dos Anjos, no entanto, não será a dimensão sobrenatural do acontecimento ou seu gatilho inusitado, como vemos a todo momento em Jorge Andrade. Ele se interessa muito mais pelo contraste entre a memória involuntária e a memória da inteligência. Essa é a ideia que norteará a representação do interessante incidente que encontramos no capítulo XIX, intitulado *A thing of beauty*.

O narrador, já adulto e lotado (após tantas angústias profissionais) em um cargo elevado da diplomacia brasileira, viaja a Haia com sua família para visitar o Mauritshuis. A escolha do museu tem um sentido nada fortuito. Ele deseja "conhecer o original da *Vista de Delft*, de Vermeer, que muitas vezes examinara em reproduções, tentando captar o mesmo sentimento que o *petit pan de mur jaune* despertou em Bergotte"[1]. A passagem de *La Prisonnière* é bastante conhecida. Justamente o episódio da morte de Bergotte, onde Proust leva o personagem a exprimir suas próprias convicções da arte literária, seu ideal da vocação de um escritor. Instantes antes de padecer sobre um sofá, diante da tela de Vermeer, ele se dá conta de que havia confundido a existência com seus próprios livros, por essa razão já "muito secos" ao final da vida[2]. Para representar a vida verdadeiramente, ele percebe que deveria ter escrito da maneira como Vermeer pinta seus quadros, isto é, evitando "a impressão de secura" e afastando-se da "inutilidade de uma arte tão artificial"[3]. Suas frases deveriam ser "preciosas em si mesmas" e complexas, com "várias camadas de cor"[4].

Ele deixa o Mauritshuis decepcionado, "sem haver progredido nessa prospecção"[5]. A contemplação da *Vista de Delft*, produto de uma vontade consciente, não lhe provoca o mesmo encantamento e surpresa que antecede a morte de Bergotte. Um outro compromisso, no entanto, aguarda logo em seguida o diplomata na cidade. E, então, contra todas as suas expectativas, a experiência da memória

[1] *MS*, p. 291.
[2] *RTP*, III, p. 692.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *MS*, p. 291.

involuntária se processará de modo completamente distinto. Ele visita a pianista brasileira Gilda Oswaldo Cruz após caminhar por "duas ou três horas, na cidade varrida de chuva e vendaval"[1]. Ressalta as intempéries do clima justamente porque deseja representar o momento mágico como aquele que parece, ao senso comum, o menos propício a um fenômeno privilegiado. A pianista o recebe ao lado das duas filhas em uma grande sala, na qual o narrador nota, com seu habitual preciosismo, que "conspícuo, descansava o seu Steinway"[2]. Para "indenizar daquele extravio", entenda-se, para compensar a travessia de Haia sob uma tempestade, ele "pleiteia" um pouco de música[3]. Atendendo a seu pedido, Gilda interpreta o terceiro dos *Moments Musicaux* de Schubert, que o narrador, em um tropeço de sua erudição, chama equivocadamente de "opereta" [4].

Diferente da tela de Vermeer, a música inesperada de Schubert reverbera em seus sentidos e agita sua consciência. Na casa das três mulheres — a pianista e suas filhas —, outras três moças ressurgem sob a forma de espectros. A longínqua Haia se transforma na cidade de Belo Horizonte e o apartamento de sua anfitriã se converte no palco de um teatro. "Lea, sua irmã Amata e Iolanda Vernati, a gazelinha", bailam sobre ele, feito fantasmas, "naquele recuado 1926"[5]. O narrador, absorto pelas imagens vivas que a música acaba de ressuscitar do fundo de sua consciência, logo percebe que vive uma experiência de rememoração e se apressa em esclarecê-la:

> *Se o* petit pain de mur jaune *não me deu a chave das emoções de Bergotte, um milagre proustiano repetiu-se, para mim, ao evadir-se do teclado a melodia alegre, vivaz, que, apoiada num staccato da mão esquerda, torna, insistente, e vencendo o acorde que duas vezes a detém, se entrega, depois a um pensamento nostálgico.*[6]

A decepção com o Mauritshuis e a tela de Vermeer ganha finalmente um sentido racional. Por constituir um estímulo visual desejado e aguardado (que o

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *Ibid*., p. 292.
[6] *Idem*.

narrador "muitas vezes examinara em reproduções"[1]), o *petit pan de mur jaune* é incapaz de lhe revelar uma verdade profunda de sua consciência. A revelação ("chave das emoções") depende do acaso e da disposição afetiva dos órgãos dos sentidos. Não se trata apenas de uma lembrança, de uma recordação de um fato distante. A memória involuntária é um "milagre" único. Ela se desencadeia apenas a partir do acaso. Os estímulos que a provocam são efêmeros e não se repetem. A pintura de Vermeer jamais produzirá sobre o narrador de Cyro dos Anjos as mesmas epifanias que acometeram Bergotte. Ele tem plena consciência disso e encontra uma formulação poética muito interessante para exprimir sua convicção. O breve período em que aborda a visita ao museu tem ritmo mais uniforme e monótono. Sua oração principal encabeça uma sequência de quatro orações subordinadas com dimensão e ordem semelhante, o que produz uma sonoridade constante e homogênea. Por outro lado, quando descreve sua experiência no apartamento da pianista, fragmenta suas orações e cria o maior número possível de interpolações. São orações subordinadas que se subordinam novamente de modo a criar um ritmo mais heterogêneo, por vezes até mesmo descompassado, e que soe aos ouvidos de seus leitores como uma tentativa de representação de uma experiência mais complexa, volátil e dificilmente apreensível. Poderíamos encontrar esse segundo período sem maiores dificuldades entre as linhas da *Recherche*. O narrador, seguindo minuciosamente os passos de Proust, hesita na descrição do fenômeno involuntário ("alegre, vivaz"; "torna, insistente"; "a detém, se entrega"[2]) porque deseja reafirmar que a linguagem é incapaz de exprimir com precisão a profundidade de uma experiência miraculosa. No encantamento da memória involuntária, o estilo proustiano nos ensina que a imagem mais precisa é sempre aquela que consegue, paradoxalmente, melhor exprimir incerteza e indecisão.

A comparação entre o narrador da *Recherche* e o narrador de *A menina do sobrado* — que, até aqui, pouco a pouco se insinuava — então se torna explícita. Cyro dos Anjos, embora não tenha conseguido desfrutar do encantamento derradeiro de Bergotte por Vermeer, transforma sua experiência de rememoração em uma homologia dos episódios de memória involuntária de Proust. Ele percebe que a chave para a experiência do narrador proustiano não são os dados objetivos de sua

[1] *Ibid*., p. 291
[2] *Ibid*., p. 292.

obra, mas sim a dimensão abrangente de seu pensamento, a visão universal do funcionamento da alma humana que suas letras representam e simbolizam:

> *Na página de Proust, um ruído longo e estridente, semelhante à sirene dos iates de passeio, restituiu ao Narrador, não apenas a lembrança, mas a genuína vivência de Balbec, por antigo fim de tarde, com os seus barcos, a brisa, o dique, as moças-em-flor. Na sala brasileira de Haia, a música schubertiana, de relance, me trouxe, íntegro, intacto, o palco do Municipalzinho da Rua Goiás, e Lea, Amata e Iolanda a comporem, sob a irisada luz dos refletores, aqueles fluidos quadros, que, mal se esboçavam, pronto se desfaziam, gerando outro e mais outro, em gestos e passos diáfanos, ou etéreos saltos, imunes à gravidade.*[1]

Há um paralelismo entre as duas metades dessa passagem, tamanho o esforço de Cyro dos Anjos em tornar seu narrador um homólogo do narrador proustiano. Em primeiro lugar, um paralelismo de ideias. Há dois estímulos sonoros (o apito dos navios e a música de Schubert) que, a despeito do conteúdo distinto, despertam igualmente uma série de outras imagens-sensações (lugares, pessoas, objetos, o clima, a iluminação) para reproduzirem não um instante particular, um acontecimento individual, mas, sim, uma existência, uma "genuína vivência". Depois, um paralelismo linguístico, que alicerça essa visão. Os dois períodos se iniciam por suas orações principais de idêntico ordenamento. Os adjuntos adverbiais de lugar situam o narrador proustiano e o narrador de Cyro dos Anjos em duas posições simétricas, em condições equivalentes (as páginas de Proust e a sala em Haia); os sujeitos se constituem em ambas como uma sensação (o ruído e a música); os verbos denotam sempre uma devolução, um retorno (restituir e trazer); e os objetos, finalmente, identificam e detalham as paisagens, as pessoas, os hábitos que se imaginava para sempre perdidos (Balbec e Belo Horizonte). É verdade que a metade que equivale a experiência do narrador de Cyro dos Anjos é mais complexa do ponto de vista sintático. A descrição da lembrança proustiana equivale a um período simples, ao passo que a rememoração do diplomata habita um período com mais de uma oração. Mas, mesmo nessa multiplicação de orações secundárias que complementam e explicam o objeto da oração principal, vemos uma alusão ao estilo de Proust. Trata-se, uma vez mais, de uma tentativa de representar o acontecimento

[1] *Idem*.

privilegiado da memória como fenômeno complexo e dificilmente assimilável pelos instrumentos da linguagem. O estilo que Beckett, em seu profundo ceticismo com a capacidade de comunicação dos homens, intitulou como a nada simples "equação proustiana", na qual se mobiliza "um arsenal de valores" a serviço não apenas daquilo que não se conhece, mas também daquilo que jamais se poderá conhecer[1].

Cyro dos Anjos notou a íntima dependência entre a memória proustiana e questões como vontade e desejo. Essa é a grande tensão sub-reptícia da memória involuntária. O narrador de *A menina do sobrado* compreende o diagnóstico do milagre, a sequência de sintomas que transforma um estímulo físico externo em uma imagem final reveladora. Mas o mais importante é sua percepção de que esse fenômeno e as verdades que revela escapam do arbítrio humano. Como um castigo, como uma sina, nos vemos fadados a buscá-las, sem contudo qualquer garantia de sucesso. O episódio da visita à pianista é um exemplo pertinente do problema fundamental que suscita a memória involuntária. A verdade se revela na diferença entre aquilo que se busca e aquilo que se vivencia, que foge a qualquer arbítrio. Em Proust, como em Cyro dos Anjos, "há um desacordo inquietante entre o mundo dos desejos, o mundo das crenças e a realidade, o mundo exterior; entre aquilo que se deseja fazer e aquilo que se faz; entre o mundo ideal das relações humanas em que gostaríamos de acreditar e a sociedade tal qual a vemos; entre um mundo repleto de significação e de beleza visto pela sensibilidade, mas terno e inexplicável sob a perspectiva fria da razão"[2]. Entre as emoções que se espera e que se deseja sentir diante de uma tela conhecida e aquelas que se sente inesperadamente durante uma visita indesejada. Pois "a memória é manhosa" e, dos vários "quadros" que o tempo compõe com "finas pinceladas", "mundos, que pareciam para sempre perdidos, vão, aos poucos, emergindo à superfície da lembrança"[3].

Pedro Nava formula conclusões semelhantes a Cyro dos Anjos. A memória involuntária, para ele, também representa uma experiência única em seu conteúdo, mas sustentada por uma estrutura de caráter universal e replicável. A principal consequência desse raciocínio, o argumento que o subjaz é quase um convite a outros escritores. Trata-se de uma proposta para que autores memorialistas não

[1] BECKETT, Samuel. *Op. cit.*, p. A.
[2] JACKSON, Elizabeth. *Op. cit.,* p. 13.
[3] *MS*, p. 13.

apenas homenageiem ou reproduzam o imaginário de Proust, mas que se apropriem de suas inovações estéticas, de suas formas de representação da realidade ou, se assim preferirmos, de seu estilo, para criarem com originalidade suas próprias buscas do tempo perdido.

O narrador de *Baú de ossos* não esconde essa sugestão bastante moderna, que eleva a *Recherche* à condição de um gênero romanesco capaz de ser ao mesmo tempo seguido e inovado. Ele se recorda, nas primeiras páginas do romance, de uma receita tradicional da família, a "batida de minha avó Nanoca", que "é para mim coisa à parte e funciona no meu sistema de paladar e evocação, talqualmente a *madeleine* da *tante* Leonie"[1]. A alusão a Proust (destacada em letras itálicas) fala por si mesma, seria redundante nos tardarmos nela. E o leitor, a essa altura, já deve imaginar que, ao estímulo físico inusitado (no caso, um sabor sobre o paladar), se sucederão sempre para esses autores inúmeras sensações secundárias e relativamente esparsas sobre a consciência do narrador: "cheiro de mato, ar de chuva, ranger de porta, farfalhar de galhos ao vento noturno, chiar de resina na lenha dos fogões, gosto d'água de moringa nova"[2]. Nada disso é novo, à exceção da percepção clara e sintética que desenvolve a partir do fenômeno. Segundo o narrador de Nava, o fato importante é simplesmente que "todos têm a sua *madeleine*"[3]. A única diferença, diz ele, é que "ninguém a tinha explicado como Proust", isto é, "desarmando implacavelmente, peça por peça, a mecânica lancinante desse processo mental"[4]. Um elogio a Proust, certamente, mas também um desafio ao qual se lança. Em sua *recherche*, Nava também tentará desarmar cada uma das peças de seus processos de memória involuntária, e com uma força de detalhamento que se destaca mesmo dentre seus contemporâneos. Nem a "genuína vivência"[5] de Cyro dos Anjos, nem o

[1] *BO*, p. 35.
[2] *Idem.*
[3] *Idem.*
[4] *Idem.* A conclusão de Nava é, aliás, bastante pertinente. Jackson, por exemplo, ressalta que Proust não descobriu esse tipo de rememoração e lembra que, em *Le temps retrouvé*, o narrador reverencia Chateaubriand, Nerval e Baudelaire como seus predecessores (*cf.* JACKSON, Elizabeth. *Op. cit.,* p. 9). Perrier foi ainda mais longe e verificou um parentesco indireto entre a estética proustiana e a arte medieval da memória (*Cf.* PERRIER, Guillaume. La Recherche et l'art de la mémoire : l'allégorie médiévale. *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n. 39, 2009, p. 103).
[5] *MS*, p. 292.

"mundo perdido"[1] de Jorge Andrade apresentam a mesma força expressiva do "processo mental" de Nava.

A batida da avó do narrador, que não é como "qualquer doce"[2], que é sobretudo uma "viagem no tempo"[3], é descrita com enorme minúcia. Seu efeito sobre cada um dos órgãos dos sentidos é levado em conta. Nenhum é negligenciado. É notável como a memória involuntária conduz os narradores de Andrade e Anjos ou a um episódio traumático ou a alguma cena de um passado afetivo. Em Nava, contudo, são as sensações corpóreas o que mais interessa. A memória involuntária é, para esse narrador, uma oportunidade privilegiada de acessar o império perdido dos sentidos. À semelhança de Proust, "as lembranças olfativas, gustativas e táteis são muito mais propensas a retornarem, muito mais eficazes quando se trata de reconstituir todo um passado, do que as lembranças visuais"[4]. O "menino que já fui"[5] é, em vários momentos, um grande repositório de sensações, um arcabouço fisiológico. "Libro-me na sua forma, no seu cheiro, no seu sabor"[6], ele nos diz, transmitindo a ideia de que a memória se equilibra e se sustenta sobre os alicerces do tato, do olfato, do paladar. A mordida da batida suscita primeiro a constituição material do prato. O doce se assemelha a "pequenas pirâmides truncadas", com linhas "mais compridas do que largas" e texturas "lisas na parte de cima, que veio polida das paredes da forma, e mais áspera na de baixo, que esteve invertida e secando ao ar, protegida por palha de milho"[7]. Depois, encontramos seus aromas, um cheiro que é "intenso e expansivo, duma doçura penetrante, viva como um hálito"[8]. O sabor, finalmente, é "untuoso" e se "difere do de todos os outros açúcares, pela variedade de gama do mesmo torrão, ora mais denso, ora mais espumoso, ora meio seco, ora melando"[9]. Essas dimensões da percepção dominam "todo o sentido da língua"[10], mas não se limitam a ele. O sabor se amplia "pela garganta, ao nariz",

---

[1] *Lab.*, p. 22.
[2] *BO*, p. 35.
[3] *Idem*.
[4] TADIÉ, Jean-Yves. Nouvelles recherches sur la mémoire proustienne. In:_____. *De Proust à Dumas*. Paris: Gallimard, 2006, p. 365.
[5] *BO*, p. 301.
[6] *Ibid.,* p. 35.
[7] *Idem*.
[8] *Idem*.
[9] *Idem*.
[10] *Idem*.

até culminar nos ouvidos, onde se transforma, graças a uma notável sinestesia, em "impressão melódica"[1].

Como consequência, as numerosas sensações secundárias, produto imediato da degustação do doce, geram uma multidão de evocações. Para o narrador, afinal, "roçar os dentes num pedaço de batida é como esfregar a lâmpada de Aladim" e, assim, "abrir os batentes do maravilhoso"[2]. É curioso como a sensação-gatilho não produz mais do que uma única evocação no caso de Cyro dos Anjos (as jovens moças que ensaiam no palco do teatro). Ao passo que, em Nava, se revelam notavelmente mais frutíferas e potentes. Enquanto mastiga, não é uma única ressurreição que lhe aguarda, mas sim várias, provenientes cada qual de um momento da história e de um espaço geográfico distinto. Não se trata mais de uma solitária "vivência"[3], mas, sim, de "uma longa fila de sombras" que "vem dos cemitérios para tomar o seu lugar ao sol das ruas e à sombra das salas amigas"[4]. A textura da batida não é suficiente em si. Ela se associa, por analogia, a lingotes de um ouro "menos mineral, mais orgânico", na cor "fosco quente de um braço moreno", que são finalmente os "lingotes da mina de Morro Velho"[5]. Tampouco seu sabor é apenas uma melodia açucarada. Esse canto dos sabores restitui à vida "imediatamente a Rua Aristides Lobo, no Rio; a Direita em Juiz de Fora; a Januária, em Belo Horizonte — onde chegavam do Norte os caixotes mandados por Dona Nanoca com seus presentes para os netos"[6]. Ruas que, por sua vez, desdobrarão ainda mais lembranças esparsas. A visita de um certo Coronel Germano e de uma certa Dona Adelina Corroti; o pai do narrador, que chega em casa sorrindo e sem fazer barulho; sua mãe, que apruma os cabelos com cravinas translúcidas para pôr no coque. A mordida do antigo doce da avó, e todas as incontáveis sensações físicas que ela desencadeia, levam a vida do narrador a "recomeçar", a partir do "vácuo", feito a "projeção [...] de um filme do cinema mudo"[7].

---

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *MS*, p. 292.
[4] *BO*, p. 35.
[5] *Idem*.
[6] *Idem*.
[7] *Ibid.,* p. 36.

A memória involuntária de Proust jamais deixou de ser debatida e novas abordagens foram propostas para melhor compreender a representação desse fenômeno. Há alguns anos, Tadié escreveu que "é impossível, para compreender Proust (ou a memória), fechar-se em uma única disciplina" e sugeriu uma reflexão interdisciplinar com o auxílio, por exemplo, das neurociências[1]. Willemart e Ollivier, seguindo o mesmo desejo de aproximação com as ciências da natureza, propuseram uma comparação entre a noção de tempo em Proust e o conceito de unidade de espaço-tempo de Einstein[2]. Nosso itinerário é diverso. Pretendemos apenas demonstrar como a memória involuntária de Proust foi utilizada por outros escritores, em outro contexto histórico e social, para a expressão fictícia de suas próprias agonias e afetos, de suas aflições e alegrias. Prova da universalidade do estilo proustiano, não há dúvidas, mas também da originalidade de um grupo específico de autores da literatura brasileira que soube modelar a estética da *Recherche* às contingências particulares de suas vidas e de seu tempo. O bom gênio de Proust que Andrade transforma em catarse de seus traumas, a partir do qual Anjos decompõe a inteligência e a emoção, e no qual Nava contempla uma grande comunhão dos sentidos.

[1] TADIÉ, Jean-Yves. *Op. cit.,* pp. 353-366.
[2] WILLEMART, Philippe. Proust e as ciências. *Manuscrítica*, São Paulo, n. 38, 2019; OLLIVIER, Jean-Pierre. *Proust et les sciences*. Paris: Honoré Champion, 2018.

Capítulo V

A colcha de tia Léonie

É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
É um belo horizonte, é uma febre terçã
— Tom Jobim[1]

Na segunda parte de *Combray*, o narrador Marcel recorda as antigas viagens ao pequeno vilarejo para as festas de Páscoa. O destino da criança é a casa de tia Léonie, a hipocondríaca beata, sobrinha do avô Amédée, viúva de tio Octave. Mas os esforços de rememoração se iniciam ainda antes, com a descrição em minúcias da lenta chegada à cidade:

> *E quando nos aproximávamos, segurando ao redor de seu elevado manto escuro, em pleno campo, contra o vento, feito uma pastora e suas ovelhas, o dorso lanígero e acinzentado das casas aglomeradas que um resquício de fortaleza medieval delimitava aqui e acolá com um traço tão perfeitamente circular quanto uma pequena cidade de uma tela primitiva...*[2]

Então o narrador revolve as objetivas de seu microscópio, e o que era pequeno se amplia. Das extensas pradarias que a locomotiva percorre com dificuldade, o leitor passa ao próprio urbanismo do vilarejo. A luminosidade em Combray é fraca em decorrência do negrume das pedras da alvenaria, das prolongadas empenas dos edifícios. As raízes medievais de sua história se exprimem na hagiografia de suas ruas. Segue-se mais uma troca de objetivas, nova ampliação. Atingimos, sob a imensidão normanda, a pequenez significativa do casarão da família, incrustado entre três ruas — *Saint-Jacques* (a fachada), *Sainte-Hildegarde* (o gradeado) e *Saint-Esprit* (o portão do quintal). Avançamos ainda mais no jogo de perspectivas. Adentramos na própria casa, e mesmo a reclusão de tia Léonie é representada como uma progressão de pequenas a grandes escalas: a parente que, após a morte do marido, renuncia primeiro ao mundo, depois a sua cidade, depois a sua casa, depois a seu quarto, até se ancorar perenemente sobre o próprio leito, não se sabe se por "doença", "ideia fixa" ou "devoção"[3].

---

[1] JOBIM, Antônio Carlos. Águas de Março. In:_____. *Elis & Tom*. Rio de Janeiro: Philips, 1974. Faixa 1. Disco de vinil.
[2] *RTP*, I, p. 47.
[3] *Ibid.*, p. 48.

Para descrever o pequeno cômodo, o narrador recorre a um extenso frenesi da linguagem, sobrepondo cada uma das dimensões que discernira até ali, formando uma imagem complexa na qual o minúsculo e o gigantesco, o similar e o distinto, o homogêneo e o diverso se contêm:

> *Seu aposento particular dava para a rua Saint-Jacques, que terminava bem mais longe, no Grande Prado (em oposição ao Pequeno Prado, verdejante no centro da cidade, entre três ruas), e que, una, acinzentada, com três elevados degraus de grês diante de quase todas as portas, se parecia com um desfiladeiro aberto por um talhador de imagens góticas a partir da mesma pedra com a qual teria esculpido um presépio ou um calvário.*[1]

Esse é o princípio de uma série de quatro longos períodos, com grande unidade de comunicação, que buscam concentrar no quarto de tia Léonie os predicados da memória infantil do narrador. As metáforas se sucedem e se complementam. E é essa sucessão, muito mais que uma comparação individual, a responsável por prover o efeito de contiguidade e aglutinação das recordações. O tema da lembrança, em Proust, é, por definição, caudaloso. Sua ambição é exatamente delinear uma totalidade ou ainda, como prefere Tadié, vencer a "dispersão do tempo"[2]. Essa totalidade, contudo, não é linear. Ela possui caráter heterogêneo, alicerça unidade sobre diversidade. Os aposentos de tia Léonie são associados a sua rua e ainda aos dois prados de Combray que ela conecta; então surge a lembrança das pedras que compõem a rua, e que remetem ainda à arquitetura gótica e à visão de presépios e calvários. O fluxo de rememoração prossegue por vias cada vez mais improváveis e distantes: seres microscópicos (miríades de protozoários que não enxergamos) e odores invisíveis (volumes inteiros do ar ou do mar) são evocados para descrever a lembrança do quarto[3]. A infância do narrador lá se preserva assim como a geleia abriga na despensa os frutos frescos do pomar, depurando a vida em favor de uma gustação intensificada de sua essência. Surgem então imagens da "doçura do pão quente" preparado pela governanta Françoise, do "relógio público" tão pontual quanto os "andarilhos e disciplinados" odores, e de fenômenos meteorológicos, como "a chuva, a neve, mesmo alguma catástrofe diluviana"[4]. Somos apresentados, enfim, à mobília de tia Léonie, o genuflexório e seu leito, o qual, longe de adquirir um caráter simplificado, acaba caracterizado por um arranjo de contrapontos:

---

[1] *Ibid.*, pp. 48-50.
[2] TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 2003, p. 397.
[3] *RTP*, I, p. 49.
[4] *Ibid.*, p. 49.

os “apetitosos odores” que exalavam eram pegajosos, porém tenros; indigestos, ainda que frutados[1]. Tamanha profusão de signos, concertados a despeito de sua semântica tão diversa, revela a imagem de um cosmos em funcionamento. Uma operação de tamanha complexidade que apenas em raras ocasiões é expressa somente com um único verbo ou adjetivo. Via de regra, Proust os utiliza ao menos em pares, e pares de natureza distinta, senão oposta. Os microrganismos “iluminam ou perfumam”; a vida é “secreta, invisível, superabundante e moral”; os apetitosos odores são “folheados, dourados, enrugados e inchados”[2]. O narrador chama essa elaboração de “prosaísmo”, de “reserva poética” e ele culmina com a imagem unificadora da “colcha florida” de tia Léonie, pronta a acolher o herói e sua família, como tudo mais ao redor, como o próprio vilarejo de Combray, com grande ternura e calor, nessa derradeira sobrevivência do inverno[3].

Ampliando as intrincadas engrenagens do mundo, o autor espera nos auxiliar a melhor vê-lo e compreendê-lo. Nas palavras de Tadié, as “retomadas” de um tema, movidas pelas “rimas interiores” de extensos períodos evidenciam “uma nostalgia, aquela de um acontecimento perfeito, completo e total que o Tempo torna impossível”[4]. Sendo assim, o “jogo da memória” em Proust seria capaz de “reunificar partes fragmentadas”, “dedicar-se à repetição”, gerando uma “narrativa que se recorda”[5]. Adorno prefere o termo “dispersão”, empregado *hic et ubique* nos seus *Kleine Proust-Kommentare*[6]. É a dispersão, a seu ver dona de uma “impulsão musical”, aquilo que cristaliza o todo, “desfazendo-se de qualquer contorno abstrato”, imbricando “apresentações isoladas”[7]. Cada uma das incontáveis associações que se sucedem e se amalgamam no interior de “longas frases obscuras” seria semelhante aos ornamentos que o arquiteto medieval escondeu sob a grandiosidade de suas catedrais[8]. A unidade em Proust, afirma Adorno, “não é feita para o olhar humano”, mas sim para o “observador divino, a quem ela se manifestaria”[9]. Já Spitzer propõe a noção de “período elevado”, correspondente à capacidade do narrador proustiano de “ver simultaneamente as coisas mais diversas”, de ordená-las sob estado de “dependência respectiva”, ligando o principal ao acessório como os afluentes se somam ao volume de um

[1] *Ibid.*, p. 50.
[2] *Ibid.*, p. 49.
[3] *Ibid.*, p. 50.
[4] TADIÉ, Jean-Yves. *Op. cit.*, p. 395.
[5] *Ibid.*, pp. 395-396.
[6] ADORNO, Theodor. Petits commentaires de Proust. In:_____. *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984, p. 141.
[7] *Idem*.
[8] *Ibid.*, p. 142.
[9] *Idem*.

rio[1]. A imagem final equivaleria a um panorâmico "desenho em meandros", reflexo do pensamento de um narrador que "vê tramas por todos os lados"[2].

Reunificação de fragmentos, dispersão imbricada ou ainda dependência respectiva: qualquer a abstração conceitual da preferência do intérprete, o fato é que a memória proustiana se sustenta em inúmeras passagens sobre uma imagem de caos. Não o caos de acepção latina, cunhado nas *Metamorfoses* de Ovídio como "massa rude e desordenada de coisas", onde "nada havia senão peso inerte e sementes discordantes de elementos entre si mal unidos"[3]. Mais o caos grego de Hesíodo, que canta em sua *Teogonia* um alucinado encadeamento de divindades, de sítios mitológicos e de predicados das mais distintas naturezas, mas sempre "ligados uns aos outros em relações sistemáticas"[4]. Proust não distingue caos e ordem. Um se revela parteiro do outro. O "prosaísmo", entendido como algo vulgar e sem encanto, serve de material na *Recherche* justamente para a criação da lembrança clara de um mundo, isto é, de um "grande reservatório de poesia"[5]. O caos da memória proustiana não é inerte ou mal unido. Dele depende a criação de uma totalidade. Em um paradoxo, figura tão importante na *Recherche*[6], a ordem aqui se faz mais perfeita a partir da desordem.

Spitzer dedicou um importante ensaio ao estilo enumerativo caótico. Seu objeto é a poesia de Walt Whitman e de Pedro Salinas, o tradutor dos três primeiros volumes da *Recherche* para o espanhol. Mas não há motivos para não estender suas conclusões também à prosa moderna de Proust, que surge apenas brevemente citado em uma nota de rodapé[7]. Spitzer compreende o caos como a expressão do "sentido perfeito da unidade da natureza"[8]. Essas séries estilísticas heterogêneas equivaleriam a "indizíveis milagres perfeitos, todos referidos a todos e cada um distinto em seu lugar", assumindo "função metafisicamente conjuntiva"[9]. Assim, longe de ser evidência da desordem, tem-se o caos como princípio organizador. Nos inúmeros autores ocidentais de estilo caótico, a "polvorosa de coisas

---

[1] SPITZER, Leo. Le style de Marcel Proust. In:_____. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970, p. 399.
[2] *Idem*.
[3] OVÍDIO. *Metamorphoses*. Massachusetts: Harvard University Press, col. Loeb Classical Library, trad. Frank Justus Miller, rev. G. P. Goold, vol. I, 1977, pp. 2-3.
[4] MOST, Glenn W. Introduction. In: HESÍODO. *Theogony*. Massachusetts: Harvard University Press, col. Loeb Classical Library, trad. Glenn W. Most, p. xviii.
[5] *RTP*, I, p. 49.
[6] TADIÉ, Jean-Yves. *Marcel Proust*. Paris: Gallimard, vol. I, 1996, p. 51.
[7] SPITZER, Leo. *La Enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Instituto de Filologia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, col. Estudios Estilísticos, 1945, p. 27.
[8] *Ibid*., p. 9.
[9] *Idem.*

heterogêneas", os "catálogos do mundo moderno" integram-se sempre em uma "visão grandiosa e majestosa do Todo Uno"[1].

A longa passagem de Proust dá provas disso. É notável a quantidade de elementos distintos que o narrador da *Recherche* agrupa e relaciona para então culminar na imagem de um objeto usual como uma colcha. Uma colcha com a qual não devemos, contudo, nos iludir. Pois, acima de qualquer suspeita, ela concentra e abriga em sua aparente banalidade todo um vilarejo, toda uma paisagem, especialmente todo um tempo e vida. As mesmas palavras que Spitzer dedica a Whitman serviriam a Proust: o trabalho do narrador caótico é "aproximar violentamente umas às outras as coisas mais díspares, o mais exótico e o mais familiar, o gigantesco e o minúsculo, a natureza e os produtos da civilização humana"[2]. Essa "violência" à qual se refere Spitzer diz respeito ao recurso do assíndeto, bastante empregado por Whitman e que serve bem à economia linguística do gênero lírico. Afora esse artifício fonético, todo o mais pode ser encontrado no episódio da chegada do pequeno Marcel a Combray para o feriado de Páscoa.

As raízes do estilo enumerativo caótico remontam, segundo Spitzer, às litanias cristãs medievais e encontram terreno fértil no barroco espanhol do *siglo de oro*. O estilo barroco valoriza, diz o crítico, "essas tensões contrárias, entre as forças centrífugas e as centrípetas; aprecia exibir aquilo que, sendo capaz de romper a unidade, acaba ao final vencido"[3]. Na lírica barroca, o "turbilhão de coisas metafóricas" surge, nas últimas linhas do poema, dominado por "versos unificadores, que introduzem uma composição"[4]. Sendo assim, o barroco é cúmplice da tensão caótica, mas sempre sujeito de uma "ordem"[5]. Proust, não por acaso, foi lido várias vezes por seus críticos como autor de barroquismos. Giorgetto Giorgi foi um deles e associou a vertigem das metamorfoses linguísticas de Proust, a carência de pontos de ancoragem na enunciação (onde um autor realista empregaria pontos, Proust insere ponto-e-vírgulas), a *mise-en-scène* do mundo e um certo *horror vacui* ao antigo estilo barroco[6].

Mas o centro da estética barroca é, acima de tudo, o "divino ato criador"[7]. O caos pressupõe a existência de alguma força superior da qual o narrador se aproxima para ver o mundo ordenado em sua desordem. Foi o próprio Spitzer, num célebre ensaio sobre Proust,

---

[1] *Ibid*., p. 25.
[2] *Ibid*., p. 26.
[3] *Ibid*., pp. 42-43.
[4] *Idem.*
[5] *Idem.*
[6] GIORGI, Giorgetto. *Barocco ed impressionismo in Proust*. Revista di letterature moderne e comparate, n. 18, 1965, pp. 283-298.
[7] SPITZER, Leo. *Op. cit.*, 1945, p. 41.

quem afirmou que o narrador Marcel "restitui o acaso caótico da terra, atribuindo-lhe uma visão ordenadora, como se observasse do alto"[1]. Ou ainda, de maneira diversa, algumas páginas adiante no mesmo texto: "o período proustiano, equivalente linguístico da visão, restitui um painel claro e ordenado do caos que se lança aos olhos"[2]. O estilo caótico não aparenta ser um fim em si próprio. Ele é muito mais o anteparo da real condição a que se alça o narrador proustiano, aquela de um observador divino, capaz de sobrevoar o espetáculo do mundo para melhor conhecê-lo, tanto quanto Hesíodo galga as escarpas do monte Hélicon para se aproximar não apenas dos deuses, mas também da Terra, do grande Oceano, e da Noite negra[3].

O estado que a representação caótica da memória provoca no narrador não é menos importante. Há na descrição do quarto de tia Léonie um afeto que Marcel considera tão distante no tempo, até mesmo tão irreal quanto as virtuais projeções da lanterna mágica que a mãe acendia instantes antes do drama de dormir. Mas a cena não se limita a saudosismo. Para além de ternura e deleite, o narrador se diz elevado a uma condição semelhante ao êxtase:

> *Em certos momentos, parece-me que poder ainda atravessar a rua Saint-Hilaire, poder alugar um quarto na rua de l'Oiseau [...] seria entrar em contato com o Além mais maravilhosamente sobrenatural do que conhecer Golo e conversar com Geneviève de Brabant.*[4]

O estado de êxtase é a separação entre corpo e alma, a supressão das instâncias materiais em decorrência de algum fenômeno de arrebatamento[5]. O narrador proustiano não hesita em assim caracterizar a memória. As lembranças o põem em contato com nada menos que o Além (*sic*, em maiúscula), caracterizado como maravilhoso e sobrenatural. O gesto de rememorar provoca em Proust uma verdadeira relativização da dimensão cronológica do tempo. Significa que passado e presente esgarçam suas fronteiras, fazendo com que a imagem de uma totalidade atemporal se apresente. Há um sentido de encantamento e até mesmo a escolha dos tempos verbais denuncia essa concepção de memória: o ato de atravessar a *rue Saint-Hilaire* ou de reservar um quarto na *rue de l'Oiseau* nos é apresentado como possibilidade atual, não como mera e nostálgica lembrança. É como se o narrador proustiano se investisse de um poder de onipresença, de sabedoria, sendo

[1] SPITZER, Leo. *Op. cit.*, 1970, p. 400.
[2] *Ibid.*, p. 402.
[3] HESÍODO. *Op. cit.*, p. 3.
[4] *RTP*, I, p. 48.
[5] SPITZER, Leo. *Op. cit.*, 1945, p. 41.

capaz de somar perspectivas e de sugerir uma perfeição. Ele intui a condição divina ao descrever o caos e então se enleva.

Há uma bela passagem de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* que bem ilustra a relação entre caos e êxtase no estilo de Proust. A cena se passa durante a primeira temporada em Balbec. O narrador, após alimentar longa contemplação por Albertine e o *petit clan*, relembra o momento em que enfim rompeu o distanciamento físico e adentrou brevemente na esfera de intimidades da amada:

> *Ela me olhava sorrindo. Ao seu lado, na janela, o vale era iluminado pela luz do luar. A visão do pescoço nu de Albertine, daquela face tão rósea, me lançou em tamanha embriaguez, isto é, tanto apresentava para mim a realidade do mundo não mais na natureza, mas sim na torrente de sensações que eu mal conseguia conter, que rompeu o equilíbrio entre a vida imensa e indestrutível que pulsava em meu ser e a vida do universo, tão débil em comparação.*[1]

A visão do pescoço nu de Albertine, a realização de um imaginário erótico do narrador é o gatilho de mais uma série caótica. Curiosamente, também aqui há um jogo de escalas e perspectivas, mas em sentido inverso ao excerto que extraímos de *Combray*. Em nosso primeiro exemplo, a série caótica perpetra espécie de *diminuendo*, das vastas paragens normandas rumo ao recluso cômodo de tia Léonie. Já aqui, talvez por se tratar da realização de uma fantasia amorosa e não da caracterização de um retiro familiar, a dinâmica se faz em *crescendo*, de um pequeno quarto de hotel rumo à imensidão do mundo. O sorriso que Albertine lhe dirige, seguido da visão de seu pescoço nu e de suas róseas bochechas, encaminha os olhares do narrador para a janela, e então para o luar, clareando o oceano. Das planícies marinhas, Marcel enxerga melhor o vale, melhor as falésias de Maineville e, a partir dali, para nosso espanto, melhor todas as montanhas do mundo:

> *O mar, que eu percebia ao lado do vale pela janela, os seios arredondados das primeiras falésias de Maineville, o céu onde a lua não se encontrava mais elevada ao zênite, tudo isso parecia muito mais leve que as plumas na hora de ser carregado pelo globo de minhas pupilas que, entre minhas pálpebras, eu sentia dilatadas, resistentes, prontas a suportar muitos outros fardos, todas as montanhas do mundo, sobre suas delicadas superfícies.*[2]

[1] *RTP*, II, pp. 285-286.
[2] *Idem*.

Mesmo os adjetivos que caracterizam esses substantivos evocam a ideia de dispersão, sendo empregados em pares, às vezes em trios, tanto de modo coerente quanto contraditório, compondo hendíades: a vida é imensa e indestrutível; as falésias são arredondadas e curvas; o globo ocular é dilatado, resistente e, paradoxalmente, delicado. Mas a fragmentação, bem vimos, não basta em si. A formulação de séries caóticas pressupõe a desordem e, também, uma contrapartida ordenadora. Em *Combray*, o princípio unificador de toda a experiência caótica era o cômodo de tia Léonie, sua colcha florida. Aqui, de maneira diversa, é o próprio herói quem se encarrega dessa tarefa e a radicaliza. Sua visão se alarga e se aproxima de tal maneira da onisciência divina, que a grandeza do universo lhe parece "débil" em comparação à grandeza de seu ser. Sua reserva espiritual é tamanha que a grandiosidade do universo não é suficiente para completá-la. Ainda restaria espaço para "empilhar" outros "tesouros":

> *Mesmo se a morte atentasse contra mim naquele momento, isso me pareceria indiferente ou até mesmo impossível, porque a vida não estava fora de mim, ela estava em mim; eu teria esboçado um sorriso de piedade se um filósofo proferisse a ideia de que, num futuro longínquo, eu morreria, de que as forças eternas da natureza me superariam, as forças dessa natureza em cujos pés divinos eu não era mais que um grão de areia; que, depois de mim, ainda haveria essas falésias arredondadas e curvas, esse mar, essa luz do luar, esse céu! Como tudo isso seria possível, como o mundo poderia durar mais se não era eu quem estava perdido nele, se era ele que estava contido em mim, eu que ele estava longe de conseguir preencher, em mim, onde, sentindo que havia espaço para empilhar tantos outros tesouros, eu escanteava com desdenho o céu, o mar e as falésias?*[1]

Se, em *Combray*, o narrador já reconhecia as maravilhas sobrenaturais que a consciência caótica do mundo era capaz de lhe proporcionar, aqui se dá um passo adiante. Passa-se a falar em "arrebatamento" e mesmo em "embriaguez". A passagem é encerrada, então, da única maneira como poderia sê-lo. Com a consequente imagem do êxtase, a supressão do corpo em favor da alma e a aniquilação do mundo material em favor de um

[1] *Idem*. Falávamos, há pouco, dos resquícios de litanias medievais que Spitzer reconheceu em certas enumerações caóticas. O filólogo dá como exemplo as vinte e cinco autodefinições de Deus dispersas pelos capítulos do *Evangelho de São João*, iniciadas sempre com um anafórico *εγω ειμι* [eu sou]. É muito semelhante, na passagem de Proust, o efeito rítmico e semântico produzido pela repetição de *en moi* [em mim]. Essa herança das litanias cristãs, segundo Spitzer, evidencia que "a onipotência de Deus pode apenas ser descrita por meio de uma poderosa orquestra verbal, com a qual o homem busca expressar em sua linguagem aquilo que transcende toda a linguagem humana". *Cf.* SPITZER, Leo. *Op. cit.*, 1945, p. 33.

absoluto subjetivismo. O narrador chega ao ponto de ironizar aqueles que lhe lembram da morte, afirmando que nada sobreviveria no mundo após seu desaparecimento porque ele próprio carrega a totalidade em seu ser. Nada pode ser mais próximo de uma intuição divina do que esse argumento. Uma intuição divina e, por vezes, até mesmo profana, capaz de olhar com prepotência as maravilhas do céu, do mar e das falésias para, logo em seguida, arremessá-las "com desdenho" em um canto qualquer.

Dentre os incontáveis traços de estilo do romance proustiano, o procedimento das séries caóticas e suas consequentes demonstrações de êxtase pertencem ao grupo daqueles artifícios que mais fascinaram o memorialismo brasileiro da década de setenta. É difícil encontrar um autor dessa fase mais criativa e menos autobiográfica de nossa literatura que, logo após recolher os fragmentos dispersos de seu passado e conjuntá-los, não tenha sucumbido à tentação de produzir um vitral completo da própria vida. Os cacos góticos de Proust foram tropicalizados pelos nossos escritores, mas a composição final do mosaico não chega a subverter o intuito primordial da *Recherche*, de busca de verdades universais a partir da associação de partes diversas.

Labirinto traz no próprio título a associação entre a existência do narrador e a imagem de um complicado e irregular emaranhado de caminhos. A figura labiríntica é tão forte em Jorge Andrade, com seu nome categórico, estampado sem artigos ou adjuntos, que jamais as capas de suas edições conseguiram fugir ao que é fundamentalmente a silhueta de um rosto traçada com passagens interligadas e compartimentos confusos, sem uma saída aparente. A primeira capa, de 1978, foi desenhada por um dos próprios personagens do romance — o pintor surrealista Wesley Duke Lee —, que reproduz em linhas minimalistas, bem à moda concretista daquela época, o labirinto arbóreo da catedral de Poitiers. Trata-se, em sua origem, de uma pequena gravura sobre pedra, na face oeste da nave central, logo à frente do altar, daquilo que teria sido um labirinto maior composto sobre o pavimento e eliminado por ocasião de uma reforma na primeira metade do século XIX. Duke Lee apenas simplificou o traçado, lhe acrescentou as linhas de um pescoço e de um rosto e incluiu um pequeno ponto vermelho ao centro: personificação, ao que parece, de nossa própria consciência, tornada protagonista, perdida e sempre em busca de saídas para os caminhos tortuosos e imprevisíveis da existência. Já na edição de 2009, o artista Helio de Almeida suprimiu essa importante referência e preferiu à geometrização de Duke Lee uma estética orgânica que lhe é própria, de contornos grossos e vivaz estilo *naïf*. No lugar do ponto avermelhado, surgem dois pontos negros, que são pupilas sobre olhos arregalados. O fundo se compõe de fragmentos multicoloridos, à moda de um vitral, pintados todos em aquarela,

provendo uma nuançada e etérea sensação de esfumaçamento, que parece aludir à fugacidade das lembranças.

Sem julgar o mérito de cada uma das soluções, é relevante notar como ambas buscaram traduzir plasticamente aquela que é a arquitetura geral do único romance de Jorge Andrade. Tudo se mistura e se conecta em *Labirinto* no intuito de se atingir o contorno acabado de um homem. Aqui encontramos a crônica familiar do protagonista, seu trabalho dramatúrgico, suas reportagens, suas entrevistas e até mesmo um poema. Nada, contudo, surge isolado ou apreciado individualmente, à semelhança de uma colagem de lembranças e impressões, em forma de relato. Esse longo fluxo de rememoração, sem nenhuma divisão em capítulos, leva cada uma das facetas do protagonista a se relacionar entre si, suprimindo divisões. A unidade de *Labirinto* se conquista através da heterogeneidade de sua narrativa.

Tudo se inicia na visita à excêntrica casa do pintor Wesley Duke Lee. De lá, a memória do narrador é remetida às caminhadas por Roma com o poeta Murilo Mendes, depois à viagem a Chartres com o filósofo Bento Prado Júnior, então à conversa com o escritor Érico Veríssimo às margens do Guaíba, em Porto Alegre, e assim sucessivamente, numa alucinante costura de retalhos. Tão alucinante, aliás, que descamba até mesmo para dimensões fantásticas. A ficção de *Labirinto* se sustenta, sobretudo, nas reportagens e retratos literários que Jorge Andrade publicou entre 1969 e 1972 na importante *Revista Realidade*. Mas como a dramaturgia corresponde à mais extensa parcela da obra desse escritor, vemos aqui e acolá, na complexa composição de seu próprio retrato, personagens de suas peças teatrais ressurgindo dos mortos e rondando a vida do narrador, feito fantasmas e demônios que atiçam seus traumas, contradições e nós. No passado, Terezinha Tagé realizou uma relevante crítica semiológica de Jorge Andrade e afirmou que sua obra constitui uma *semiosfera*, na qual um texto alimenta o sentido do outro, formando um grande, complexo e dependente ecossistema simbólico[1]. Se isso for verdade, então é razoável dizer que o romance *Labirinto* busca ser o retrato acabado desse diverso, mas entremeado cosmos de sentido.

Um olhar mais detalhista sobre a construção dos períodos, o encadeamento das orações e as escolhas léxicas revela como as pequenas estruturas de *Labirinto* refletem a organização de seu conjunto maior. Extraímos uma passagem das memórias de infância do narrador e nela se vê como, em pequena escala, ressoa o caráter caótico (ou labiríntico) da

[1] "Há uma interação nesta cumplicidade de formas textuais e de gêneros discursivos [em *Labirinto*]. Uma espécie de espaço sem nome que atravessa diferentes semiosferas. Nele, surgem novos significados". TAGÉ, Terezinha. *Jornalismo e dramaturgia: o mundo composto de Jorge Andrade*. 2010. 122 p. Tese de livre-docência – ECA/USP, p. 10.

arquitetura geral do romance. O jovem herói é intimado a acompanhar seu pai, um tradicional fazendeiro da cidade de Barretos, a uma pescaria pelos rios de sua propriedade. Rodeado pelos estímulos sensoriais da natureza, ele então pensa

> *em índios, em meu pai flechado entre árvores, e esporeio o cavalo, alcançando-o. O grito da arara continua ressoando dentro de mim e, não sei por quê, lembro-me da sala da fazenda de meu avô. Pensamentos me atormentam: vejo mil olhos me espreitando atrás de perobeiras, cedros, jequitibás; encontro-me arrastado em boca de onça pintada, a caminho de grotas desconhecidas; sinto-me enleado em corpos lisos de sucuris que me puxam para o fundo de brejos; levanto preso entre garras de pássaros gigantes que me levam para o alto de jatobazeiros.*[1]

O herói percorre paragens gigantescas, que lhe parecem amedrontadoras e misteriosas, até alcançar seu destino, uma "prainha" fluvial que concentra todos os dados dispersos de sua longa caminhada, ao ponto de se tornar síntese dela:

> *Pouco a pouco, a mata vai ficando clara e saímos na prainha, coberta de coqueiros. Sempre penso que vou me perder na mata, como o bandeirante da história que minha tia — a de vestido de miçangas pretas e brancas — gosta de contar: perdido sete anos na mata, buscando esmeraldas e morrendo abraçado a elas. Mas meu pai não procura esmeraldas, nem encontra matas onde pode se perder. A prainha é o rumo certo: para ele, da pesca; para mim, da luz, do espaço e das águas.*[2]

Ao seu redor, acumulam-se altas árvores, das mais diversas espécies nativas brasileiras — perobeiras, cedros, jequitibás, jatobazeiros e coqueiros. Vários animais violentos e vorazes o perseguem e disputam seu pequeno corpo de criança — cavalos, araras, onças, sucuris e grandes pássaros de garras afiadas. Há até mesmo quatro personagens simbólicos da história brasileira, cujo entrelaçamento no fluxo de suas lembranças constitui verdadeira alegoria de algumas das principais forças políticas da formação social brasileira: o índio, o bandeirante, o pai fazendeiro e a tia liberal-constitucionalista, ferrenha opositora da ditadura de Vargas. Tudo isso é aglutinado por Andrade dentro de uma enunciação acelerada, para a qual contribui (muito mais que em Proust, diga-se de passagem) o expediente do assíndeto. As conjunções são absolutamente

[1] *Lab.*, p. 89.
[2] *Idem*.

escassas nessa passagem e mesmo a subordinação é empregada com evidente reserva, dando curso a uma ágil organização paratática. São recursos linguísticos que refletem o estado alucinado (pensamentos o atormentam) de um protagonista que enxerga tudo e todos a partir dos mais distintos pontos de vista e que parte em busca de princípios integradores. Como resultado desse quadro caótico de impressões e lembranças, tem-se uma progressão do geral (as matas) ao conteúdo particular (as esmeraldas), da dimensão grande (mil olhos ou pássaros gigantes) ao pequeno (a prainha) — mas, sobretudo, do escuro (grotas desconhecidas ou fundo de brejos) ao luminoso (espaço de águas e luz), do desconhecido (medo de se perder) ao conhecido (o rumo certo), da confusão caótica (ou labiríntica, para falar como Andrade) à ordem de quem logra pouco a pouco recuperar seu passado, solucionar seus traumas e empreender, como dizia Sábato Magaldi, uma *busca pelo seu tempo perdido*[1].

Sempre impressiona na leitura de Proust a contaminação do gênero romanesco por outras variedades discursivas, especialmente o ensaio filosófico e algumas modalidades jornalísticas[2]. No caso do romance de Jorge Andrade, é a vocação dramatúrgica que se sobressai. O assíndeto e a articulação paratática aceleram, com efeito, o transcorrer das imagens, as compartimentam e acentuam seu contraste. Há ainda o importante papel dos verbos. O caos em *Labirinto* não se limita às imagens, ele também transborda para as ações, que se sobrepõem umas às outras ignorando dimensões espaciais ou temporais. Dos brejos profundos e escuros o narrador se vê repentinamente voando pelos céus, preso às garras de uma grande rapina; a sala da fazenda do avô abre de supetão espaço ao rio da pescaria. Se nos recordarmos de nosso exemplo inicial, extraído da *Recherche*, logo perceberemos que a figuração da memória proustiana se dá no pretérito imperfeito (Seu aposento particular *dava* para a rua Saint-Jacques). Esse *éternel imparfait*, tempo dos estados que se prolongam, que Proust admirava na *Éducation Sentimentale* de Flaubert e que comparava à revolução kantiana do conhecimento filosófico[3]. Mas Jorge Andrade, por outro lado, prefere o presente do indicativo. Seu narrador assiste a sua memória como a uma película de cinema, fazendo com que cada uma dessas orações se assemelhe a uma tomada, a uma contracena. Essa é a linguagem das rubricas de textos teatrais, dos roteiros de cinema e de certos textos litúrgicos. São orientações expressivas, instruções de composição cênica. Não

[1] *Ibid*., p. 9.
[2] Yuri Cerqueira dos Anjos produziu um aprofundado trabalho não apenas sobre o papel do jornalismo na preparação do romance proustiano, mas também sobre a constante interação desse autor com o *ethos* jornalístico de seu tempo, o ambiente da imprensa parisiense da *Belle Époque*. *Cf*. ANJOS, Yuri Cerqueira dos. *Marcel Proust et la presse de la Belle Époque*. Paris: Honoré Champion, 2018.
[3] *CSB*, p. 586.

por acaso, Jorge Andrade não havia se contentado com a forma romanesca de *Labirinto*. Ao final da vida, já na década de 1980, ele começou a trabalhar no roteiro de uma telenovela intitulada *As moças da rua 14*, em clara alusão às *jeunes filles* de Proust. Na primeira página dos prolegômenos, em uma cópia datilografada, lemos a definição de seu projeto: "novela de Jorge Andrade, baseada no romance *Labirinto*"[1]. E na terceira, ele explica as intenções de seu protagonista, que não é mais o Aluísio de *Labirinto*, mas sim o Vicente de outro importante texto seu, a peça *Rasto Atrás*: em *As moças da rua 14*, esclarece, "é a procura da libertação que faz Vicente voltar [a sua terra natal], para procurar as razões do seu *Tempo Perdido*"[2].

Ainda teremos a oportunidade de tratar do significado da *libertação* a que se refere Jorge Andrade. Veremos como sua acepção é psicanalítica. Por ora, importa perceber que a figuração da memória no romance andradino acolhe o estilo caótico proustiano e também se lança à procura de imagens integradoras. É verdade que à Normandia de Proust se sobrepõem os planaltos de Barretos; e que a ensaística hipotaxe proustiana se difere da teatral parataxe andradina. Seja como for, o narrador Aluísio, à semelhança de Marcel, também ascende a um posto elevado para a observação do mundo e adota visão metafisicamente conjuntiva dos elementos dispersos de sua experiência.

A menina do sobrado partilha dessa herança proustiana com o contemporâneo *Labirinto* de Jorge Andrade. Na primeira parte do livro, que já havia sido publicada em 1963 sob o título de *Explorações no tempo*, lemos uma passagem em que a enunciação caótica se apresenta de maneira bastante pronunciada:

> *Que instantes de êxtase não me deu aquele canto da farmácia, com os seus floridos potes de ervas e pomadas ou seus repositórios de essências que me transportavam a distantes mundos, jamais exploráveis por viaturas da terra ou do mar! Odaliscas, feiticeiros, gênios, faquires, cavernas que escondiam tesouros, imagens fugidias duma gravura antiga ou de um anúncio de marca de cigarro bailavam magicamente na atmosfera morna do laboratório — tornado região de mistério e de sonho, pelo poder de um aroma ou pela música de um nome — enquanto lá fora o sol castigava o Largo de Cima, deserto e nu entre meio-dia e quatro da tarde.*[3]

Não é difícil reconhecer nessa passagem do livro aquilo que já repetimos à exaustão — que a figuração da memória para o moderno memorialista brasileiro envolve, à

[1] ANDRADE, Jorge. *As moças da rua 14*. Cópia datilografada inédita de roteiro de telenovela. DT 7609, CCSP, Arquivo Multimeios, p. 1.
[2] *Ibid*., p. 3.
[3] *MS*, p. 135.

semelhança de Proust, a expressão de uma polvorosa de coisas heterogêneas, cujo reconhecimento, em uma espécie de milagre perfeito, acarreta a formação de imagens totais e integradas, tudo sendo referido a tudo. O caos de Cyro dos Anjos, talvez por se dar na lembrança de uma loja, o boticário de seu irmão no centro da fictícia Santana do Rio Verde, evoca muito do que Spitzer nomeou "estilo bazar"[1]. Jorge Andrade preocupa-se com o emparelhamento teatral de ações distintas, com a valorização cênica dos recursos naturais que definem sua juventude na fazenda. Mas o narrador de Cyro dos Anjos é um homem da cidade. Ele pertence à pequena reserva de urbanização da província brasileira de seu tempo. É a pequena burguesia mercantil, a baixa burocracia regional e as profissões liberais que se destacam em seus escritos. Quando o pai do narrador prefere o cultivo de uma fazenda nos subúrbios ao trabalho no armazém central, seu sentimento é de desgosto, de ansiedade, de agonia. Ele deseja a todo custo a cidade. O lirismo de suas recordações não habita uma natureza primitiva, mas sim o artificial, aquilo que traz consigo a intervenção do homem. Está mais no interior daquele

> *frasco de vidro azul, bojudo, grande, em que se guardava a Tintura de Badiana, [que] prometia-me um reino da Ásia ou uma ilha do índico, inacessíveis no espaço e no tempo, onde se desenrolava uma vida fantasmagórica, ao pé da qual a pobre vida de Santana, despojada de tudo, se via mil vezes mais pobre e despojada. Essência de Bergamota, de Alfazema, de Tomilho, Bagas de Zimbro, Extrato de cânhamo-da-índia, Hidrolato de Tília, Tintura de Lobélia, quantos sonhos não vos deveu o aprendiz de farmacêutico?*[2]

Tintura de badiana, essência de bergamota, de alfazema, de tomilho, bagas de zimbro, extrato de cânhamo-da-índia, hidrolato de tília, tintura de lobélia: são todas ervas já em forma manipulada, armazenadas em encantadores potes, repositórios e frascos que lhes preservam a essência da mesma maneira como a geleia de tia Léonie, para o herói de Proust, guarda no armário as frutas do pomar e torna mais caseiros, mais humanos os odores naturais e as cores do tempo. Spitzer, quando trata do "estilo bazar", emprega palavras que poderíamos sem dúvida aplicar às enumerações caóticas de Cyro dos Anjos. Não se deve perder de vista que esse narrador, à moda do moderno memorialismo brasileiro, "aproxima violentamente umas às outras as coisas mais díspares, o mais exótico e o mais familiar, o gigantesco e o minúsculo, a natureza e os produtos da civilização humana, como uma criança que estivesse folheando o catálogo de uma grande loja e anotando desordenadamente os artigos que o acaso lhe levasse a avistar", mas não qualquer

[1] SPITZER, Leo. *Op. cit.*, 1945, p. 26.
[2] *MS*, p. 135.

criança, como "uma criança que, sendo ainda mais sábia e poeta, extraísse poesia e pensamento de uma lista de áridas palavras"[1].

A dialética entre o gigantesco e o minúsculo talvez se aplique melhor ao caso de Jorge Andrade, com a marcante imagem da enorme rapina de afiadas garras que sequestra seu pequeno herói na mata escura. Mas todo o mais está presente na prosa de Cyro dos Anjos, especialmente o contraste entre o exótico e o familiar. As ervas e pomadas são passaportes improváveis rumo a "distantes mundos", cujo acesso é impossível pela terra ou pelo mar. Esses mundos se revelam em uma "atmosfera morna" que invade o laboratório do irmão do narrador. O clima tépido, propício à inércia, à monotonia e aos prazeres é um tema que esperaríamos encontrar na simbologia orientalista: essa forma de representação que ainda percebemos em um autor de meados do século XX, escrevendo no centro do continente sul-americano e que teria sua origem, segundo Edward Said, nas *Bacantes* de Eurípedes[2]. É na tragédia grega, ele diz, que surge a imagem do oriente "como um perigo insinuante", a representação de um vasto espaço geográfico onde o excesso subjuga a racionalidade e onde se nota "opostos misteriosamente atraentes a tudo aquilo que parecem ser valores normais"[3]. Trata-se de um entusiasmo "maravilhosamente sinônimo do exótico, do misterioso, do profundo, do seminal"[4]. Então se sucedem diante dos olhos do narrador odaliscas, feiticeiros, gênios, faquires, cavernas e tesouros — todo um universo fantástico, diríamos quase místico, extraído de terras longínquas ou das *Mil e uma noites*. Uma "região de mistério e de sonho", "um reino da Ásia ou uma ilha do Índico", diz o narrador, evocado por estímulos sensoriais que atiçam a memória, como aromas, sons e nomes. A dispersão, no entanto, não se basta. Recordemos que ela corresponde muito mais a um meio do que a uma finalidade. A tendência, seja em Proust, seja no memorialismo brasileiro, é a integração em uma imagem significativa. Com que surpresa o leitor não descobre, poucas linhas após o sonho oriental de Cyro dos Anjos, que o frenesi sultânico culmina e se resume não em uma aleatória medina de cidade árabe, não em jardins babilônicos, mas sim em uma modesta praça de sua nada muçulmana Santana do Rio Verde, sob o calor ardente dos planaltos brasileiros. O parágrafo fecha com uma bela imagem-síntese, que é espécie de emblema do caos da recordação: "lá fora o sol castigava o Largo de Cima, deserto e nu entre meio-dia e quatro da tarde".

[1] SPITZER, Leo. *Op. cit.*, 1945, p. 26.
[2] SAID, Edward. *Orientalism*. Nova York: Vintage Books, 1979, p. 57.
[3] *Idem*.
[4] *Ibid.,* p. 51.

Que resta então, na narrativa de Cyro dos Anjos, de toda a experiência de apreensão do caos? Ou ainda: qual sentido atribui seu narrador à percepção da diversidade da vida, da heterogeneidade de coisas que invadem o espaço de sua memória? De modo bem mais explícito que Jorge Andrade, Cyro dos Anjos indica o êxtase como consequência evidente da consciência caótica. Um leva ao outro. O modesto canto da farmácia do irmão, que representa para o narrador aquilo que Proust chama de grande reservatório de poesia, eclode em mil elementos para então fazer desaparecer as instâncias materiais mais imediatas. A elas se sobrepõe uma cena de sonho, fantasia e misticismo: "que instantes de êxtase não me deu aquele canto da farmácia", brada ele, absorto em encantamento. Não bastasse o próprio emprego da palavra *êxtase*, o narrador maravilhado ainda frisa que o destino de seu frenesi não é alcançável por meios ordinários de locomoção. A rememoração o conduz a "distantes mundos", cujo acesso jamais se daria através de "viaturas da terra ou do mar", isto é, por meio de veículos ordinários da existência comum. Ele insiste, sempre que possível, que os destinos da memória são "inacessíveis no espaço e no tempo". Espécie de contato com o impossível bastante presente em Proust, definida, aliás, por seu narrador como "uma entrada em contato com o além mais maravilhosamente sobrenatural". Isso não se parece, no entanto, com uma mera alegoria do fenômeno extático, com um encadeamento "caleidoscópico" de distintas metáforas do "invisível"[1]. Tampouco é aqui o divino personificado para que um amante o alicie na noite escura, almejando-o em sua "aventura existencial"[2]. Das categorias que Spitzer isolou, o êxtase do narrador de Cyro dos Anjos se parece muito com a preocupação wagneriana de "espelhar linguisticamente a abundância de formas em mutação incessante"[3]. Na enumeração de todas as preciosas substâncias naturais que o jovem narrador avistava detrás do balcão do boticário, é muito difícil encontrar a imagem de um Deus unipessoal. Os exóticos medicamentos, essas poções que entorpecem e dão a chave para mundos perdidos, remetem muito mais a um "espírito do mundo", a um "sopro do mundo", ao "conjunto do universo"[4]. Nós bem vimos que o narrador proustiano, quando toma consciência do "conjunto do universo", se engrandece e o profana, deixando-o de canto no espírito. Cyro dos Anjos também o faz, ainda que modestamente. Que é Santana do Rio Verde em comparação com a grandeza do universo que a lembrança das essências lhe introduz? Proust esboça um "sorriso de piedade" diante da possibilidade da morte. E Cyro dos Anjos lamenta a "pobre vida de Santana", que é "despojada de tudo",

[1] SPITZER, Leo. *Op. cit.*, 1945, p. 47
[2] *Ibid*., p. 63.
[3] *Ibid*., p. 89.
[4] *Idem*.

vendo-se agora "mil vezes mais pobre e despojada" ao lado da imensidão da vida que a consciência do caos lhe revelou.

Há um traço particular da narrativa proustiana ao qual sua crítica atribuiu o nome de explicação discursiva. O narrador da *Recherche* raramente perde a oportunidade de esclarecer um enunciado, de traduzir-lhe o sentido. Há momentos em que o leitor se depara com um comentário geral sobre o passado do protagonista Marcel; em outros, ele escava frases, expressões, palavras, até as mínimas unidades de sentido dos diálogos de seus personagens. Trata-se de uma concepção da linguagem coerente com a visão de mundo desse narrador. Da mesma forma com que o hábito encobre a verdade dos seres (o "rosto teatral" que segreda o "maquinário interior" de Charlus[1]), também há um abismo entre a vida real e a vida imaginária das palavras, "entre o sentido e sua sombra"[2]. Andrade somente desvela o caos. Interessa-lhe mais, ao que parece, a figuração da vida labiríntica, a aglutinação de cenas heterogêneas sob a imagem integradora da floresta da fazenda da família. É difícil encontrar em *Labirinto* alguma explicação para além da catarse final do conflito entre pai e filho. Esse autor concentra seu fôlego narrativo justamente no oposto, na escassez de explicações e na revelação de uma existência desencontrada. É a livre-associação dos desalinhos que explica por si só, em Andrade, a história do homem, de modo que lhe basta como esclarecimento de sentido o próprio esforço de construção da alegoria labiríntica. Cyro dos Anjos, por outro lado, busca identificar os fenômenos que atravessam a vida de seu narrador. Ele sente a necessidade de conceituar e de nomear: em nosso exemplo, seus instantes são qualificados como *êxtase*; pouco mais adiante, tratará de rotular sua lembrança como *memória involuntária*. Mas dificilmente o beletrismo desse diplomata descamba para passagens propriamente ensaísticas, nas quais a rememoração não apenas se apresenta, não apenas se nomeia, mas, sobretudo, tenta se explicar. É Pedro Nava quem mais se aproxima dessas traduções proustianas. A constatação do caos e do consequente estado de êxtase não se basta. Seu narrador também não se contenta em catalogá-los como tal. Após a memória conduzi-lo a uma imagem do "conjunto do universo" com seu "sopro do mundo", trata logo de dissecá-la e de compreender suas relações orgânicas em uma sucessão de metáforas. Jorge Andrade revela o caos; Cyro dos Anjos cataloga seus desdobramentos; Mas Pedro Nava busca intuir uma razão, traduzi-la e explicá-la segundo seu juízo.

> *Assim, quantas e quantas vezes viajei, primeiro no espaço, depois no tempo, em minha busca, na de minha rua, na de meu sobrado... Custei*

[1] *RTP*, II, pp. 119-120.
[2] TADIÉ, Jean-Yves. *Op. cit.*, pp. 145-146.

> *a recuperá-lo. Aviltado pelos anos e reformas sucessivas, recoberto de uma camada de cimento fosforescente e pó de mica, que tinha substituído o velho revestimento e o ultramar da pintura da fachada – não havia meios da recordação provocada entregar-me a velha imagem. Foi preciso o milagre da memória involuntária. Eu tinha ido me refugiar na rua maternal, tinha parado no lado ímpar, defronte do 106, cuja fachada despojada esbatia-se na noite escura. Olhando as janelas apagadas. Procurando, procurando. De repente uma acendeu e os vidros se iluminaram mostrando o desenho, trinta anos em mim adormecido.*[1]

Esse excerto consta do início do último capítulo de *Baú de ossos*. O narrador Pedro, já maduro, retorna ao subúrbio do Rio de Janeiro e parte em busca da casa de sua infância, às margens do rio Comprido. Na terceira parte de nosso estudo, teremos a oportunidade de melhor especular sobre seu significado e suas condições materiais de possibilidade. O que importa por ora é evidenciar como Pedro Nava, talvez com maior sofisticação que outros romancistas brasileiros da mesma época, reflete em sua narrativa o estilo enumerativo caótico e a representação do êxtase. Uma oração como "foi preciso o milagre da memória involuntária" seria perfeitamente possível em *A menina do sobrado* por tudo aquilo que possui de referencial. Mas, além de ser "milagrosa", inexplicável pelas vias da razão terrena, a memória involuntária ganha ares de um instrumento cirúrgico ou de um medicamento ao qual o clínico Pedro Nava pode recorrer quando lhe convém para remediar a dor do esquecimento. Os verbos dos períodos coordenados do início da passagem — pretérito mais-que-perfeito composto (tinha ido; tinha parado), gerúndio (olhando; procurando) e pretérito perfeito (acendeu, iluminaram, acordou) — certamente agradariam Jorge Andrade pelo que carregam de indicação dramática. Sem contar a descrição física da casa perdida, que serviria bem a uma rubrica de caracterização cênica. Mas a todos esses recursos Pedro Nava acrescenta uma sucessão de imagens que tentam exprimir a variabilidade do mundo.

> *Acordou para me atingir em cheio, feito bala no peito, revelação – como aquele raio que alumbrou São Paulo e fê-lo desabar na Estrada de Damasco. Na superfície fosca, alternavam-se quadrados brilhantes, cujos cantos se ligavam por riscos que faziam octógonos. Essa luz prestigiosa e mágica fez renascer a casa do fundo da memória, do tempo; das distâncias das associações, da lembrança. Como ela era! Com suas janelas abertas ao vento, ao calor, às manhãs, aos luares. Foi aquele tumultuar, aquele entrechoque arbitrário de diversidades se conjuntando em coisa única: consubstanciaram-se as*

[1] *BO*, p. 301.

> *ferragens caprichosas da frente, os dois lances da escada de pedra, bicos de gás da sala de jantar, as quatro figuras de louça da varanda (Primavera, Verão, Outono, Inverno), um velho oratório, o baú cheio de ossos, o gradil prateado, o barulho da caixa d'água, o retrato da prima morta, o forro de couro macio das espreguiçadeiras, o piano preto e o cascalhar de suas notas e escalas ao meio-dia, os quartos, os ângulos do telhado, os rendados de madeira da guarnição do frontispício, silêncios, risos, tinidos de talher, frescuras de moringas de barro, vozes defuntas em conversas de outrora, murmúrio noturno das ondas do rio Comprido, avencas e begônias, minha Mãe convalescendo, meu pai chegando, minhas tias, as primas*[1]

O narrador de *Baú de ossos* não apenas etiqueta ou indica — acima de tudo, ele cria metáforas para explicar as experiências de sua vida. Ele sabe empregar travessões para interromper e bifurcar seu fluxo de enunciação em novas comparações, que têm por objetivo alçar o conhecimento individual a uma consciência universal e compartilhada. É a lembrança inusitada que o surpreende "como aquele raio que alumbrou São Paulo"; é seu presente repentino que se manifesta "tal a súbita franja feita por limalha de ferro". Também há lugar de destaque para distantes e genéricos pronomes demonstrativos, que trazem consigo o pressuposto de um repertório existencial comum, experiências que todos supostamente viveram, mas de que talvez não mais se lembrem, e que a narrativa memorialista teria a força de recuperar. Ao final, a rememoração ainda culmina no contato com uma totalidade. E como, na perspectiva proustiana, a totalidade é indescritível pelas vias racionais da linguagem, como ela é espaço "maravilhoso" e "sobrenatural", o narrador de Nava se limita a somente exclamar, de modo reiterado, pronomes indefinidos:

> *tudo, tudo, todos, todos se reencarnando num presente repentino, outra vez palpável, visível, magmático, coeso, espesso e concentrado — tal a súbita franja feita por limalha de ferro atraída pela força dum ímã. À luz daquela janela, ao fanal daquela vidraça!*[2]

Esses artifícios formais lançam Nava um passo adiante de nossos demais memorialistas. Em *Baú de ossos*, o engenho do narrador deixa de ser apenas evidenciar o caos para se tornar também uma perscrutação poética da natureza desse caos. Temos dito que a noção proustiana de caos se afasta da desordem e concebe a diversidade da vida como parteira de uma visão totalizante do mundo, concebida em meio a um estado de êxtase. Ora,

[1] *Ibid*., pp. 301-302.
[2] *Ibid.*, p. 302.

trata-se precisamente daquilo que afirma o narrador de Nava. Ele reconhece que o processo de rememoração, ou ainda, o "milagre da memória involuntária", desvela para sua percepção um "tumultuar", um "entrechoque" de unidades completamente heterogêneas ("diversidades") regidas por nada menos que o acaso. Mas nada se encerra na fragmentação e aceleração das percepções. À casualidade das unidades dispersas se sucede um processo de conjunção, de consubstanciação, cujo produto não é a desordem ou a desarmonia aleatória, mas, sim, uma "coisa única", em estado perfeito e coeso, e que a linguagem, bem à moda proustiana, dificilmente consegue apreender. São as "limalhas de ferro" pequenas, desiguais e esparramadas que, de súbito, se vêm tomadas pela invisível "força dum ímã" — a força do narrador que relembra e que então aglutina os cacos de sua vida em um exercício poético. O que se segue à primeira metáfora, é um sinal de dois pontos com uma longa enumeração de diferentes partículas engatilhadas: as ferragens, a escada de pedra, bicos de gás, sala de jantar, as figuras de louça da varanda, um oratório, o baú de ossos etc. Já após a segunda metáfora, introduz uma exclamação inebriada, plena de deslumbre, marcada pela anafórica preposição *a*, que lembra (como o reiterado "tudo" e "todo") uma litania cristã, de efeito encantatório e evocativo: "à luz daquela janela, ao fanal daquela vidraça!". Trata-se da repentina percepção do caos da vida, abrindo espaço para uma consciência totalizante do universo, que se traduz em fascinação extática.

Antonio Candido, lendo *Baú de ossos* em 1976, reconheceu a frequência e a importância das enumerações de Pedro Nava. Surpreende, contudo, que não as considerasse "caóticas" à moda "dos estudos de Spitzer", e sim "dirigidas e concatenadas", com a faculdade de "ir criando uma realidade complexa e mais significativa a partir dos termos iniciais"[1]. Trata-se de uma leitura que faz concatenação e caos se excluírem um ao outro. Só opõe caos e concatenação, aqui entendido como forma de encadeamento e ligação de coisas e ideias, aquele que recusa a complementaridade dialética dos dois. O caos é, com efeito, uma forma de encadeamento — e tão mais sofisticada, tão mais perfeita que as demais, que culmina em um profundo estado de êxtase, em uma visão divinal. O próprio narrador de Nava nos adverte: a memória involuntária o eleva a uma visão tumultuada, arbitrária e diversa, mas que rapidamente se aglomera em "coisa única". Essa "coisa única" subsiste como princípio integrador: é a floresta de Barretos no romance de Jorge Andrade; é a farmácia do Largo de Cima no romance de Cyro dos Anjos; é a casa da infância às margens do rio Comprido no romance de Pedro Nava; e é o quarto de tia Léonie, com sua colcha

[1] CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A Educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 76.

bordada, na passagem que extraímos do romance de Proust. O princípio integrador, em outras palavras, não elimina a visão caótica — ele se alimenta dela.

Significa dizer, como notávamos de início, que a totalidade heterogênea não exclui o surgimento de relações sistemáticas. O próprio Spitzer reconheceu que as enumerações caóticas possuem diferentes graus de sistematicidade (de concatenação) e que formam um verdadeiro "caldeirão" com "grande número de compartimentos"[1]. Mais adiante, Candido afirma que a enumeração de Nava é "progressiva" e alcança "alto nível de generalidade". Que dizer então do jogo de escalas e de perspectivas que cria a enumeração de Proust? O percurso da estrada de Combray rumo ao quarto de tia Léonie não é também ele um movimento "progressivo", ainda que caótico? E que dizer do emprego dos demonstrativos indefinidos por Nava? Não são eles, a despeito do caos que indicam, veículos importantes de uma experiência individual rumo a uma consciência geral?

Os autores do memorialismo brasileiro souberam absorver de Proust um estilo enumerativo caótico para a construção de suas lembranças; e, uns mais, outros menos, lograram representar o estado de êxtase e encantamento que tal visão totalizante, elevada e divinal é capaz de desencadear em seus narradores.

[1] SPITZER, Leo. *Op. cit.*, 1945, p. 14.

Capítulo VI

Sobrancelhas hirsutas

Qu'est-ce que le moi *?*
Je n'en sais rien.
— Stendhal[1]

Uma grande ambição sustenta a visão de realidade do narrador de *À la recherche du temps perdu*. O fenômeno de rememoração, à semelhança de seus ensaios sobre estética, de suas análises sobre o amor, de sua imersão nas formas de linguagem, de seus rituais de sociabilidade e de tantos outros temas, traz consigo um sentido geral: o esforço constante de desvendar as leis que regem o espírito humano. O termo espírito é tão relevante para o projeto estético da *Recherche* que, "a partir de *Jean Santeuil* e, sobretudo, com o *Contre Sainte-Beuve*, em tudo aquilo que Proust escreve — artigos, prefácios, notas de suas traduções, páginas de seu romance —, a palavra surge de modo insistente"[2]. O tempo perdido não é somente uma recordação esquecida, um vestígio de vida passada. Não se trata, como advertiu há alguns anos Vincent Descombes, de uma procura pelos *jours vécus*[3]. O tempo perdido é, acima de tudo, a imagem formulada por Proust para a representação das verdades profundas do homem, daquelas que interessam mais aos sábios, aos metafísicos e aos filósofos místicos do que aos historiadores e aos enciclopedistas[4]. Sua representação é complexa porque sua natureza é fugidia e dinâmica. Só podemos exprimi-lo por fragmentos, através de um discurso especulativo. Desse tempo, a poderosa máquina da consciência não capta mais que uma ínfima parte. E todo o restante, para ser enfim redescoberto, depende do absoluto acaso, de uma obra milagrosa.

O espírito, segundo Proust, vive aparentemente "sonolento", em estado de "total dormência"; até o momento em que, "de repente", parte "vigorosamente à caçada"; não uma caçada pelo "charme aparente" e "reproduzível", mas, sim, por

[1] STENDHAL. *Voyages en Italie*. Paris : Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 508.
[2] BRÉE, Germaine. La conception proustienne de l'Esprit. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, n. 12, 1960, p. 205.
[3] DESCOMBES, Vincent. *Proust : philosophie du roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1987, p. 12.
[4] *Idem*.

aquilo que se situa "em um nível intermediário, além da própria aparência, em uma região um pouco mais recuada"; ele opera "como o cirurgião que, sob o ventre intacto de uma mulher, enxergaria o mal interno que o devora"[1]. Uma enorme instrumentária retórica é mobilizada para cumprir com essa difícil aventura de resgate da realidade. A procura pela essência das coisas depende do tortuoso estilo da *Recherche*, de sua multidão de metáforas e metonímias, de seus encadeamentos sintáticos, de sua vertiginosa interpenetração de adjetivos, que cria "uma escrita 'compacta', sensual, 'carregada de realidade', apta a dar conta da densidade do real ou da 'realidade tal qual a sentimos'"[2]. Descombes enumerou algumas dessas ferramentas[3], dentre elas o solipsismo ("tudo não passa de aparência e não existe senão em função de nosso sublime nós mesmos"[4]); o mito da interioridade ("uma alma interior que proporcionava a coesão de uma obra-prima a esse conjunto efêmero e dinâmico"[5]), a quase impossibilidade de comunicar ("essa essência em parte subjetiva e incomunicável"[6]) e o dogma da abstração ("os nomes que designam as coisas respondem sempre a uma noção da inteligência, estranha às nossas verdadeiras impressões"[7]). A comunhão desses artifícios de linguagem culmina nas "conclusões mais aporéticas"[8] da filosofia espiritualista da virada do século XIX, que Proust manuseia cirurgicamente para produzir "verdades luminosas"[9], princípios de aspecto científico "expressos no presente gnômico, com o caráter de generalidade das máximas caras aos moralistas do século XVII"[10].

Essa razão profunda do tempo da *Recherche* não escapou ao memorialismo brasileiro, e nossos escritores proustianos também se esforçaram para exprimir, cada qual a sua maneira, visões da verdade humana, reflexões sobre a existência dos homens, teorias a respeito das leis que regem o espírito. Mais modestos que Proust, seu arsenal de "verdades luminosas" e de "máximas moralistas" é por vezes um pouco hesitante, um pouco mais incerto e obscuro, demasiado dependente, talvez,

---

[1] *RTP*, IV, pp. 296-297.
[2] SIMON, Anne. *Proust ou le réel retrouvé*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000, pp. 34-35.
[3] DESCOMBES, Vincent. *Op. cit.*, p. 15.
[4] *RTP*, II, p. 173.
[5] *RTP*, I, p. 410.
[6] *RTP*, IV, p. 464.
[7] *RTP*, II, p. 191.
[8] DESCOMBES, Vincent. *Op. cit.*, p. 15.
[9] *Idem*.
[10] ERMAN, Michel. *Les 100 mots de Proust*. Paris : Presses Universitaires de France, 2013, p. 77.

de um pacto de solidariedade hermenêutica com o leitor. Mas isso não impediu que a essência do homem enquanto tema e utopia fosse igualmente o cerne de suas representações do fenômeno de rememoração.

Por trás da enorme pesquisa documental que Nava organizou sob a forma de um romance, há a convicção de que "um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter"[1]. Não é o registro episódico ou positivo o que o atrai. A vida social do país e suas formas de organização lhe interessam apenas na medida em que constituem pontos de partida, índices, sinais ou pistas rumo a um nível mais profundo de compreensão do homem. Nava e seus contemporâneos desejam ultrapassar a fronteira dos fatos e das palavras assim como o narrador de Proust toma consciência da necessidade de reconstituir a realidade para além dos nomes das coisas, que "respondem sempre a uma noção da inteligência, estranha às nossas impressões verdadeiras, e que nos obriga a eliminar delas tudo aquilo que não guarda relação com essa noção"[2]. A repetição, faculdade proustiana de buscar constantes apresentando um mesmo ser sob aspectos diversos, em função do tempo, é o método utilizado para romper o invólucro dos nomes e da realidade positiva, a chave de acesso àquilo que possuem de verdadeiramente essencial e comum.

"Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência..."[3], reconhece não por acaso Nava. O destaque dado à palavra "experiência" (por um lado graças à expressão expletiva de realce; por outro graças às reticências) mostra sua consciência de que o engenho de Proust guarda algo do método científico. As impressões e pormenores são testados e examinados sob condições variáveis para que revelem seus princípios básicos, sua natureza fundamental. Ora, assim "como há uma geometria no espaço, há uma psicologia no tempo, onde os cálculos de uma psicologia plana não seriam mais exatos porque não levaríamos em conta o tempo e uma das formas que ele encobre, o esquecimento"[4]. Por essa razão, a "constância" e a "experiência" representam, para Nava, um esforço nada menos que "prodigioso" de recriação.

[1] *BO*, p. 41.
[2] *RTP*, II, p. 191.
[3] *BO*, p. 41.
[4] *RTP,* IV, p. 137.

A "constância", contudo, não basta. Duval bem notou que, no intuito de "obter uma recorrência que não seja simplesmente a repetição morta do idêntico, mas uma renovação sob uma forma diferente e viva, Proust adota uma estética da fragmentação", isto é, "o material do romance é deslocado em células diferentes entre as quais poderá se estabelecer uma relação analógica, atribuindo-lhes sua verdade"[1]. Essa solução narrativa é muito mais do que uma simples nuance. Ela é o mecanismo que permite a Proust exprimir em seu romance uma visão da passagem do tempo. Sem a fragmentação, a *Recherche* se confundiria com o tipo de literatura que o narrador de Proust, bem ao contrário, mais denunciou. Uma literatura da "falsidade", "que se pretende realista"[2], mas que "é a mais distante da realidade", porque "se contenta em 'descrever as coisas', em extrair delas somente um miserável registro de linhas e de superfícies"[3].

Nava compreendeu bem a importância do arranjo entre repetição e fragmentação para a busca proustiana das leis do espírito. Em *Baú de ossos*, o médico a descreve em termos que fariam a alegria do Balzac de *La peau de chagrin*[4]. A experiência fragmentária de Proust e de Nava seria "a mesma de Cuvier partindo de um dente para construir a mandíbula inevitável, o crânio obrigatório, a coluna vertebral decorrente e, osso por osso, o esqueleto da besta"[5]. Os seres se revelam pouco a pouco, parte por parte, e ao longo do tempo. No mundo, esses narradores encontram somente resquícios e as totalidades não podem ser senão obra de um exercício subjetivo de criatividade. O mesmo exercício artístico, diz Nava, "do arqueólogo que da curva de um pedaço de jarro conclui de sua forma restante, de sua altura, de suas asas, que ele vai reconstruir em gesso para nele encastoar o pedaço de louça que o completa e nele se completa"[6]. Também Cyro dos Anjos

[1] DUVAL, Sophie. « Une répétition destinée à suggérer une vérité neuve » : itération et régénération comique chez Proust. *Études littéraires*, 2007, n. 38 (2-3), p. 41.
[2] *RTP,* IV, 460.
[3] *Ibid.*, p. 463.
[4] "Mas você nunca mergulhou na imensidão do espaço e do tempo lendo os livros de geologia de Cuvier? Capturado por sua genialidade, será que você já planou sobre o abismo sem fim do passado, como que suspenso pela mão de um feiticeiro?". BALZAC, Honoré de. *La comédie humaine*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, tomo X, 1979, pp. 74-75.
[5] *BO*, p. 41.
[6] *Idem*. Convém notar que Proust emprega em mais de uma ocasião metáforas com a arqueologia para abordar a procura por essências através da experiência. Em sua crítica ao celibato da arte, ao artista boêmio e infrutífero que o trabalho fecundo "curaria", Proust defende uma apreciação paciente e duradoura da obra de arte: "a pequena fenda que uma frase musical ou a visão de uma igreja abre em nós, achamos muito difícil encontrar uma maneira de percebê-la. Mas nós ouvimos novamente a

emprega uma metáfora arqueológica para exprimir poeticamente a busca de verdades a partir de fragmentos. Seu tio Veloso era "imponente figura, através de quem se poderia reconstituir toda uma época, do mesmo modo como o arqueólogo, por um torso de estátua ou mediante algum utensílio caseiro, consegue vislumbrar civilizações sepultadas sob milênios"[1]. Sem esse importante veio proustiano — o esforço subjetivo de reconstituição de verdades a partir de fragmentos — as *Memórias* de Pedro Nava tenderiam ao gênero historiográfico. Mas esse escritor, bem observou Walnice Nogueira Galvão, apresenta "uma capacidade invejável de reconstituir os ambientes de sua ancestralidade até várias gerações, e criando com liberdade o que não podia propriamente reconstituir"[2]. O produto dessa obsessão pelo que está morto, pelo *Baú de ossos* de sua família, é um "panorama com a vividez do cotidiano e da experiência imediata que só a ficção pode dar"[3], é uma "história imaginária, ou do imaginário"[4].

O narrador de Nava conhece os limites de seu aparato arquivístico e documental: "os mortos... Suas casas mortas... Parece impossível sua evocação completa porque de coisas e pessoas só ficam lembranças fragmentárias"[5]. No entanto, como o jovem herói da *Recherche*, que destarte imagina Mme de Guermantes pela ilusão das cores das tapeçarias e vitrais de Gilbert le Mauvais e dos antigos condes de Brabant, ele se dá conta de que é possível "tentar a recomposição de um grupo familiar desaparecido usando como material esse riso de filha que repete o riso materno; essa entonação de voz que a neta recebeu da avó, a tradição que prolonga no tempo a conversa de bocas há muito abafadas por um punhado de terra"[6]. Os vivos são utilizados em benefício dos mortos. É como se Nava atribuísse às leis do espírito de Proust uma intencionalidade atávica, um "jeito de ser hereditário", que é aquilo que "vemos nos vivos repetindo o retrato meio apagado dos parentes defuntos"[7]. Seu narrador oferece o exemplo de uma prima, "que não se

sinfonia, nós voltamos para ver a igreja, até o momento em que [...] nós a conhecemos tão bem, da mesma forma que o mais sábio apaixonado por música ou por arqueologia". *RTP,* IV, 470.

[1] *MS*, p. 217.

[2] GALVÃO, Walnice Nogueira. A voga do biografismo nativo. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 55, 2005, p. 351.

[3] *Ibid.*, p. 352.

[4] *Ibid.*, p. 351.

[5] *BO*, p. 40.

[6] *Idem*.

[7] *Idem*.

parece com o pai, nem com a mãe, tampouco com os irmãos"[1], mas que "é ver" um outro de seus vários parentes. Os dois "nem se conhecem e nunca explicariam tal semelhança"[2]. Mas ambos reproduzem "traço por traço o rosto de uma [outra] prima no sexto grau civil e no décimo canônico"[3]. Dois seres, sem qualquer conexão comum, dividem um mesmo caráter, como o republicano Saint-Loup, que desdenha da riqueza sem, contudo, libertar-se da nobreza hereditária de algum grande aristocrata antepassado seu[4]. Saint-Loup, que deseja se mostrar "tanto quanto os outros", mas que herda de sua linhagem senhorial a expressão moral daqueles que pensavam ser "mais que os outros"[5].

Um mesmo caráter, uma mesma forma de funcionamento do espírito sobrevive, nesse sentido, a gerações e gerações e suplanta até mesmo as fronteiras entre diferentes clãs, entre diferentes classes. A bondade de Saint-Loup não é essencialmente diferente da "mais sincera gentileza plebeia"[6]. O que os difere é a segurança de um, que não tem a preocupação de parecer diligente, e o desjeito do outro, que se apressa em ser zeloso. Uma mesma essência atenciosa, portanto, revela-se capaz de assumir contornos morais distintos. É como um "motivo musical de sonata"[7], diz Nava. Como um som "longamente oculto mas sempre pressentido"[8]. "Depois de dois séculos", surge a aparência de uma defunta antepassada na aparência de completos desconhecidos, assim "prosseguindo, incorruptível, imutável e eterna nas suas reencarnações"[9]. Buscar a lei geral dos seres é como, "com mão paciente", tentar compor "o *puzzle* de uma paisagem que é impossível completar porque as peças que faltam deixam buracos nos céus, hiatos nas águas, rombos nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem

[1] *Ibid.*, p. 40.
[2] *Idem*.
[3] *Ibid.*, p. 41.
[4] "Quando ele temia que eu sentisse frio, para jogar seu próprio casaco sobre meus ombros, eu não percebia apenas a flexibilidade hereditária dos grandes caçadores que haviam sido, por gerações, os ancestrais desse jovem rapaz que aspirava somente à intelectualidade, mas também seu desdenho pela riqueza, que, sobrevivendo nele junto a seu gosto por ela, somente para poder melhor festejar seus amigos, o levava a colocar de maneira tão desinteressada seu luxo aos seus pés". *RTP,* II, 96.
[5] "Eu sentia ali sobretudo a certeza ou a ilusão desses grandes senhores de serem "mais que os outros", graças à qual eles não conseguiram legar a Saint-Loup esse desejo de mostrar que somos "tanto quanto os outros", esse medo de parecer excessivamente solícito que ele realmente desconhecia e que enfeava, de tanta feiura e estranheza, a mais sincera gentileza plebeia". *Idem*.
[6] *Idem*.
[7] *BO*, p. 40.
[8] *Idem*.
[9] *Idem*.

no vácuo"[1]. Os personagens de Nava são "vitrais fraturados", através dos quais seu leitor contempla toda uma realidade alargada, que extrapola seus filetes aparentes, assim como "aqueles recortes que suprimem os limites do real e do irreal nas telas oníricas de Salvador Dali"[2].

O fascínio de Nava pela morte, por vezes um fascínio com traços de morbidez ("bocas há muito abafadas por um punhado de terra"), leva seu narrador, contudo, a negligenciar as permanências e transformações que se processam nos seres e em seus próprios observadores ao longo da existência carnal. Os personagens de Proust surgem, desaparecem e então ressurgem ainda em vida, para que, a partir dessa dupla variação de perspectiva — do narrador e dos próprios seres —, o leitor seja capaz de deduzir constantes e leis invariáveis da personalidade. A *Recherche*, portanto, não se limita a variações e permanências no âmbito de uma comunidade, de um clã, de uma família. O romance inscreve essa dialética principalmente no âmbito individual, na existência única e irreproduzível de cada ser. As leis gerais do espírito são sobretudo a síntese de uma antinomia entre a origem e a subjetividade. A genealogia, para Proust, é uma fonte de leis do espírito, mas também sua grande negação. A ascendência feudal e senhorial de Saint-Loup revela suas idiossincrasias e até mesmo suas contradições morais. Mas essa herança genealógica também as silencia. O talentoso capitão, após a morte no fronte marroquino, não é mais ele mesmo, ou

> *Sem ser mais ele mesmo, ou, pelo menos, sem ser mais que sua raça, na qual não era senão um Guermantes, como foi simbolicamente visível em seu funeral na igreja Saint-Hilaire de Combray, toda decorada com tapeçarias negras sobre as quais se sobressaía rubro, sem iniciais de nomes ou sequer títulos, o G de Guermantes que, pela morte, ele voltara a ser.*[3]

A natureza da busca por essências e leis do espírito em Nava e Proust é semelhante. O narrador de *Baú de ossos* absorve da *Recherche* a consciência de que o substrato linear dos seres se intui a partir de fragmentos da experiência e através de uma síntese entre variações e permanências de um regime moral. Os dois autores,

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *RTP*, IV, p. 429.

no entanto, a desenvolvem em sentidos distintos. Proust se apressa porque sabe que "o espírito, enclausurado na fortaleza que o aprisiona, que ao mesmo tempo o protege e o trai, assiste como espectador impotente a uma destruição que é, para ele, uma derrota"[1], a derrota da morte, cuja única redenção possível é o trabalho artístico. Mas não Nava, para quem a morte é um pressuposto, diríamos mesmo o ponto de partida do projeto literário. É da morte, do *Baú de ossos*, que Nava extrairá os fragmentos que o narrador da *Recherche* busca ainda em vida. São duas formas distintas de representação de um mesmo tempo perdido: um se esgota mais rápido do que a inteligência pode percebê-lo; outro já se esgotou e, pelos seus rastos, instiga a inteligência a recriá-lo.

Quando o narrador de Cyro dos Anjos trata da busca por essências, faz uma "advertência" àqueles que tentam reencontrar, dentre os fragmentos esparsos dos seres, as leis gerais do espírito[2]. O aviso é necessário porque deseja reafirmar que a inteligência conserva do passado "apenas pretensos fragmentos que não conservam nada dele"[3]. Ele descreve esse axioma da *Recherche* como "mundos remotos" que "se deixam entrever" apenas em "momentos extraordinários" e que merecem, portanto, atenção contínua e redobrada dos sentidos e da criatividade[4]. Uma atenção semelhante ao "esforço que Elstir fazia para se livrar, diante da realidade, de todas as noções de sua inteligência"[5]. O "instantâneo lume"[6], imagem que corresponde em *A menina do sobrado* a uma epifania, é o equivalente daquilo que há "de mais profundo, de mais fugidio, de mais misterioso"[7] no romance de Proust e que só pode ser sinalizado através de impressões. Para capturá-lo, recomenda paciência: "quando me fogem, não desespero"[8]. Sua tática, à semelhança de Nava, é uma aposta na capacidade do imaginário de preencher os espaços vazios da fragmentação. O narrador vai "deslocando a câmara" e "tomando vistas em diferentes posições"[9]. Dessa forma, "a uma realidade poética exclusivamente minha", ele se sente capaz de

[1] BRÉE, Germaine. La conception proustienne de l'Esprit. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, n. 12, 1960, p. 201.
[2] *MS*, p. 35.
[3] *RTP,* I, p. 339.
[4] *MS*, p. 35.
[5] *RTP,* II, p. 196.
[6] *MS*, p. 35.
[7] *RTP*, I, p. 168.
[8] *MS*, p. 35.
[9] *Idem*.

"agregar outra, que se presume objetiva" e que seria "menos particular, mais universal"[1].

Ele afirma que os "dias da infância e da adolescência" são "protegidos pela bruma" e "não se rendem às primeiras investidas nossas, ou, antes, nunca se rendem"[2]. Uma figuração nebulosa, bastante semelhante à imagem de hesitação e de encantamento que inaugura, se bem nos recordarmos, os *Segredos da infância* de Augusto Meyer:

> *A memória da infância é uma ilha perdida. Navegando para lá, não sei por que, lembra-me Fabini e a 'isla de los ceibos'. A mesma incerteza dos compassos iniciais; depois, o mesmo clarão de descobrimentos imprevistos*[3]

A diferença aqui, que não é um aspecto menor, é que a incerteza de Meyer progride certeira rumo à revelação, ao passo que a bruma de Anjos é mais densa e, por vezes resiste às maiores investidas da inteligência. Não há, em Anjos, qualquer garantia de que o compasso incerto se ajuste. Na maior parte das vezes, a incerteza vence e passa a equivaler à própria realidade. Tanto assim que aquele que deseja conhecer a verdade, diz Cyro dos Anjos, deve se habituar ao "relance" das coisas, a uma "luz cujo rasto logo se desfaz"[4]. São como as visões "deslumbrantes", mas "indistintas", que "roçam" o narrador da *Recherche* e o desafiam: "pegue-me se for forte o suficiente e tente decifrar o enigma da felicidade que te proponho"[5]. Um gênio provocador, que é transitório, efêmero e passageiro porque, no imaginário de Proust, que é também uma parte do imaginário de Cyro dos Anjos, "a única lei verdadeiramente geral é aquela da relatividade com relação a uma temporalidade e a um ponto de vista"[6].

Cyro dos Anjos aprendeu a se conformar pacificamente com essa insolência da visão da essência das coisas, o que justifica em parte por que Walnice Nogueira Galvão identificou na literatura memorialista da década de setenta um grupo dos

---

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] MEYER, Augusto. *Segredos da infância*. Porto Alegre: Globo, 1949, p. 11.
[4] *MS*, p. 35.
[5] *RTP*, IV, p. 446.
[6] SIMON, Anne. *Op. cit.*, p. 7.

"velhos"[1]. Não se trata apenas da idade avançada desses autores, em uma perspectiva biográfica, ou de um "alto nível estético"[2], do ponto de vista da economia linguística de seus livros. Há também um aspecto paternalista na fala desses narradores que contribui a sua caracterização como notáveis anciãos e sábios. Nava já dizia que a busca pelas leis do espírito exige prodigiosa constância e experiência. E Anjos reitera que a descoberta da realidade, dessa realidade incerta que é uma "melancolia inacusada" é produto de uma aprendizagem que vem "com o tempo e por experiência própria"[3]. Esses narradores celebram a palavra *experiência* e desejam ensinar a percepção das verdades profundas dos seres e da vida. Dirigem-se a seus leitores como a filhos ou alunos. Eles já superaram a idade pueril dos compassos incertos de Meyer e concluíram, com a soberana tranquilidade do homem vivido, que a tristeza "que nos rói de mansinho", fruto do choque entre as coisas "de fora" (a moral) e as coisas "de dentro" (o espírito), "brota simplesmente do existir", é "pura nostalgia do mundo de essências" e nos arrebata no intuito de "informar o frágil barro humano"[4].

O sentimento de tranquila condescendência de Cyro dos Anjos com o dinamismo das essências é uma herança da leitura da *Recherche*. Seu narrador, à semelhança do narrador de Proust, renuncia a uma "separação entre vida interior e vida exterior, entre espírito e corpo" porque acredita que há "uma troca constante" entre um e outro, que impede a distinção do termo "mais original ou mais primitivo de um ponto de vista arqueológico"[5]. Posto de outra maneira, não há uma verdade profunda que se atinge a partir do envelope exterior dos seres e vice-versa. O "existir" é "simplesmente" o próprio contraste, a própria insolubilidade do dilema ao longo do tempo, cuja representação mais precisa, e ainda assim imperfeita, é a representação poética. A "ordem do real verdadeiro", a "promessa do absoluto", toda essa "verdade abstrata", essa "incessante busca por totalidade", sempre "abortada

[1] GALVÃO, Walnice Nogueira. *Op. cit.*, p. 352.
[2] *Idem*.
[3] ANJOS, Cyro dos. *Op. cit.*, p. 34.
[4] *Idem*.
[5] SIMON, Anne. *Op. cit.*, p. 41.

em sua projeção ideal e sempre frustrante", é acessível apenas através do "imaginário, que se entrega a uma mística de ordem estética"[1].

O fato de o narrador de Cyro dos Anjos bem dominar a noção proustiana de essência não significa, no entanto, que sua narrativa tenha alcançado a mesma profundidade da *Recherche* ou mesmo do *Baú de ossos* de Nava. Quanto mais esse autor expõe a filosofia de literatura que o entusiasma, mais coloca em evidência a limitação de seus recursos narrativos. *A menina do sobrado* é um livro rico em axiomas. Seu vocabulário opulento e sua sintaxe preciosa servem na maior parte das vezes à formulação de grandes máximas morais. O recurso às máximas também é marcante em Proust, mas sem que se encerre em si mesmo. Há na *Recherche* uma reciprocidade entre o uso das máximas e a vivência, a experimentação de um ser. É preciso que um mesmo personagem surja, desapareça e ressurja várias vezes para que o narrador proustiano dele obtenha alguma verdade. São necessárias repetições, disse Duval, para ser capaz de "sugerir uma nova verdade" e provocar um "índice de variação" a partir do qual serão extraídas essências ou leis[2]. É por essa razão que, em Proust, "todos os amores repetem as mesmas ilusões e os mesmos sofrimentos, o mesmo desejo de posse e o mesmo ciúmes torturante"[3]. Mas onde está o índice de variação em *A menina do sobrado*? Onde estão as repetições? Elas se limitam ao próprio narrador. Os demais personagens do romance são passageiros e secundários, servindo somente à enunciação de causos ou à demarcação de um tempo específico da vida do herói. Aliás, mesmo o índice de variação da vida do herói de Cyro dos Anjos é de ordem muito mais sociológica do que psicológica. As mudanças que se operam ao longo da juventude do narrador de *A menina do sobrado* dizem respeito a sua inserção nos círculos de sociabilidade da elite local. Elas traçam um arco que vai do Anti-Narciso ao Narciso[4], da frustração com os rumos profissionais (o tempo em que era "inútil o estudo, inútil a minha pequena luta obscura, inútil a vida, inútil o mundo"[5]) à consecução da carreira de burocrata e escritor (o tempo em que vê diante de si "a mão segurando a caneta, livros escorados

[1] FLORIVAL, Ghislaine. Le désir et l'autre chez Proust. *Revue Philosophique de Louvain*, Louvain, n. 97, 1970, p. 36.
[2] DUVAL, Sophie. *Op. cit.*, p. 38.
[3] *Idem*.
[4] *MS*, p. 383.
[5] *Ibid*., p. 276.

uns nos outros, o Quixotezinho de madeira, o jabuti de bronze (prêmio literário!)"[1]). Em momento algum elas inspiram uma ruptura semelhante àquela que se processa entre a *idade dos nomes*, a infância sonhadora do narrador proustiano, e a *idade das coisas*, a era do desacordo entre imagem onírica e realidade.

As máximas de *A menina do sobrado* tornam-se, assim, simples sentenças morais, expressões de sentido geral que carregam o vocabulário de Proust, mas às quais o autor não acrescenta um conteúdo narrativo tão psicologicamente denso quanto àquele da *Recherche*. São enunciados que existem à despeito dos personagens do romance, não crenças que se deduzem a partir deles ou com seu auxílio. "Centradas fundamentalmente no *eu*, as memórias oferecem um quadro não muito profundo", observou Sandra Vasconcelos[2]. A visão de realidade que Cyro dos Anjos expõe não é uma relação dinâmica e complexa entre o ser e seu meio. Esse burocrata palaciano, que, ao final da vida, se vê "algemado a um birô, um Birô que tinha partes com o Diabo"[3], a descreve como algo muito mais rígido e esquemático. Ele a encaixota e arquiva em fichários, tornando-a um "vasto mural", um "grande políptico onde cada compartimento me apresenta uma cena"[4].

O romance de Jorge Andrade não é menos abundante em máximas morais. Como Cyro dos Anjos, o dramaturgo formula em diversas ocasiões frases axiomáticas e relaciona a recuperação de seu passado a um entendimento sobre a natureza profunda e geral dos homens. Essa compreensão, no entanto, se eleva um grau acima daquele de *A menina do sobrado* graças a uma habilidosa estratégia narrativa. A maior parte dos personagens de *Labirinto* são indivíduos notórios da vida social brasileira que Jorge Andrade entrevistou como repórter. Essas entrevistas resultaram em vários retratos (era assim que o autor preferia chamar seus perfis jornalísticos[5]) publicados pela *Revista Realidade* entre 1970 e 1972. Na transposição do texto jornalístico ao enunciado do romance, Andrade se mantém bastante fiel aos diálogos com seus entrevistados, mas não resiste à tentação de

[1] *Ibid*., p. 383.
[2] VASCONCELOS, Sandra. Narciso e Antinarciso. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 24, 1982, p. 134.
[3] *MS*, p. 379.
[4] *Ibid*., p. 53.
[5] TAGÉ, Terezinha. *Jorge Andrade, repórter Asmodeu: leitura do discurso jornalístico do autor para a revista Realidade de 1969 a 1972*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989, p. 44.

promover adaptações estruturais com um intuito específico. Ele suprime do texto original traços de referencialidade característicos do discurso jornalístico (localidades, datas, dados biográficos), enxerta índices da sua percepção do convívio com um entrevistado e dispersa seus fragmentos ao longo do enunciado romanesco. Isso porque, a seu ver, o mister jornalístico pode ser traduzido como uma "predisposição de sempre sondar o outro, de tentar descer dentro da verdade dos gestos, das expressões"[1]. Sua visão da entrevista com o pintor Wesley Duke Lee (uma conversa de algumas horas) atravessa e está contida em todo o livro, que é o livro da totalidade de sua vida. Posto de outra maneira, boa parte de *Labirinto* se constrói a partir de um esforço de subjetivação e de pulverização de entrevistas e reportagens. O livro busca demonstrar que "a cabeça de um repórter é uma espécie de arquivo repleto de cenas" e que, "em poucos momentos, como numa projeção de slides, pode reconstituir vivências que se transformaram em notícias"[2]. O repórter de Jorge Andrade é um "farejador de fatos, Asmodeu moderno que espia dentro de outros, descobre, no menor sinal, o rumo dos acontecimentos"[3]. Ao longo de sua vida, "vai aprendendo que o homem é sempre o mesmo, que as paixões não variam em São Paulo, Piauí, Estados Unidos ou África", que há sempre, por trás de qualquer circunstância, "o homem diante da terra, da mulher, do espaço, do suor, do amor, de crenças ou temores"[4].

Essa crença em princípios gerais e universais, a convicção de que, "em qualquer lugar que estamos, o que importa é encontrar o homem"[5], permite não apenas que a revelação dos personagens se condicione à revelação do narrador, mas também enriquece o romance com uma superposição de tempos, gerando cenas que se entremeiam, que se confundem, que se enlaçam umas às outras para evitar a todo custo a imagem de "políptico" ou de "compartimento" da qual o narrador de Cyro dos Anjos se orgulha. O tempo do narrador — o jornalista que entrevista — coincide com o tempo do herói — o jovem que sofre a opressão do pai, que renuncia à família

[1] *Lab*., p. 33.
[2] *Ibid*., p. 34.
[3] *Idem.*
[4] *Idem*.
[5] *Ibid*., p. 182.

— porque parte do pressuposto de que "ninguém desnuda ninguém, sem se desnudar também"[1].

A tênue demarcação entre essas duas instâncias se dá normalmente através de interrogações sobre verdades profundas. Seu papel é relativizar as diferenças entre os homens, fazendo com que a essência de seus personagens — desvelada no presente — seja equivalente e intercambiável com a essência de seu herói — refugiada no passado. Um movimento de idas e vindas entre interlocutores que faz com que o narrador seja a única realidade inteligível e que tudo ao seu redor seja representado como uma experiência de sua subjetividade. Diante de Wesley Duke Lee e de sua tela enigmática, gatilho da memória involuntária, da recordação da infância na fazenda dos avós, o narrador se amedronta e desvia dramaticamente os olhos porque percebe que "há fronteiras que não devem ser atravessadas"[2]. À essa frase de aspecto proverbial, de ar até mesmo um tanto vago, o narrador reage com uma indagação retórica: "dele ou minhas?"[3]. O *outro* se torna *eu mesmo*, o que autoriza a indiscrição do repórter e atiça a curiosidade desse *daemon*. A resposta à sua questão, que já era subentendida, que visava apenas estimular uma reflexão e enfatizar uma ideia, é um belo exemplo de solipsismo: "minha angústia pousa em tudo"[4]. O mundo, os seres e suas paixões, tudo é apresentado relativamente à subjetividade do narrador, no intuito específico de partir "à procura da verdade"[5].

Wesley fuma uma cigarrilha e acaricia seu bigode "loiro e ralo", um "bigode de mandarim"[6]. Após "segundos", o narrador vê "outro bigode semelhante" e se pergunta "de quem seria?", ou ainda "em que situação da minha vida, malas, covardia e bigode chinês estiveram juntos?"[7]. A resposta, que já é conhecida, que é anunciada a conta-gotas, se esclarece pouco tempo depois, sob a forma de uma referência ao passado familiar do narrador: "é o rosto de meu avô que vejo desenhar-se na fumaça"[8]. Em sua visita a Roma, o narrador caminha pelas Termas de Diocleciano ao lado do poeta Murilo Mendes, então professor de literatura

[1] *Ibid*., p. 32.
[2] *Ibid*., p. 30.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *Idem*.
[6] *Ibid*., p. 18.
[7] *Idem*.
[8] *Ibid*., p. 19.

brasileira em *La Sapienza*. Em seu jardim, vê "diversas estátuas sem cabeça, braços, sexo; pedaços de colunas, de monumentos; fragmentos de mármore que marcam um tempo e um espaço"[1]. Dentre essas "estátuas cinzeladas pela dor", sua consciência busca apenas uma e se vê subitamente "caminhando embaixo das mangueiras"[2]. O enigma inspira mais perguntas retóricas: "qual seria?"[3] ou "que escultura é esta que procuro em minhas termas [...]?"[4]. Ao que ele responde certeiro: "sei que é a de meu avô pela idade e pêlos que contém"[5]. E reconhece: "foi preciso conhecer Roma e Murilo para compreender"[6], foi preciso mergulhar no outro para "descobrir o significado mais profundo"[7] de si mesmo. Por sua vez, o filósofo Bento Prado Júnior lhe apresenta a cidade de Maintenon, que "é lugar proustiano"[8]. A primeira sensação do narrador, após ver "jardins, flores e moradias", é a de estar "em Combray de Marcel Proust"[9]. Mas eis que as dúvidas lhe arrebatam e ele elabora perguntas retóricas para converter a circunstância presente em um reflexo de seu passado, que o complementa e explica: "ou estaria numa fazenda distante que virou saudade? Não vivo também em busca de um tempo que parou, aprisionando-me numa procura que não tem fim?"[10]. A resposta é positiva, já supúnhamos, e o tempo parado ou prisão, imagens que o narrador formula para representar a essência primordial da qual não é possível se desvencilhar, não tarda a se revelar: "agora, é meu pai quem sorri como se guardasse uma verdade fundamental"[11].

Esse esquema se repete com o fôlego de um *leitmotiv*. Algum traço exterior de personalidade suscita um *déjà vu*; o narrador se questiona então retoricamente o que são e de onde vêm essas reminiscências; e enfim oferece como resposta imagens de seu próprio passado, desse passado que "começa a viver no presente", da infância que é "cadinho onde se forja o homem que cada um será"[12]. Em *Labirinto*, tão logo o narrador começa a se impor questões, sabemos que cenas do patriarcado

[1] *Ibid*., p. 59.
[2] *Ibid*., p. 60.
[3] *Idem*.
[4] *Ibid*., p. 61.
[5] *Ibid*., p. 60.
[6] *Ibid*., p. 61.
[7] *Ibid*., p. 58.
[8] *Ibid*., p. 198.
[9] *Idem*.
[10] *Idem*.
[11] *Ibid*., p. 203.
[12] *Ibid*., p. 199.

que governa a fazenda da família se aproximam. Assim, ele garante que a revelação do outro seja uma revelação de si próprio e, principalmente, que "tempo passado e presente se misturem" em uma narrativa "povoada de alucinações"[1].

As fronteiras que o narrador hesita em atravessar são comumente representadas sob o signo do corpo. A expressão física dos personagens é a imagem favorita de Jorge Andrade para descrever a impenetrabilidade dos seres. No labirinto da consciência, há sempre a impressão incômoda de que: "um rosto me espreita, mas não consigo atinar quem seja"[2]. A verdade dos seres é algo que se pressente, mas que raramente se deixa entrever. Ela é mais vigilante que vigiada e se esconde "em meandros no fundo de nós mesmos, absolutamente insondáveis"[3]. Andrade não perde de vista, como escreveu Proust, que "ter um corpo é a grande ameaça para o espírito" e que, "na organização da vida espiritual, [...] o corpo aprisiona o espírito em uma fortaleza; logo a fortaleza é tomada por todos os lados e é preciso, enfim, que o espírito se renda"[4]. Em Roma, o personagem de Murilo Mendes é descrito como "alto, curvado, sempre refinado", como alguém que "jamais esquece – em qualquer lugar ou situação – os deveres da cortesia"[5]. Diante de qualquer porta, ele "recua apontando delicadamente para que eu passe"[6]. Mas a descrição realista não é suficiente para Jorge Andrade. Ele divide com Proust a crença de que o envoltório moral dos seres segreda mistérios de difícil compreensão. É preciso ultrapassá-lo. Em meio à aparência superficial e costumeira do poeta, que apresenta ao narrador as Termas de Diocleciano, surge então um oculto "sorriso enigmático"[7]. Esse sorriso, um sorriso omnipresente, que "puxa o canto esquerdo da boca num movimento que quase une lábios e sobrancelhas", "que se esconde no rosto-mármore", na face permanente de estátua e na face resistente de pedra, guarda como uma relíquia "o significado mais profundo"[8]. No intuito de sublinhar a dificuldade de acessar essa dimensão interior, o narrador conta os dias de sua visita a Murilo: "há dias que estou intrigado com esse sorriso", sem conseguir

[1] *Ibid*., p. 43.
[2] *Ibid*., p. 31.
[3] *Ibid*., p. 36.
[4] *RTP,* IV, 613.
[5] *Lab*., p. 58.
[6] *Idem*.
[7] *Idem*.
[8] *Idem*.

"descobrir suas raízes"[1]. A descoberta se dá, não sem esforço hercúleo, sob a forma de uma troca de predicados entre o personagem e seu meio. O mistério "lembra o enigma da expressão das estátuas"[2].

Andrade confunde Murilo e as Termas de sorte que haja "uma coincidência entre o análogo e o contíguo"[3]. Seu narrador confere ao personagem os atributos do espaço para tornar um a semelhança, o equivalente preciso do outro: "as linhas de sua alma, muriladas em pedra juiz-forana, se transfiguram em arte ocidental, em poemas brasileiros"[4]. A matéria bruta do poeta, nascido em Juiz de Fora, na cidade que nasceu nos setecentos como rota de passagem — o Caminho Novo — entre as minas de Vila Rica e o porto do Rio de Janeiro, é beneficiada pela cultura assim como a metrópole lapidou os diamantes da colônia. O belo neologismo *murilar*, palavra-valise elaborada a partir do nome de Murilo e do verbo burilar, é o melhor reflexo da concepção do personagem. Ele traz consigo o significado de racionalização da natureza ao mesmo tempo em que constitui *per se*, em sua própria forma criativa, um empenho de síntese do léxico. Diante do narrador há "um homem cuja verdade se confunde com a arte, com a estética"[5]. Murilo é as ruínas romanas, que são, por sua vez, a própria imagem do tempo. A poesia é seu melhor retrato, na medida em que transforma aquilo que há de mais primitivo, como a pedra amorfa que, pelo trabalho humano, se faz estátua. A verdade é essa dimensão primordial, da qual não se escapa, e que cumpre ao artista resgatar. Sendo assim, "por que sair do labirinto, se viver é estar preso nele?"[6].

Talvez mais que o rosto, os olhos sejam em Jorge Andrade o grande obstáculo à apreensão de verdades. Desde o princípio, o órgão lhe inquieta e é apresentado como um índice de vigilância. O narrador tem a sensação de ser vigiado por "mil olhos que enxergam através dos tempos"[7] e os estímulos que o mundo físico e seus personagens provocam são como o gigante Argos Panoptes e seus "cem olhos que não dormem nunca"[8]. Significa dizer que nossos órgãos dos sentidos são tão

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] GENETTE, Gérard. *Métonymie chez Proust*. In: _____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p. 54.
[4] *Lab*., p. 62.
[5] *Ibid*., p. 58.
[6] *Ibid*., p. 32.
[7] *Ibid*., p. 38.
[8] *Ibid*., p. 31.

limitados, nossa apreensão da vida é tão restrita, que a realidade mais procura do que é procurada. O ápice dessa profunda desconfiança com o olhar se dá no momento em que se encontra com o escritor Érico Veríssimo, em Porto Alegre. Como na visita a Murilo Mendes, o invólucro do homem lhe interessa muito pouco. Seu verdadeiro desejo é "conhecer o homem" e "descobrir a verdade" sem "opiniões predeterminadas", "sem nenhum conceito formado", "destituído de qualquer preconceito"[1]. Ele suspeita da representação moral dos seres na mesma medida em que Proust reprova o método crítico biográfico de Sainte-Beuve e exprime essa suspeição por meio das perguntas retóricas que já conhecemos:

> *O romancista eu sei quem é: li seus romances. O trabalhador, o representante cultural brasileiro também: conheço tudo que foi publicado sobre sua vida. Mas e o homem que se esconde atrás de tudo? Como será? Quem é o ser que está guardado na sua impenetrabilidade índia? Qual a história que se esconde em seu silêncio compacto? Como será quando apaga a luz do quarto e fica realmente sozinho consigo mesmo? Não diante de um espelho, barbeando-se. Esta é uma forma do mundo aparente. É a outra que não se reflete no espelho que vim buscar. Mas será isto possível?*[2]

Lembremos que Proust transformou o método crítico de Sainte-Beuve em um conhecido adágio. O primeiro Sainte-Beuve que hoje conhecemos é o Sainte-Beuve de Proust. Os comentários das *Causeries du lundi*, ele disse, consistiam em "não separar o homem e a obra" e consideravam pertinentes no julgamento de um escritor "as questões que pareciam as mais estranhas a sua obra", isto é, "todas as informações possíveis a respeito de um escritor", uma "compilação de sua correspondência", conversas com os homens que o conheceram, "se ainda são vivos", ou leitura daquilo que escreveram a seu respeito, "se já morreram"[3]. Mas o narrador de Jorge Andrade diz que já leu os romances de Érico Veríssimo e que conhece tudo que escreveram a seu respeito. Ele tem a consciência de que essas informações são superficiais, aparentes ou, melhor dizendo, de uma outra natureza. Afinal, argumentou Proust, um livro "é o produto de um outro eu, diferente daquele que manifestamos através de nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios"[4].

[1] *Ibid*., p. 71.
[2] *Ibid*., p. 132.
[3] *CSB*, p. 221.
[4] *Ibid*., pp. 221-222.

Assim, o objeto de interesse do jornalista criado por Jorge Andrade é o homem oculto por trás de sua imagem intelectual. Um homem impenetrável e que só pode ser compreendido e acessado (mais um solipsismo) "no fundo de nós mesmos, ao tentarmos recriá-lo dentro de nós"[1].

Ora, não por acaso, o grande obstáculo à penetração, àquilo que nomeia um desconcertante "sentimento de autocensura"[2], são os olhos de Érico Veríssimo. São os olhos o órgão raro que media dramaticamente essas duas instâncias — as dimensões antagônicas da moral e da verdade profunda. Desde o primeiro contato, o narrador encara o intrigante rosto de Érico, "onde a bondade se apresenta em diversas formas"[3]. Os dois caminham pelas ladeiras de Porto Alegre, rumo às margens do rio Guaíba. São ladeiras que vão "se escondendo em curva"[4] e que o motivam a "descer" às memórias de seu entrevistado. Proust emprega esse verbo com frequência. Na *Recherche* também, observou Germaine Brée, o espírito "desce" e "mergulha" em "regiões profundas", espécie de "oceano interior que Proust denomina como o lugar onde se desdobra 'a vida verdadeira', ou 'a vida do ser'"[5]. Nesse oceano interior, a vida é tão verdadeira que o narrador tem a sensação de descer rumo ao "reino Veríssimo dos mortos"[6]. Um novo neologismo com os nomes de seus entrevistados. Dessa vez uma criação semântica mais simples, sem qualquer elaboração morfológica, e que conta apenas com a coincidência entre o superlativo de verdadeiro e o sobrenome de Érico. Mas eis que, no momento em que entrevê esse reino, em que percebe que "há qualquer coisa diferente em sua expressão"[7], o espírito se protege e se enclausura:

> *As sobrancelhas se encontram, hirsutas, muralhas defensivas. Percebo o homem tentando se esconder atrás de um olhar que se torna opaco, numa expressão de passividade índia.*[8]

[1] *Ibid*., p. 222.
[2] *Lab.*, p. 137.
[3] *Ibid*., p. 132.
[4] *Ibid*., p. 137.
[5] BRÉE, Germaine. *Op. cit.*, p. 205.
[6] *Lab.*, p. 145.
[7] *Ibid*., p. 137.
[8] *Idem*.

Como o *leitmotiv* que antecede os instantes decisivos de um drama, as sobrancelhas hirsutas, muralhas de defesa, olhar opaco e expressão passiva de um índio se repetirão algumas páginas adiante:

> *Olho o rosto de Érico e lá estavam as sobrancelhas hirsutas contraídas, formando muralha em volta do olhar opaco, que reflete a sua impenetrabilidade índia. A sensação pronunciada de ser movido por sentimento de culpa desenha-se novamente em seu rosto.*[1]

A equivalência entre interdição e insinuação torna o olhar um vetor de intenso desejo. O narrador de Jorge Andrade é uma voz que anseia sempre apreender algo. Ele menciona até mesmo sua ansiedade: "há dias que entrevisto-o [*sic*], procurando sua verdade. Eu, ansioso pela revelação fundamental que se aproxima"[2]. Sua fascinação pela essência de seus personagens ou, como disse Starobinski, pela "profundidade que se pretende essencial" se explica por "uma presença real que nos obriga a preferir aquilo que ela dissimula, o distante que ela nos impede de alcançar no instante mesmo em que se oferece"[3]. Ver "abre todo o espaço para o desejo"[4]. Um desejo que não é nunca suficiente e que se alterna tragicamente entre "potência de descobrir" e "impossibilidade de alcançar"[5]. O barão de Charlus, cujo rosto coberto por uma fina camada de pó dava a impressão de um rosto teatral, poderia até tentar "fechar hermeticamente a expressão". Mas, ainda assim, restam os olhos, essa conexão entre a essência e a moral. Os olhos que "eram como uma fenda, como a única seteira que ele não pôde obstruir" e através dos quais, "de acordo com o ponto no qual nos posicionávamos em relação a ele, nos sentíamos bruscamente atravessados pelo reflexo de alguma máquina interior que

[1] *Ibid*., p. 156. A expressão indígena é uma alusão à ascendência guarani de Érico Veríssimo. Seu caráter passivo evidencia um narrador impregnado de um profundo ideário iluminista, que valoriza e demonstra admiração pela pureza do homem primordial. Uma visão que não escapa a contradições. Esse índio guarani, apesar da candura original, carrega consigo a marca fundamental das missões jesuíticas do fim dos seiscentos na bacia do Paraná. Um cristão "sentimento de culpa" que é devido à renúncia ao pai, pobre boticário gaúcho, alcóolatra e adúltero. Renúncia semelhante àquela do próprio narrador, que abandona a família por conta da violência de seu pai, um decadente cafeicultor paulista, igualmente adúltero.
[2] *Ibid*., p. 178.
[3] STAROBINSKI, Jean. *L'œil vivant*. Paris: Gallimard, 1999, p. 10.
[4] *Ibid*., p. 13.
[5] *Ibid*., pp. 13-14.

não parecia possuir nada de seguro"[1]. Olhos que, ao mesmo tempo, mostram e ocultam. Érico Veríssimo "sonda, ao se sentir sondado"[2].

Proust se apropria das teses da filosofia espiritualista de seu tempo, das conclusões mais aporéticas da filosofia moderna para desenvolver um dogma na literatura[3]. Significa dizer que a poética proustiana "constitui uma formidável máquina de guerra que deseja recrutar todo o movimento da arte moderna a serviço de uma filosofia do absoluto"[4]. Filosofia do absoluto que, em se tratando de um romance, é "voluntariamente metafórica"[5] e deriva "mais do prazer alusivo que da concordância conceitual"[6]. Os proustianos brasileiros não escaparam a esse prazer alusivo. Mas a origem de palavras como verdade, espírito e essência em suas obras é uma fonte já, em si, secundária. São alusões de alusões, metáforas de metáforas. O que faz com que seu fôlego, sua extensão e profundidade, seja certamente mais limitado que passagens semelhantes que encontramos na *Recherche*. Daí a crítica inevitável de que nossos memorialistas pecam pelo excesso de gnomas, de frases breves, de aspecto proverbial, e que não se explicam, alçando-se assim à categoria de máximas morais. Por outro lado, se o império da metáfora afasta a *Recherche* da especulação metafísica e a inscreve nos domínios da poesia, também o prazer alusivo de Andrade, Anjos e Nava os distingue do memorialismo convencional e os ancora no universo da poética. Ao buscarem verdades de seus personagens, ao se questionarem sobre a própria natureza dessa busca e condicionarem a essa procura a compreensão de seus narradores recusam o relato autobiográfico mais simples, mais duvidoso e acomodado em favor de uma representação do trágico da vida, que é aquilo que há de mais próprio à ficção e, no limite, à expressão literária.

[1] *RTP*, II, pp. 119-120.
[2] *Lab.*, p. 199.
[3] DESCOMBES, Vincent. *Op. cit.*, p. 15.
[4] *Ibid*., p. 105.
[5] SIMON, Anne. *Op. cit.*, p. 48.
[6] *Ibid*., p. 57.

Capítulo VII

Priscila, Florisbela e Paola

Est-ce qu'on peut vivre sans amour ?
— Romain Gary (Émile Ajar)[1]

Se a *Recherche* é um romance sobre o amor, ou ainda, sobre a impossibilidade e a perversidade do amor, o tema permanece curiosamente tímido, quase ausente, nas *Memórias* de Pedro Nava e no *Labirinto* de Jorge Andrade. Nesses livros — um romance sobre mortos e um romance sobre paternidade — o amor surge de modo incidental. Não como evidência última da incomunicabilidade dos seres, como reflexo ilusório do imaginário ou como limite intransponível da compreensão do outro, mas sobretudo em suas dimensões nervosa, erótica e, finalmente, conjugal. Primeiro, há uma infância ansiosa, povoada pelo hábito do onanismo. Punido e castigado, o herói então afirma sua virilidade e inaugura sua vida sexual — com alguma moça aparentada ou, ilustração ideal da tese de Gilberto Freyre, com alguma jovem da criadagem, descendente de escravos. Como satisfação sexual e amor jamais se confundem para esses heróis impregnados de ideal cristão, o casamento ocorre na sóbria idade adulta e se reserva a uma mulher casta, distante da carne, e pertencente à mesma classe social. O amor, que não é um sentimento verdadeiro para Proust, e que, por essa razão justamente, embebe a *Recherche* de seu veio trágico, tem raramente sua autenticidade colocada em xeque pelos proustianos brasileiros, sendo assim relegado a uma posição marginal.

O herói de Jorge Andrade é uma criança nervosa, que rasga páginas de revistas e esconde imagens sensuais de atrizes sob o colchão. Condenado a ficar três horas de pé, ao lado de um armário de cozinha, por arrancar de um volume da *Ilustração Brasileira* uma fotografia de Maria Caniglia, ele se vingará utilizando os seios da soprano, em sua "brancura" e "redondez", como travesseiro: "enfiarei meu rosto no meio deles, enquanto me masturbo"[2]. A partir de então, sempre que ouve a *Tosca*, seu olfato é invadido pelo aroma afrodisíaco do cravo e da canela guardados

[1] GARY, Romain [Émile Ajar]. *La vie devant soi*. Paris: Gallimard, col. Folio, 2011, p. 11.
[2] *Lab*., p. 54.

na despensa expiatória. A iniciação sexual ocorre após a ruptura com os pais e se deve aos gentis favores de uma prima, a prima samaritana, que o trata de uma febre. Os cuidados da parente logo se transformam em um beijo. Seus lábios, "atrevendo-se um pouco mais, sobem pelo braço procurando os seios" da jovem. Ela então "deixa a cabeça cair ligeiramente para trás" e a boca do herói "se enche de seio"[1]. A futura esposa, Helena, surge muito tempo depois, em uma cena de casamento, estranha a qualquer traço de sensualidade. Jamais o amor do casal inspira qualquer problemática ao narrador. Longe de provocar indagações patológicas sobre a natureza ou a verdade desse sentimento, o matrimônio é apresentado como episódio derradeiro de pacificação da alma. Na capela, em direção ao altar, "seu caminhar firme, aproximando-se de mim, diz que me libertará do passado e me levará para o futuro"[2]. Um futuro em que "ela se ajoelha ao meu lado e eu me faço homem", um futuro em que "já não seria mais a caça perseguida, mas o caçador perseguindo"[3]. A noiva é figura secundária, quase ausente. Dela só nos restam seus olhos verdes como esmeraldas e o vestido branco como as garças do rio Pardo. Signos esses, aliás, relacionados muito mais à sua ascendência bandeirante e quatrocentona (ela se chama Helena de Almeida Prado Franco) do que a algum traço mais profundo de sua personalidade. Em momento algum a realidade da vida amorosa desmente ou contradiz o imaginário do qual deriva. *Labirinto* é tanto um romance sobre a paternidade que o sogro do narrador exerce maior protagonismo que a própria filha. O sogro que é, para esse narrador, "o fazendeiro que eu gostaria que o meu pai tivesse sido"[4]. Não é o amor do casal o que está realmente em jogo, ou sua validade enquanto sentimento, mas sim uma catarse da opressão familiar.

As *Memórias* de Pedro Nava não se afastam dessa situação. Em *Chão de ferro*, ele é o jovem rapaz que se solidariza com os colegas do internato, acusados do "crime sem perdão", do "vício danoso", do "hábito funesto" da "autogratificação sexual fisiológica"[5]. De sua tribuna, o professor Floriano "tonitrua" divertidos sinônimos de onanismo: "quiromaníacos"; "manualizadores"; "bronhistas"; e

[1] *Ibid.*, p. 171.
[2] *Ibid.*, p. 206.
[3] *Idem*.
[4] *Ibid.*, p. 173.
[5] *BO*, p. 29.

"porcalhões solitários"[1]. De férias e na casa dos pais, narra a frustrada iniciação sexual do narrador com a jovem lavadeira da família, a "bela Cecília negra", um dos "pobres da Serra" a quem a família reservava suas "migalhas" poucas[2]. Primeiro, o herói a acompanhava discretamente até perdê-la de vista na esquina. Depois, seguindo conselhos, fixa o olhar sobre a moça "de modo tão inequívoco que quando a negra veio trazer a roupa da semana passou-me bilhete que recebi tremendo"[3]. O herói lê promessas de amor eterno trancado em um banheiro. Ao final da tarde, surge diante do barracão de Cecília. A moça abre as portas assustada. Na escuridão do cortiço, sob uma densa névoa de incensos — "capim-cheiroso, erva-doce, funcho, alfavaca"[4] — repousava sob o leito da lavadeira "a figura gigantesca do sargento Chico, temido em toda a Serra"[5]. O herói recua rápido e em silêncio, mas retorna alguns dias depois, sem qualquer sintoma de ciúmes. A simples vontade de satisfação sexual o move muito mais que um complexo delírio de posse. Nova tentativa; nova decepção. Dessa vez, "encontrei minha negra toda baça, foveira, morrendo de dores na barriga, no pente e se inundando de chá de folha de abacateiro"[6]. A cólica menstrual, no dicionário da jovem lavadeira, se chama "esquentamento", "bexiga" ou ainda a mais popular, local, e criativa "doença afetiva"[7]. O narrador de Nava abandona sua missão, sem que isso lhe cause maior sofrimento: "ainda não foi desta vez que conheci aquela sempre inacessível Chica da Silva"[8]. Mulher inacessível em sua conotação carnal, pois a acessibilidade de sua essência nunca o inquietou. Mais que uma Odette ou uma Albertine, a lavadeira de Nava se parece com as *ouvrières* de Swann ou as *femmes de chambre* do narrador. Empregados que se transformam em passageiro objeto de desejo e que, através de seus jogos de sedução, dobram as relações de classe com seus senhores. Há incontáveis casamentos nas *Memórias* de Nava. Casamentos de amigos, de tios e avós. Casamentos de famílias, enfim, que multiplicam os primos do narrador,

[1] *Idem*.
[2] *Ibid.*, p. 251.
[3] *Ibid.*, pp. 251-252.
[4] *Ibid.*, p. 252.
[5] *Idem.*
[6] *Idem*.
[7] *Idem*.
[8] *Idem*.

expandem sua imensa rede de sociabilidade, e deslocam a união matrimonial de seu valor sentimental e subjetivo para o universo hereditário e genealógico.

A curiosa exceção a esses casos episódicos de amor é *A menina do sobrado*. Exceção curiosa não pela profundidade com que o sentimento se revela, ou pelo questionamento insolúvel de sua possibilidade, mas antes pela insistência obsedante com que é abordado. A propósito de *A menina do sobrado* já não se pode dizer que o amor seja um tema superveniente, como em Nava ou Andrade. Bem ao contrário, o amor é uma ideia fixa do narrador de Cyro dos Anjos. Ele absorve da *Recherche* a estrutura proustiana dos ciclos amorosos (indiferença-sofrimento-nova indiferença), mas a replica de modo tão sucessivo, tão repetitivo e tão ágil que a torna espécie de cantilena. Tanto mais o herói de Cyro dos Anjos se descreve um jovem tímido e pudico, tanto mais ele se revela um verdadeiro Casanova, a cultivar pretendentes e semear sonhos de casamento por onde quer que passe. Uma vez mais, estamos diante de um narrador que julgava "honesto que as amadas não fossem objeto de desejo, e sim de pura adoração" e que reservava sua vida sexual à "vênus mercenária" do "bequinho", do "pobre e triste charco", o prostíbulo da rua do Marimbondo[1]. O bordel faz o narrador e seus camaradas, os "rapazinhos", despencarem "das alturas do amor platônico"[2], assim como o narrador da *Recherche* tenta se salvar do amor impossível por Gilberte Swann em *maisons de passe*, onde descobre "possibilidades novas de satisfação" e percebe que, diferente do amor, a "satisfação", a "possessão da beleza não são coisas inacessíveis"[3]. No entanto, a iniciação sexual não significa que o narrador se sinta em condições para ingressar sem percalços na vida matrimonial. Ele não é esse herói de Jorge Andrade que conhece apenas duas mulheres em sua vida. A despeito do vínculo com prostitutas e da perda da virgindade, que é o equivalente do frustrado vínculo com a lavadeira da família em Nava ou da noite febril com a jovem prima em Andrade, a experiência do "amor integral"[4] permanece distante em Anjos. Porque ele introduz entre a conjunção carnal e o enlace ideal um novo elemento, ignorado por seus

[1] *MS*, p. 138.
[2] *Idem*.
[3] *RTP*, I, pp. 565-566.
[4] *MS*, p. 138.

contemporâneos, que é o desengano amoroso, o drama da incomunicabilidade dos seres, a frustração do imaginário erótico e a reiterada alienação do herói.

Sua primeira amada é Priscila, bela mulher com quem sempre deseja dançar nos saraus da vizinhança e que sofre ao ver entrelaçada nos braços de outros homens. Ele vai todos os finais de semana a uma sala de cinema, na esperança de encontrá-la na plateia. "Contemplar na tela o grande Psilander ou a glória nascente de William Farnum", que chegavam ao cinematógrafo do pequeno vilarejo em "latas de filmes trazidas na mala postal" é mero pretexto para a persecução do desejo e não sana a dor de notar a ausência da amada[1]. Bem ao contrário, essa ausência, que se traduz em angústia, faz crescer ainda mais o desejo e é a própria equivalência do amor. O narrador da *Recherche*, diante de uma Albertine cada vez mais esquiva e fugitiva, nos lembra que "os charmes de uma pessoa são uma causa menos frequente de amor que uma frase do tipo dessa aqui: 'não, hoje à noite eu não estarei livre'"[2]. Como na *Recherche*, o narrador de Cyro dos Anjos passa a sentir, por trás da ausência e do comportamento evasivo de sua amada, "a presença de prazeres, de seres que ela teria preferido"[3]. Uma das hipóteses para a ausência de Priscila é sua amizade com a vizinha, Dona Andresa, com quem fica "para a víspora" ou vai "à igreja, em caso de novena"[4]. Mas há também a face dolorosa dessa curiosidade. Ele também "atribuía a sua ausência a infidelidade" e se inflama ao supor que, "com certeza, também iria à víspora o Rodrigão"[5]. Como se inflama Swann, ao saber que Odette, apesar de tê-lo visto somente algumas poucas vezes, convida o esnobe conde de Forcheville ao salão Verdurin! Forcheville, aristocrata medíocre e decadente, que é a exata antítese do refinado judeu Swann tanto quanto o abastado caixeiro português é o oposto do juvenil narrador de Anjos. Um adolescente dependente dos pais, disposto a sacrificar sua "magra bolsa", senão o "próprio sangue" por Priscila, e que se contrapõe a um "homem feito", "invencível competidor" com "namorada oficial na terra", "por quem as moças se derretiam" e que o "enchia de fel", deixava-o "amargo e pressago" ao marchar Santana adentro "em sua besta melada,

[1] *Idem*.
[2] *RTP*, III, p. 193.
[3] *Ibid*., p. 194.
[4] *MS*, p. 138.
[5] *Idem*.

escarranchado numa sela de cabeçote e caçambas de prata"[1]. Esse viril Rodrigão que o narrador de *A menina do sobrado* supõe amante de Priscila porque "se permitia com a pequena, fazendo-lhe festas no queixo como a uma criança, beliscando-a nas covinhas da face ou alisando-lhe os cabelos" e que "jamais se esquecia de trazer uma lembrança"[2]. O narrador pensa em "interrogá-la acerca dessa e de outras amizades que tão sucumbido [o] deixavam" e planeja mesmo "uma interpelação, seguida de palavras que sangravam de amor"[3]. Mas o ciúme é a evidência final do caráter puramente imaginário, delirante e patológico do amor, desse fetiche de possessão ávida e de conhecimento absoluto que, como disse Chardin, revela paradoxalmente a impossibilidade de conhecer o outro[4].

Mais tarde, o delírio se dissipa e a realidade contradiz a percepção que se havia formulado. O narrador descobre "não ser por gosto que [Priscila] se privava do filme dominical, e sim por lhe faltar a prata de dois mil-réis para o ingresso"[5]. Dinheiro que o pai viúvo perde em mesas de jogo, que falta até mesmo para a manutenção do lar, e que o narrador adoraria poder prover. Dissipação provisória; o ciúme logo renasce. Dessa vez encerrando um desejo pela posição de poderoso provedor, que parece ser bem maior que o próprio desejo pela jovem mulher. Em uma grande festa dedicada ao avô do narrador por sua cidade, "a que compareceram delegações de todas as cidades do Norte", ele supõe que, "sendo neto do Dr. Carlos, faria jus naquela noite a atenções especiais". Mas Priscila, a seu ver, "se transfigurava completamente quando requestada pelos rapazes mais velhos" e não se mostra "sensível" a seus "súplices olhares". Ela concede "todas as suas valsas [...] aos astros do Mineiro Futebol Clube" e guarda para o narrador apenas "um tango puladinho, que nenhum quis dançar". Nessa noite, "o descendente da herma fora o grande derrotado" e volta para casa "sorumbático e suspiroso"[6].

Há algo de paranoico nesse ciúme do narrador de Cyro dos Anjos. Parece haver nas palavras desse personagem, como colocou Freud em seu famoso ensaio,

---

[1] *Ibid*., p. 139.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] CHARDIN, Philippe. *Jalousie*. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2014, p. 524.
[5] *MS*, p. 138.
[6] *Ibid*., p. 147.

"um homem inconscientemente amado e ódio pela mulher como rival"[1]. Essa série de "pequenos indícios [de infidelidade], imperceptíveis para outras pessoas", são utilizadas pelos ciumentos para deslocar "para o inconsciente do outro a atenção que desviam do seu próprio inconsciente"[2]. A mão que "havia roçado sem querer no homem sentado junto a ela", o rosto que "se havia inclinado demasiadamente na direção dele" ou o sorriso que se mostra "mais radiante do que quando ela estava sozinha" representam uma "ambivalência de sentimentos"[3] e encobrem, na realidade, a mão que queria roçar no homem sentado junto a ela, o rosto que desejaria se inclinar na direção dele ou o sorriso que deseja se mostrar mais radiante quando se está sozinho do que quando se está com ela. O ciúme, nesse sentido, prestaria ao narrador o serviço inconsciente de "defesa contra a homossexualidade"[4].

Com o auxílio do telegrafista Amorim, que traz do Rio de Janeiro "ideias modernas", o vilarejo de Santana organiza sua primeira trupe de teatro. Como Priscila integra o elenco, o narrador logo se candidata a um papel na peça de origem obscura, muito provavelmente um espetáculo histórico e acadêmico fictício que narra a campanha do Duque da Vitória contra a ocupação napoleônica da Península Ibérica. O pai do narrador, em uma reação bastante semelhante àquela que lemos em *Labirinto*, proíbe seu filho de frequentar os ensaios: "simples brincadeira em casa da irmã, vá lá. Mas, representações públicas? Isso nem ver!"[5]. Ele tenta convencer o pai, que, "desacostumado a ouvir objeções", "arregalou os olhos, estupefato"[6]. O narrador de Cyro dos Anjos não tem o mesmo brio daquele de Jorge Andrade. Ele se resigna às ordens do pai, habituado que é a "uma longa disciplina", que aceita "as decisões do Pai [*sic*] como irrecorríveis e irreformáveis", como "decreto do Destino" ou ainda "acontecimento em que não pudesse intervir a vontade humana"[7]. Mas não é a relação entre pai e filho que interessa aqui. O que realmente importa é aquilo que essa proibição desencadeia e não a própria

[1] FREUD, Sigmund. *Sobre alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e na homossexualidade*. In: _____. *Psicologia das massas e análise do Eu e outros textos (1920-1923)*. São Paulo: Companhia das Letras, col. *Obras completas*, vol. XV, trad. Paulo César de Souza, 2011, p. 211.
[2] *Ibid*., pp. 214-215.
[3] *Ibid*., p. 214.
[4] *Ibid*., p. 216.
[5] *MS*, p. 139.
[6] *Idem*.
[7] *Ibid*., p. 140.

interdição. O risco de distanciar a amada de seu universo provoca um ciúme de aspecto delirante. Surge mais uma impossibilidade de conformá-la ao espaço que o imaginário lhe havia reservado, o que é sintoma de uma impossibilidade de conhecer o próprio caráter dos seres. Seu medo é que Priscila figure "como protagonista da peça" e que outro rapaz interprete o papel de seu amante[1]. Receio tamanho que, se confirmado, o narrador "teria bebido veneno", pois "havia abraços e beijos entre os amantes" e ele "não houvera suportado ver Priscila enlaçada por outro"[2]. Do mesmo modo, o narrador da *Recherche* não suportaria "deixar Albertine no trem com Saint-Loup", afinal, "eles poderiam, enquanto eu estava de costas, ter se falado, ter ido a um outro vagão, trocado sorrisos, se tocado"[3]. Priscila cristaliza provisoriamente um "amor de morrer", que é "o amor que lacerava o peito aos personagens dos romances lidos no quarto, às escondidas, tarde da noite"[4]. O objeto amoroso é concretamente vazio. Quem o preenche — e com sua subjetividade — é o próprio narrador. Se um pintor realista, nos conta Proust, fosse encarregado de representar seu narrador ao lado de Albertine, ele se sentiria obrigado a incluir entre os dois uma "separação espacial"[5]. Mas tal distanciamento, por mais verossímil que pareça, seria um detalhe superficial, uma "aparência"[6]. Para figurar a "realidade verdadeira", esse pintor seria obrigado a posicionar Albertine "não a alguma distância de mim, mas em mim"[7]. Quando Cyro dos Anjos afirma, por sua vez, que "esse amor [...] não continha a idéia de posse"[8], refere-se naturalmente à possessão carnal. Pois seu amor, do ponto de vista sentimental, é pura posse. Tão possessivo que a realidade de Priscila sucumbe completamente às "idealizações de namorado"[9]. Idealização segundo a qual "a amada era inviolável como um tabu" e na qual, à semelhança da representação do amor em Jorge Andrade, "o desejo poderia dirigir-se a outras, não à donzela que eu elegesse"[10]. Uma vez mais, é difícil não pensar no paradigma freudiano. O ciúme é um sentimento projetado, uma

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *RTP*, III, p. 486.
[4] *MS*, p. 140.
[5] *RTP*, III, p. 501.
[6] *Idem*.
[7] *Idem*.
[8] *MS*, p. 140.
[9] *Idem*.
[10] *Idem*.

extravagância do inconsciente. O ciúme se deriva da própria motivação de infidelidade do narrador na vida real. Ao projetar "seus próprios impulsos à infidelidade no parceiro ao qual deve fidelidade", o narrador parece obter um "alívio", uma "absolvição perante sua consciência"[1]. O sujeito ciumento tenta, na realidade, se justificar. Ele se vale dos "impulsos inconscientes" da amada para mitigar a pressão de suas próprias tentações contínuas. Assim, pode demonstrar que sua parceira não é melhor que ele próprio — o rapaz que, aos domingos, se reveza entre a missa e o bordel do vilarejo.

A palavra *provisoriamente* merece ser sublinhada. Tanto Priscila é apenas o invólucro que encerra o imaginário erótico do narrador que ela pode ser substituída sem que a mitologia amorosa desapareça. O pai do narrador, de tempos em tempos, viaja ao Rio de Janeiro para negociar seu gado e elege um de seus filhos para o acompanhar. O narrador, já saturado da vida campesina, é seu escolhido. Na metade do caminho, hospedam-se em uma pequena pensão da cidade de Buenópolis. O narrador logo reconhece Florisbela, filha do proprietário e sua antiga amiga de infância, com quem, há anos, não mantinha contato. A mulher o surpreende e surge "no esplendor de moça feita"[2]. Não há nada mais provisório que os amores do narrador de *A menina do sobrado*. A visão de Florisbela e de seus "femininos olhos cismadores" é suficiente para que esse "coração apaixonadiço, pronto sempre a imaginar líricos esponsais", volte a sobrepor seus sonhos à realidade[3]. O semblante da nova amada imediatamente o leva a desistir da aguardada viagem à capital federal. Ele, que tanto deseja renunciar à província em favor do frenesi moderno da metrópole, agora duvida que o desembarque na nova estação da Central do Brasil, apogeu do *art déco* carioca e marco da expansão industrial brasileira dos anos 30, seja capaz de competir com a terna acolhida da modesta Buenópolis em seu universo erótico. Por essa "estaçãozinha", por esse "lugarzinho de tropeiros e viajantes", o narrador afirma que, "de bom grado", teria "renunciado a conhecer o Rio"[4]. Ele deseja permanecer "duas ou três semanas" na pensão de Florisbela enquanto o pai realiza sua viagem e é grande sua angústia, é "infinito" seu aborrecimento quando

[1] FREUD, Sigmund. *Op. cit.*, p. 211.
[2] *MS*, p. 167.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.

descobre que “a boiada foi metida nos vagões” e que já pode partir: “a Suprema Potestade não ouviu, porém, os meus rogos”[1]. Mas é preciso cautela ao ler as palavras desse narrador sempre pronto a preencher seus objetos de desejo com seu próprio imaginário amoroso. Nada poderia ser mais inadequado que supor esse novo amor, o amor fulminante por Florisbela, um esgotamento do espírito arrivista do narrador. Bem ao contrário, lemos que ele deseja permanecer em Buenópolis justamente para deixar Buenópolis. Uma situação que soaria ambígua, não fosse a promessa dita “fervorosa” de “livrar Florisbela de seu exílio” e de levá-la consigo, de torná-la sua prisioneira[2]. Essa é a grande ambivalência do amor do narrador. Ele descreve (projeta) seu próprio desejo como o desejo de seu objeto amoroso. Em momento algum — e bem ao contrário do narrador — ouvimos de Florisbela as agruras de sua vida no pequeno vilarejo. A moça, aliás, nada fala, ela não possui voz própria. Tudo o que sabemos a seu respeito é mediado pelo discurso do narrador. É o narrador quem concebe sua vida campesina como um exílio do qual deseja escapar. Ele considera seu novo e repentino amor como “impossível”, porque é um “pobre rapazinho, sem economia própria”[3]. Mas essas não são palavras da amada. São suposições do narrador. Suposições tão delirantes quanto o ciúme por Priscila diante do mercador português ou dos jogadores de futebol da equipe de Santana. Nada muda com Florisbela. O leitor se vê uma vez mais diante de um narrador que parece amar inconscientemente um homem e que produz inconscientemente uma defesa. É como se, projetando-se jovem e pobre no inconsciente da amada, dissesse que é ela quem deseja um homem maduro e rico, e não ele próprio.

Essa constante impossibilidade é o motor da repetida volubilidade do narrador. Logo que parte da pensão de Florisbela — e lembremos que o narrador lá não passa mais que alguns dias — seu desejo muda uma vez mais de atenção. Ele e o pai chegam finalmente ao Rio de Janeiro e se hospedam no bairro do Benfica. A breve temporada do narrador no subúrbio carioca “pareceu-me um suplício acima de minhas forças”[4]. Mas não por muito tempo. “Meu amor era menos um amor por ela que um amor em mim”, já havia percebido o narrador de Proust a propósito de

[1] *Ibid.*, p. 168.
[2] *Ibid.*, p. 167.
[3] *Ibid.*, p. 168.
[4] *Idem*.

Albertine[1]. Florisbela é rapidamente substituída, assim como fora há pouco substituída Priscila: "será preciso confessar que, na minha fraqueza, traí o amor a Priscila"[2]. Na hospedagem de Benfica, é uma jovem mulher italiana, "dama estrangeira" de "vinte e oito a trinta anos, a calcular pela idade dos filhinhos", o novo envoltório desse amor. Bastou um jantar e a imagem dos "soberbos braços napolitanos" de Signora Paola para que voltasse a palpitar o "coração enfermo" do narrador[3]. "Depois do jantar, já se neutralizara em mim a lembrança de Florisbela"[4]. Esse narrador, que estava pronto a abdicar de sua desejada viagem ao Rio de Janeiro para permanecer ao lado de Florisbela, agora não deseja mais abandonar a cidade que, por alguns instantes, lhe causara sofrimento. Ele "já aceitava Benfica, sem reservas", e se dispunha "a uma permanência de três dias"; na manhã seguinte, quando vê Signora Paola pela segunda vez, diz que "aceitaria até um mês"[5]. Não há nenhuma indicação cronológica precisa, mas somos levados a crer que essa alternância entre as três mulheres (Priscila, Florisbela e Paola) ocorre no impressionante intervalo de algumas semanas. A justificativa do narrador para essa intermitência acelerada é sintomática de sua visão do amor:

> *Meu amor era demasiado grande, para que uma só criatura o retivesse. Nesse universal amor cabiam Florisbela, a Signora Paola e várias mulheres mais, inclusive Nazaré e Priscila. Eu movia-me para o belo, sem escravizar-me às formas em que ele se individuava.*[6]

Cyro dos Anjos descreve o amor de seu narrador como "grande", mas não parece ser a dimensão o critério dominante dos sentimentos de seu personagem. Há um descompasso entre a descrição e a representação do amor em *A menina do sobrado*. Fosse esse amor apenas volumoso, talvez nos víssemos diante de um ser capaz de amar simultaneamente várias mulheres, cada uma de formas distintas. Mas o que ocorre nesse romance é visivelmente algo distinto. O leitor se vê diante de uma sucessão de amadas, de uma longa série alternante de amores. Além de Priscila, Florisbela e Paola, poderíamos ainda abordar o caso das irmãs da família Orlando,

[1] *RTP*, IV, p. 137.
[2] *MS*, p. 167.
[3] *Ibid.*, p. 168.
[4] *Idem*.
[5] *Idem*.
[6] *Idem*.

que "conseguiram fazer sucesso, numa terra de moças bonitas"[1], ou das três irmãs Albornoz, pelas quais, naquilo que parece ser uma alusão à *bande de jeunes filles* de Balbec, o narrador alimentou um amor "global" e "coletivo": Maria com suas "feições de madona"; Gilda, moça "coleante" que inspirava "culto menos platônico"; e a adolescente Paula, que "prometia o sabor de certas frutas que verdes são mais gostosas"[2]. Não o fazemos para evitar redundâncias que extenuariam o leitor, pois a passagem de um amor a outro (como Bernard Brun já observara aliás a respeito de Proust[3]) responde a uma lei mecânica em Cyro dos Anjos.

A ideia de leis mecânicas que regem o amor e que generalizam o próprio objeto amoroso é um dos fundamentos da *Recherche*. Retornando de uma *soirée* Verdurin em Féterne, o narrador se dá conta de que os caminhos marítimos que o conduzem a Albertine são os mesmos caminhos que um dia o levaram a pensar em Mlle de Stermaria ou, ainda, os mesmos caminhos que percorreu em Paris nos rastos de Mme de Guermantes[4]. Paisagens e pessoas distintas encobrem um mesmo itinerário sentimental, o que produz uma "monotonia profunda" e a "significação moral de uma espécie de linha que acompanhava meu caráter"[5]. Ora, o amor de Cyro dos Anjos não possui nada de universal. Muito pelo contrário, esse estado afetivo é bastante particular ao próprio narrador. Universal é apenas seu funcionamento, já que, a despeito de condições específicas, o itinerário se reitera de modo persistente e tenaz. O narrador é sincero quando diz que jamais se escravizava a formas individuais, mas é uma meia-verdade que se mova apenas em direção ao belo. Ele se move em direção a si próprio e ama nas suas "formas individuais" o ideal que aspira para si próprio. É na ânsia de enaltecer esse ideal de si próprio, encarnado na figura de suas amadas, que o narrador, por exemplo, se deprecia. Ele precisa se apequenar — "magricela enfermiço, todo temeroso de resfriados, tinha espinhas no rosto"[6] — para que seu ideal, introjetado no objeto amoroso, se engrandeça. O narrador proustiano atinge uma conclusão muito semelhante. Ele compara Albertine a Rachel quand du Seigneur e a Odette de Crécy (duas mulheres que esnobam seus amantes)

[1] *Ibid.*, p. 188.
[2] *Ibid.*, p. 214.
[3] BRUN, Bernard. *Amour*. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2014, p. 61.
[4] *RTP*, III, p. 400.
[5] *Ibid.*, pp. 400-401.
[6] *MS*, pp. 213-214.

e acredita que, "a partir do momento em que amava, não poderia ser amado e apenas o interesse poderia unir a mim uma mulher". Mas essa depreciação não é devida às mulheres amadas: "era eu; eram os sentimentos que eu podia inspirar [na mulher amada] que o meu ciúme me levava a subestimar demais"[1]. A sina desses dois narradores é "perseguir apenas fantasmas, seres cuja realidade em boa medida jazia em minha imaginação"[2]. O que falta a esses narradores são fantasmas e eles "colocam tudo a serviço da procura por um tal fantasma"[3].

O amor proustiano é a evidência radical de um dos mais importantes axiomas da *Recherche*. O constante descompasso entre os personagens serve de prova para a impossibilidade da comunicação entre os seres. Seria dizer pouco: o amor traz consigo a sombra do ciúme, que é o reflexo patológico da incomunicabilidade. Antes de mais nada, a *Recherche* exprime a descontinuidade das personalidades, o curso irrefreável do tempo que faz com que tanto o objeto amoroso quanto o próprio herói do romance se transformem e, portanto, se desencontrem constantemente. Diz o narrador que as mulheres "um pouco difíceis", aquelas que "não possuímos imediatamente" e que "não sabemos sequer imediatamente se algum dia poderemos possuir" são "as únicas interessantes", porque "conhecê-las, aproximar-se delas, conquistá-las significa fazer variar de forma, de dimensão, de relevo a imagem humana, é uma aula de relativismo"[4]. As prostitutas, "as mulheres que conhecemos primeiro com uma alcoviteira" não produzem o mesmo encantamento sobre o homem porque "permanecem invariáveis"[5]. Ele se refere a Albertine, tão desejada e tão distante em seu primeiro veraneio em Balbec e, contudo, beleza palpável, fonte possível de satisfação apenas em Paris, justamente quando o desejo declina e a moça se revela outra mulher. Antes de enfim beijá-la, o narrador gostaria de poder "novamente preenchê-la com o mistério que ela possuía"[6]. Mas, conforme a boca se aproxima das bochechas de Albertine, "elas, deslocando-se, tornaram-se bochechas novas"[7]. Seu pescoço, quando visto de perto, "mostrou, em seus grandes veios, uma

[1] *RTP*, III, p. 508.
[2] *Ibid.*, p. 401.
[3] *Idem*.
[4] *RTP*, II, p. 658.
[5] *Idem*.
[6] *Ibid.*, p. 659.
[7] *Ibid.*, p. 660.

robustez que modificou o caráter da figura"[1]. É como se, agora, quando a posse finalmente constitui uma realidade, "acelerando prodigiosamente a rapidez das transformações de perspectiva e das transformações de coloração que uma pessoa nos proporciona nos diversos encontros que temos com ela", o narrador desejasse "empilhá-las todas em alguns segundos para recriar experimentalmente o fenômeno que diversifica a individualidade de um ser"[2]. O ser amado se dilui no tempo. Ele constitui uma realidade vaporosa, fugaz e efêmera. Ama-se uma Albertine, mas essa Albertine se perde em um oceano de outras Albertines que compõem o mesmo ser e que se disputam entre si:

> *Nesse breve trajeto de meus lábios rumo a sua bochecha, foram dez as Albertines que vi; sendo essa moça única como uma divindade de várias cabeças, aquela que eu havia visto por último, se eu tentasse me aproximar dela, cedia espaço a uma outra.*[3]

A descontinuidade dos seres abre então espaço para uma possessão de aspecto doentio. As transformações da personalidade corroem o amor não apenas porque o ser amado equivale a uma imagem efêmera, mas também porque, a partir desse átimo precioso, desse instante único e irrecuperável, desse tempo perdido (essa moça única), todos os esforços do narrador se dirigirão a uma tentativa de enquadrar o complexo objeto amoroso (divindade de várias cabeças) nos contornos da visão transitória. Essa visão transitória é o mistério ao qual o narrador frequentemente se refere. Por essa razão, o amor proustiano é "a limitação de um indivíduo por um outro", um sentimento "inevitavelmente não correspondido" e que satisfaz "uma necessidade do outro" que nada tem que ver com o desejo sexual[4]. Para o narrador de Proust, "é a imaginação quem cria o objeto amado, a partir de um detalhe físico ou moral"[5].

A representação da descontinuidade dos seres também existe em *A menina do sobrado*. Mas ela é limitada ao narrador. Somente a consciência do narrador vemos se modificar ao longo da narrativa. Suas amadas permanecem sempre as mesmas — Priscila, mais que qualquer outra, caracterizada do início ao fim com

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] BRUN, Bernard. *Op. cit.*, p. 61.
[5] *Ibid.*, p. 62.

notável hostilidade, como "a Priscila escorregadia, interesseira, casadoira"[1]. O leitor de *A menina do sobrado* está sempre à frente de seu narrador. Quando o narrador enfim formula a verdade de seu amor por Priscila, o leitor não se surpreende. Ele compreendeu bem antes do narrador que é possível amar um ser que se odeia. Pois não se ama o ser em si, mas sim seu próprio imaginário. Mais tarde, o narrador se pergunta se "naqueles dias efetivamente amava Priscila", se indaga se, talvez, "viera a desejá-la de outro modo", se, talvez, "já não lhe tivesse amor"[2]. Essa guinada do narrador de Cyro dos Anjos surpreenderia se já não soubéssemos, por intermédio do narrador de Proust, que "felizmente o ser amado não retribui seu amor" e que "essa não-reciprocidade entre duas pessoas basta para explicar o sentimento e para prolongar o amor"[3]. Posto de outra maneira, a atração intermitente do narrador por Priscila se perpetua apenas porque seu autor acredita, assim como Proust, que o amor se alimenta da falta de correspondência. Quanto menor a correspondência, quanto mais improvável a comunicação, maior e mais persistente é o sentimento amoroso. A realização do amor é o princípio de seu fim. Por que o amor do narrador por Priscila se esgota? Porque a moça teria se "rendido à nova investida"[4]. Enfim ela se rende e ele a possui. Mas, "mal reencetado, o namoro logo acabaria"[5]. De "objeto de pura adoração", Priscila migra à categoria de objeto dos "ardores da minha jovem sexualidade"[6]. E aprendemos com Proust que não há nada mais oposto ao amor que o desejo sexual[7]. Afinal, "não se esvaíra o essencial e só quedara o acidental?"[8].

Nesse processo de transformação de consciências, o narrador de Cyro dos Anjos se questiona se "o vero amar" não seria o produto "de uma deformação, de uma distorção". É o que demonstra em geral sua narrativa. Mas o mais interessante é analisar a natureza dessa deformação, isto é, em que o narrador distorce sua Albertine brasileira. Dizíamos há pouco que o narrador parecia buscar em sua amada um homem específico — mais velho, mais rico, mais belo — e que essa busca apresentava, além da sombra do ciúme, um aspecto narcísico. Ora, ele agora já não

[1] *MS*, p. 197.
[2] *Ibid.*, p. 222.
[3] BRUN, Bernard. *Op. cit.*, p. 62.
[4] *MS*, p. 222.
[5] *Idem*.
[6] *Idem*.
[7] "Não se faz amor, copula-se", disse Bonnet. "O amor é uma outra coisa completamente diferente". *Cf*. BONNET, Henri. *Les amours et la sexualité de Marcel Proust*. Paris: Nizet, 1985, pp. 9-10.
[8] *MS*, p. 222.

teme os abastados caixeiros-viajantes e nem a "casta nova de opressores", os engenheiros, "esses culotes-cáqui", burocratas citadinos que, na onda de modernização do país, migraram ao interior e "esmagavam a nós, namorados locais, com as suas ferradas botas e o prestígio de graduados, acrescido pelo de forasteiros"[1]. Forasteiro o jovem narrador nunca poderia ser. Mas todos os demais atributos que tanto lhe inspiravam ciúme (e que inspiravam ciúme justamente porque ele tanto os desejava) serão conquistados. Ele suspeita que Priscila se entrega ao seu amor porque, agora, após "um decênio de adoração", de retorno da capital do estado "com quatro preparatórios", se apresentava "com melhores títulos"[2]. Agora que "assumira novo estado" e que "seguia carreira", ele se vê convertido em uma "expectativa de casamento", em uma promessa "remota, mas garantida"[3]. Trata-se do mesmo destino do amor do narrador da *Recherche*. Ele descobre através de sua mãe que seu casamento com Albertine "é o sonho" de Mme Bontemps, a tia e tutora da órfã[4]. Essa esposa de alto-burocrata, chefe de gabinete em um ministério da Terceira República, que também sonha com sua inscrição no *Faubourg Saint-Germain* e que vê no narrador mais que "simpatia" — um símbolo de "luxo" e de "relações"[5]. Mas agora que o narrador é recebido no salão dos Guermantes e que ele goza de uma posição privilegiada no universo mundano, o desejo por Albertine decai e se torna indiferente. No instante em que o desejado casamento se torna enfim possível, ele hesita: "talvez o melhor seria esperar um pouco, começar a ver Albertine como que pelo passado para descobrir se eu a amava de verdade"[6]. Essa é a mesma dúvida de *A menina do sobrado*, a mesma tomada de consciência da ilusão amorosa. Pouco importa se a hipótese do narrador de Cyro dos Anjos, que ele chama de "exegese", se confirma ou não. Julgá-la seria transbordar o texto e assumir uma posição ingênua diante desse narrador. O fato é que a amada perde por completo sua relevância quando o amante se torna aquilo em que a transformara. O amor proustiano, que é em larga medida o amor de Cyro dos Anjos, existe para acalmar uma angústia. A partir do instante em que essa angústia (em ambos os casos formas de ambição da vida mundana, de cobiça da ascensão social)

[1] *Ibid.*, p. 197.
[2] *Ibid.*, p. 222.
[3] *Idem*.
[4] *RTP*, III, p. 318.
[5] *Idem*.
[6] *Ibid.*, p. 319.

desaparece, o amor também se desfaz e o objeto amado se torna indiferente. Não há exemplo melhor de subjetivismo proustiano. Como na *Recherche*, a referência perspectiva de *A menina do sobrado* é sempre a consciência de seu narrador e o personagem que ele nomeia Priscila é, do início ao fim, uma imagem de sua interioridade. Conhecê-la é descobrir um capítulo de si próprio.

Conhecemos o destino de Albertine. "Deusa do tempo"[1], símbolo por excelência das transformações e do transitório, ela será aprisionada pelo narrador após a descoberta de sua relação com Mlle Vinteuil. O sequestro dura apenas alguns meses, do outono à primavera. Exausto de uma relação corroída pelo ciúme, ele decide abandonar Albertine e partir para sua sempre adiada Veneza. É quando, em uma manhã, sua fuga o surpreende. O narrador tenta recuperar a foragida, recorre a Saint-Loup, escreve para Mme Bontemps em Touraine, até que recebe um telegrama e descobre sua morte em um acidente a cavalo. Sequer a morte tem o poder de cessar o ciúme. As lembranças persistem e alimentam a patologia amorosa do narrador. Quanto mais investiga a vida fantasmagórica de sua prisioneira, maior a dificuldade de seu amor para modelá-la. O esquecimento é a solução final, mas ele ocorre aos poucos. É nesse ponto, no destino da patologia amorosa, que Cyro dos Anjos modifica a proa de seu romance e altera os rumos. Esse autor não vê problemas em reconhecer ilusões na experiência amorosa e ilusões de natureza, como vimos, muito semelhantes àquelas que lemos na *Recherche* de Proust. No entanto, desacreditar o amor romântico, lhe parece, em última instância, uma possibilidade insuportável. Reconhecer ilusões no amor é algo bastante distinto de conceber o amor, em si, como uma ilusão inexorável, como uma "doença"[2] da qual não se escapa, como um "vibrião"[3] causador de cólera. Essa é a origem da *Menina do sobrado*, cujo nome não conhecemos, mas que intitula o romance e arremata o sentido do livro. Mais nova, "dezessete anos, parecia ter quatorze", e com "a carinha sarapintada de sardas, os olhos travessos, o sorriso de covinhas", ela é a antítese de Priscila. À ardilosa mulher de cabelos morenos, o narrador contrapõe uma menina inocente de cabelos dourados. Um dourado que é "também de capela antiga, e de

[1] *Ibid.*, p. 888.
[2] *RTP*, I, p. 303.
[3] *Ibid.*, p. 337.

imagens da virgem"[1]. O cortejo dura somente dois meses. Uma vez noivo, o narrador afirmará sua crença inabalável no amor:

> *Doido, desgovernado, o amor irrompera como uma tromba-d'água, um furacão, varrendo tudo, derrubando tudo. Parecia que os amores todos, de Risoleta a Priscila, de Olguinha a Débora, Osetta, Cléo, Ângela, todos, todos, os reais e os de mentira, os brandos e os lacerantes, os que pediam a vida e os que traziam anelos de morte, haviam-se confundido e amalgamado, para se transubstanciarem num só e único amor, alma e corpo, adoração e desejo, fantasia e ternura, e o infinito mais, que o amor total contém.*[2]

Esse vocabulário romântico, alegoria violenta da natureza e da plena realização do espírito que o *sturm und drang* nos legou, deve ser lido com grande cautela. Em primeiro lugar, ele visa a conciliar o noivado do narrador com o completo desenvolvimento de sua subjetividade. Quero dizer que ele nega, agora que goza de prestígio social e de privilégio econômico, a contradição insolúvel entre amor individual e condição socioeconômica que marca toda a narrativa, que caracteriza no limite o amor burguês, que leva Werther ao suicídio no famoso romance de Goethe[3]. É como se ocultasse o fato de seu ambicionado sucesso amoroso coincidir precisamente com o ambicionado sucesso profissional e afirmasse que todos seus amores eram apenas um preparativo para o verdadeiro amor, o "amor único", o "amor total"[4]. A segunda implicação — essa de natureza menos materialista e mais psicológica se assim preferirmos — é uma recusa da dolorosa conclusão do narrador proustiano de que o amor muda menos que o objeto amado. Ou, mais ainda: que apenas o objeto amado muda, sem que haja qualquer alteração de nossos fantasmas. Quando o narrador de Cyro dos Anjos afirma que todos os amores anteriores à Menina do sobrado "haviam-se confundido e amalgamado, para se transubstanciarem" em um "amor total"[5], ele nega o argumento proustiano de que, a cada novo amor, é um mesmo "estado de alma" e um mesmo "porvir da existência" que assume a "forma alegórica e fatal de uma

---

[1] *MS*, p. 370.
[2] *Ibid.*, p. 371.
[3] *Cf.* LUKÁCS, Georg. *Die Leiden des jungen Werther*. In: _____. *Goethe und seine Zeit*. Berna: A. Francke Verlag, 1947.
[4] *MS*, p. 371.
[5] *Idem*.

jovem moça"[1]. Não se trata apenas de, a partir do noivado, deixar de ser "uma só pessoa" para ser "duas pessoas numa só, ela e eu, eu e ela"[2]. Proust, que compreende "a impossibilidade com que se depara o amor"[3], diria que nunca há mais que uma única pessoa. O narrador de Cyro dos Anjos acredita que, até a Menina do sobrado, seu amor somente se revelou de maneira "dispersa" e que é o "raio de sol" dos cabelos da jovem noiva — dourando sua "carinha sarapintada de sardas" e a matinal locomotiva que o reconduzia à cidade de origem — que o concentra e realiza[4]. Na realidade, todos os objetos amorosos desse romance arrebataram igualmente seu narrador. Ele antes não estava disposto a oferecer sua "magra bolsa", mesmo seu "próprio sangue", por Priscila[5]? Assim como o amor pela Menina do sobrado cristaliza imagens de virgens e a paisagem mineira, também o amor por Priscila não cristalizava os tangos e polcas de Ernesto Nazareth dançados durante os saraus de Santana? Poderíamos talvez dizer que, após um desenvolvimento proustiano da descontinuidade das personalidades e do aspecto impossível do amor, o narrador de Cyro dos Anjos abraça uma certa esperança stendhaliana no amor puro. Mas mesmo Stendhal, na primeira metade do século XIX, não se deixou iludir pelo amor moderno e denunciou de maneira acerba casamentos como esse de *A menina do sobrado*, que se fazem em "dois meses", após o esforço de "cortejar a família" e sem que a noiva encontre "graça na conversa"[6]. O que vemos ao final do romance de Cyro dos Anjos são duas facetas — uma política e outra psicológica — de um mesmo esforço de defesa de um amor romântico que a estética proustiana tanto se empenhou em desacreditar.

Cyro dos Anjos se serve de Proust para abordar o dilema amoroso mais do que qualquer outro memorialista brasileiro. Seria dizer pouco: dentre os memorialistas brasileiros, nenhum aborda tanto o amor quanto Cyro dos Anjos. "O tema do amor o fascina", disse acertadamente Clarisse Fukelman em uma entrevista

[1] *RTP*, III, p. 409.
[2] *MS*, p. 371.
[3] *RTP*, III, p. 607.
[4] *MS*, p. 371.
[5] *Ibid.*, p. 138.
[6] *Ibid.*, pp. 370-371. Em seu tratado sobre o amor, Stendhal faz uma denúncia ferina do casamento burguês e o acusa de "prostituição legal". Ele afirma que há "muito mais contra o pudor em ir para a cama com um homem que não se viu mais que duas vezes, após três palavras em latim ditas na igreja, do que em ceder a contragosto a um homem que é adorado há dois anos". *Cf*. STENDHAL. *De l'amour*. Paris: Gallimard, 1980, p. 67.

com o autor em maio de 1979[1]. Mas seu limite é a própria preservação do amor romântico, o que torna superficial sua representação desse sentimento. Os seres são descontínuos e a comunicação entre dois indivíduos é impossível somente até o instante em que se noivam. A partir desse momento seu narrador renuncia convenientemente a todo o arsenal da *Recherche* que mobilizara até então. É por essa razão que *A menina do sobrado* se encerra com a tenra idade de seu narrador. Diferente de Proust, que descreverá a corrosão do concubinato com Albertine e seu inferno amoroso ao longo de *La Prisionnière*, isto é, mesmo após a posse do objeto amado, Cyro dos Anjos prefere cravar o ponto final "no instante em que a menina do Sobrado pôs termo à carreira do malsucedido Don Juan"[2]. Ele reconhece que haveria outros vários temas para abordar (filhos, profissão, política), mas lamenta que "a perspectiva mudaria", levando o livro a contar "do alheio", "de pessoas e de fatos", e não mais dos "dias encantados", de uma fase da vida em que "o amargo se dilui no capitoso"[3]. A partir do casamento, não vê mais trama possível, porque o casamento elimina a seu ver tudo que de trágico o amor é capaz de conter. Por que então o tom pesaroso com que desfecha o livro, associando a "marcha do homem" à "miséria, à desigualdade, à injustiça, à solidão, à doença e à morte"[4]? Por que se sente envelhecido após tantos anos, enquanto a Menina do sobrado "continua com dezessete anos, enamorada da vida"[5]? Essa passagem do noivado entusiasmado ("é a noiva! — pensei, maravilhado. — Essa aí não me escapa!"[6]) à melancolia final (dias "tantas vezes sombrios"[7]) nos é omitida. Omitida para preservar uma visão, diria Proust, talvez verossímil, mas certamente não verdadeira ou aprofundada do amor[8].

[1] FUKELMAN, Clarisse. Como Ulisses e Penélope. *Suplemento Cultural*, São Paulo, n. 136, ano 3, p. 9, 10 de junho de 1979.
[2] ANJOS, Cyro dos. *Op. cit.*, p. 383.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *Ibid.*, p. 384.
[6] *Ibid.*, p. 370.
[7] *Ibid.*, p. 383.
[8] A filóloga Margarida dos Anjos, filha de Cyro dos Anjos, exprimiu com grande clareza a obsessão de seu pai pelo amor romântico e idealizado. Pouco antes do lançamento de *A Menina do sobrado*, e após a leitura da versão original do livro, disse ao *Jornal do Brasil* que "a geração que exigia a vestal é a do meu pai [...]. Eles, sim, falavam na vestal e praticavam o seu culto quase com fanatismo". *Cf.* JARDIM, Rachel; BRITO, Dadá de Carvalho. Vida, morte e ressurreição da vestal mineira (estão voltando os tempos de morrer de amor?). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 265, p. 4, 2 de outubro de 1978.

Capítulo VIII

Professores de beleza

Auch die Kunst ist nur eine Art zu leben.
— Rilke[1]

Há na *Recherche* um esforço de extrapolação da literatura e de transbordamento da aprendizagem estética sobre os mais diversos gêneros artísticos. A juventude do narrador, repleta de devoção pelo estilo de Bergotte, representa uma fase improdutiva de suas ambições literárias. Consumido pelo amor por Gilberte, vê-se submerso no salão de Mme Swann, incapaz de resistir à tentação que exerce a vida mundana: "quando me foram abertas as portas de sua casa, assim que me sentava diante de minha escrivaninha, logo levantava-me e batia a seu encontro"[2]. Bathilde, tão inocente quanto sagaz, provoca a fúria do neto ao perguntar: "ora, e esse trabalho, não se fala mais nele?"[3]. Ao que se segue uma ríspida resposta e o recurso à imagem do adorado escritor em busca de subterfúgios para uma rotina indolente: "passando minha vida na casa dos Swann, eu não fazia como Bergotte?"[4]. O narrador somente se põe ao trabalho, somente começa a escrever seu "livro essencial", o "único livro verdadeiro", aquele que "já existe em cada um de nós"[5], após distanciar seus sentidos do próprio mister literário e aprender a degustar a lírica de Berma, a música de Vinteuil, a pintura de Elstir. Personagens que são como "gênios", disse Butor, dessas longas *Mil e uma noites* que o narrador anseia escrever a partir de seu tempo enfim redescoberto. Artistas fictícios, obras de arte imaginárias, diferentes "modos de sua reflexão criativa" que o auxiliam a "pouco a pouco tomar consciência do desenvolvimento de seu próprio trabalho"[6].

---

[1] RILKE, Rainer Maria. *Briefe an einen jungen Dichter*. Leipzig: Im Insel-Verlag, 1930, p. 54.
[2] *RTP*, I, p. 569.
[3] *Ibid*., p. 570.
[4] *Idem*.
[5] *RTP,* IV, p. 469.
[6] BUTOR, Michel. *Les œuvres d'art imaginaires chez Proust*. In: _____. *Répertoire II*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1964, p. 252. Em 1987, Michèle Magill conduziu um estudo de estatística textual e traçou um retrato matemático das referências e comparações artísticas da *Recherche*. Das 133.601 linhas que compõem a edição da *Pléiade*, 25.298 são dedicadas às artes e à literatura. Trata-se de 19% da *Recherche*, algo próximo de 600 páginas dedicadas ao assunto. Esses números, em absoluto, são

Dentre todas essas formas de arte que povoam a *Recherche*, aquela que desempenha o papel mais marcante no amadurecimento da arquitetura do romance é a pintura. São as telas de Elstir, símbolo de um "conhecimento poético, fecundo em alegrias, em várias formas que eu não havia isolado até então do espetáculo total da realidade"[1], que levam o narrador a dar seu grande passo rumo a um princípio unificador da obra. À diferença da amizade — primeiro entusiasmada, depois frustrada e finalmente indiferente — com Bergotte, o narrador desconhece e se interessa muito pouco pela arte de Elstir. A visita ao grande ateliê do pintor, distante do hotel de Balbec, se faz a contragosto, por insistência da avó, que percebe que o narrador se "interessava extremamente pelo golfe e pelo tênis e perdia a oportunidade de ver trabalhar e de ouvir falar um artista que ela sabia ser dos maiores"[2]. De Elstir, antes dessa visita, o narrador não conhece senão a fama. A casa alugada por Elstir nos arredores da cidade era, aliás, "talvez a mais suntuosamente feia"[3] da região, repleta dessas "marcas de feiura citadina" (um pequeno gramado, uma estatueta de jardineiro, bolas de vidro, arandelas de begônias e cadeiras de balanço sob uma tenda) que podemos encontrar "na casa de qualquer burguês do subúrbio de Paris"[4]. Em aparência, nada sugere que o convívio com Elstir possa fertilizar a vocação literária do narrador. Mas tão somente *em aparência*. Pois a paulatina descoberta do pintor é também a revelação de uma dimensão estética mais profunda. Seu mergulho gradual nas entranhas da obra e de seu método de contemplação da realidade, o "atalho por uma outra arte"[5], como disse Pierre-Louis Rey, se revelará "uma aprendizagem mais frutífera que a literatura"[6].

---

anedóticos. Mas sua distribuição temática ao longo do livro não deixa de evidenciar aquilo que acabamos de descrever: após uma grande concentração de comentários sobre a literatura em *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (o encontro com Bergotte), Proust cede espaço às demais artes nos volumes intermediários e volta a abordar hegemonicamente a literatura em *Le temps retrouvé* (o livro essencial). Magill conclui que "o volume das referências às artes e sua repartição seguem e respeitam a estrutura narrativa do texto". Mas isso é dizer muito pouco. O que os números realmente sugerem é a visão dialética de Proust sobre as artes: música, teatro e pintura respondem à noção inicial de literatura, transformando-a nas formulações finais de *Le temps retrouvé*. *Cf.* MAGILL, Michèle. Art et littérature dans *À la recherche du temps perdu* : étude quantitative des références et des comparaisons artistiques. *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n. 18, 1987, pp. 79-88.

[1] *RTP*, II, p. 190.
[2] *Ibid.*, p. 189.
[3] *Ibid.*, p. 190.
[4] *Idem.*
[5] REY, Pierre-Louis. *Notice de Noms de pays : le pays*. *RTP*, II, p. 1333.
[6] *Ibid.*, p. 1315.

Toda a representação do ateliê de Elstir se enraíza na dicotomia entre o superficial realista e o profundo psicológico. Esse pintor de amplas paisagens marinhas trabalha com as persianas "fechadas por quase todos os lados", em um ambiente "bastante fresco" e "obscuro"[1]. As únicas duas exceções são um pequeno canto sobre o qual incide, exuberante, um feixe de luz e, em seguida, a própria forma de um sol que Elstir, silencioso, pouco a pouco contorna sobre uma tela. Todo o restante é escuridão, e a realidade da obra de arte parece emanar mais do isolamento do ambiente que da exposição da paisagem, mais de uma dimensão subjetiva e espiritual, reclusa ou secreta, que da própria experiência concreta ou material do mundo físico. O ateliê é uma alegoria da nova visão estética que o narrador esposará. Ele é a própria metáfora de uma forma espiritualista de conhecimento e lhe parece

> *O laboratório de uma espécie de nova criação do mundo, onde, do caos que são todas as coisas que vemos, ele extraiu, pintando-os sobre diversos retângulos de tela espalhados por todos os lados, aqui uma onda do mar esmagando colérica sobre a areia sua espuma lilás, ali um jovem rapaz vestido de linho branco e debruçado sobre o convés de uma embarcação.*[2]

Nesse novo experimento de realidade que propõe Elstir — um exercício solipsista —, o mundo interessa tão somente enquanto reflexo da subjetividade daquele que o observa. Há apenas o eu e suas sensações. Os demais seres participam de uma única mente pensante. Não são categorias ou contornos rígidos o que surpreende o narrador em suas telas, mas, antes, o transbordamento, a extinção dos limites entre as coisas, o mar que se faz areia e a areia que se faz mar pelo efêmero borbulhar da espuma. Uma "multiforme e poderosa unidade", ele nos diz, que, "comparando a terra ao mar, suprimia entre eles toda demarcação"[3]. O caos, quem o organiza são leis interiores, são influxos mentais. Se a imagem ganha grande movimento, é porque também o pensamento é movimentado e sujeito à dinâmica passagem do tempo. A pintura de Elstir "submete a visão do herói a essas intermitências", diz Rey, as quais, "dando a sensação da passagem, esvaziam a tela de sua coerência intelectual e material para restituir sua unidade no espírito daquele

[1] *Ibid.*, p. 191.
[2] *Ibid.*, p. 190.
[3] *Ibid.*, p. 192.

que a contempla"[1]. As telas de Elstir buscam ser muito mais retratos vivos da consciência do artista que meras representações verossímeis de paisagens. O artista mobiliza todo seu arsenal técnico para representar sua visão do mundo e não o mundo propriamente dito, o que leva o narrador a descobrir em seu estilo mais realidade do que poderiam pretender os próprios pressupostos realistas, essas premissas que tornam o artista "ao mesmo tempo o operário e o juiz" e que eliminam "dessa autocontemplação uma nova beleza, exterior e superior à obra"[2]. A pintura de Elstir trata dos "raros momentos em que vemos a natureza como ela é, poeticamente"[3]. O mundo físico é apenas um estímulo para os sentidos de Elstir e o grande artista é aquele que soube aguçar sua atenção para melhor percebê-lo, para melhor absorver e organizar seus elementos. O restante do experimento — a recriação do mundo — ocorre nas profundezas da alma. A grande lição de Elstir é uma apologia da metáfora e da poesia. Ele reconhece que as coisas precedem sua própria definição e, despojando-as das amarras da linguagem, da "noção da inteligência", partirá em busca do "charme de cada uma", de suas "impressões verdadeiras"[4]. O contraste entre essas duas perspectivas distintas — inteligência e impressão — é tamanho, que a arte de Elstir, uma arte impressionista sem dúvida, se torna "uma espécie de metamorfose das coisas representadas"[5].

O *Port de Carquethuit* chama a atenção do narrador e ele o observa longamente no ateliê. Mais que em outras telas, ali se vê o esforço do personagem Elstir em produzir metáforas a partir de metamorfoses, as "metáforas recíprocas" como diz Butor[6], ou ainda a "unificação metafórica", nas palavras de Richard[7]. Eis a obra-prima do pintor. Uma vez mais, terra e mar se confundem, e Elstir emprega, "para o pequeno vilarejo, somente termos marinhos, e somente termos urbanos para o mar"[8]. Casas recobrem uma parte do porto e os mastros das embarcações ocupam o espaço onde esperávamos encontrar (por culpa do hábito) chaminés e campanários. Por um lado, a frota de barcos de pesca se torna um objeto citadino;

[1] REY, Pierre-Louis. *Op. cit.,* p. 1333.
[2] *RTP,* III, p. 666.
[3] *RTP*, II, p. 192.
[4] *Ibid.*, p. 191.
[5] *Idem*.
[6] BUTOR, Michel. *Op. cit.*, *passim*.
[7] RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Paris: Seuil, 1974, p. 217.
[8] *RTP*, II, p. 192.

por outro, as igrejas de Criquebec, apartadas que são pela dispersão da luz solar e pela circunferência de um "arco-íris versicolor", parecem emanar mais da espuma das ondas que do centro da cidade[1]. Entre os dois, há uma população "anfíbia"[2]. E os olhos se habituam a "não reconhecer fronteira fixa, demarcação absoluta"[3]. Nada mais verossímil que essa tela "irreal e mística"[4]. Pois, apesar da diversidade às vezes "assustadora" de elementos dispersos e antagônicos que disputam a visão (a escuridão de uma tempestade, a brancura do sol, da bruma e da espuma, talvez até mesmo um campo de neve sobre o qual se atraca um navio), a inteligência compreende "ainda ser o mar"[5]. Paradoxos como esse (tempestade e sol; espuma e neve) alimentam a visão proustiana e o estilo de Elstir tem o mérito de ensinar ao narrador que ilusões de óptica são uma trilha que conduz, a despeito do senso comum, rumo a uma verdade[6].

Nas pinceladas do *Port de Carquethuit*, o narrador encontra enfim o destino que busca para as linhas de seu próprio romance. A gênese da *Recherche* sustenta essa leitura. Com grande frequência, os textos que precederam a redação do romance — artigos críticos, retratos literários, crônicas mundanas de jornais e revistas da *Belle Époque* parisiense — revelam ao intérprete as referências das obras de arte imaginárias de Proust. Sua criação se torna, então, um exercício de "camuflagem" de modelos[7]. Mas Elstir é a grande exceção a essa regra, nos diz um esclarecedor estudo de Yasué Kato. Os comentários de Proust sobre pintores reais — Moreau, Monet e Chardin — são incorporados mais raramente em suas aparições e o personagem faz sua estreia nos cadernos de rascunho de maneira relativamente precoce[8]. Significa dizer que Elstir é mais autônomo que outros gênios artísticos da *Recherche* e que sua concepção mais antiga atende a uma noção estética premente para o autor, diríamos até mesmo uma necessidade para o desenvolvimento da arquitetura de seu romance. O *Port de Carquethuit* aprofunda ainda mais a questão,

[1] *Idem*.
[2] *Ibid*., p. 193.
[3] *Ibid*., pp. 192-193.
[4] *Ibid*., p. 192.
[5] *Ibid*., p. 194.
[6] YOSHIKAWA, Kazuyoshi. *Elstir*. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2014, p. 331.
[7] KATO, Yasué. Les citations des peintres réels dans les épisodes d'Elstir. *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n. 26, 1995, p. 103.
[8] *Idem*.

haja vista que essa "obra essencial que exprime plenamente a originalidade da visão" não contém "indicações manifestas de fontes, mesmo em seus rascunhos, a exceção de uma breve alusão a um pintor anônimo do século XVII em sua primeira versão"[1]. Essa constatação é da maior importância. Butor viu nessa pintura indícios de *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*, de Seurat[2]; Yoshikawa reconheceu a influência de Ruskin e o "papel decisivo" de Monet e de Turner[3]. Qualquer pintor que orbite o amplo universo do impressionismo poderia figurar nessas aproximações tão comuns nos estudos proustianos, o que apenas evidencia seu caráter não raro especulativo e que a crítica genética tanto se empenha em desfazer, corrigir e tornar mais preciso. Mas o verdadeiro pintor do *Port de Carquethuit* é Marcel Proust e nenhum outro gênio artístico do romance sofreu tanto quanto Elstir os influxos criativos de seu próprio autor.

Ao final de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, o narrador visitará ele próprio as falésias que viu Elstir representar enclausurado em seu ateliê. Não se trata de uma écfrase como há pouco na passagem do *Port de Carquethuit*. Na realidade, o narrador se valerá da mesma técnica que empregara na descrição de uma paisagem pictórica para a representação de uma paisagem concreta. Ele faz do pincel de Elstir sua própria pluma. Essa transferência de linguagem iguala o mundo físico à sua representação mental por meio do ofício artístico, o que equivale a dizer que não há realidade possível fora da criação e da poesia. A conclusão espanta e maravilha o narrador. Diante dos Creuniers, Albertine e Andrée minimizam sua emoção, garantem que ele já havia visto aquela paisagem aparentemente ordinária "cem vezes"[4]. Mas, antes das visitas ao ateliê de Elstir, o que realmente significava ver? O narrador de fato via? Fosse verdade o que a *petite bande* das moças em flor dizia, e que certamente o narrador já ali estivera em inúmeras ocasiões, "foi sem saber, nem duvidar que um dia sua visão poderia me inspirar tamanha sede de beleza"[5].

A aprendizagem contemplativa ao lado de Elstir prepara desdobramentos de maior porte da *Recherche*. É notável como Proust teve o cuidado de ambientar o

[1] *Ibid.*, p. 118.
[2] BUTOR, Michel. *Op. cit.*, p. 269.
[3] YOSHIKAWA, Kazuyoshi. *Op. cit.*, p. 330. Também em YOSHIKAWA, Kazuyoshi. Turner dans le "Port de Carquethuit". *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n. 33, 2003, pp. 41-50.
[4] *RTP*, II, p. 255.
[5] *Idem*.

famoso episódio da morte de Bergotte em uma exposição de arte, produzindo a ideia de que a destreza visual, a habilidade artesanal, enfim, a discreta educação sensorial de pintores muitas vezes anônimos sobrevive à mundanidade de vários literatos de prestígio. O célebre escritor sucumbe diante da beleza delicada da *Vista de Delft*, desse pintor "para sempre desconhecido, identificado tão somente pelo nome de Vermeer"[1]. Sua riqueza de detalhes, de detalhes díspares que se organizam em uma harmonia própria entre a cidade e o mar (os pequenos personagens em azul, mas também a coloração roseada da areia), levam uma "matéria preciosa" a desabrochar diante dos olhos inebriados de Bergotte. A fascinação do moribundo é tamanha que, em mais um desses paradoxos que tanto aprecia Proust, o olhar de velho busca a essência secreta da bela imagem como uma criança a perseguir uma rara "borboleta amarela" que escapa pelos campos[2]. "É assim que eu deveria ter escrito", conclui pesaroso[3]. O escritor deveria ter escrito como o pintor pinta, e seus livros, "secos demais" ao final da vida, carecem dessas "várias camadas de cor" que tornam o *petit pan de mur jaune* tão precioso, tão complexo e, por conseguinte, tão real[4]. Tão real porque o artista, através dessas "várias camadas", se revela capaz de exprimir "leis desconhecidas" de um "mundo diferente"[5]. Desconhecidas, mas não imperceptíveis: "invisíveis somente — e ainda assim — para os tolos"[6]. As metáforas se impregnam desse modo de um certo misticismo barroco, diz Richard, originando-se de "uma técnica do mundo outro, sempre outro (do outro mundo)"[7]. Torna-se, se lançamos mão dos artifícios apropriados, uma via de comunicação com o divino. Bergotte está morto; mas o narrador não acredita que para sempre, pois "em todo o funeral, dentro de vitrines iluminadas, seus livros, dispostos de três em três, velavam como anjos de asas abertas e pareciam, para aquele que já não mais existia, o símbolo de sua ressurreição"[8]. Uma das máximas mais belas e mais conhecidas de *Le temps retrouvé*, citada a todo instante por seus leitores mais apaixonados, explica o que o

[1] *RTP*, III, p. 693.
[2] *Ibid.*, p. 692.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *Ibid.*, pp. 692-693.
[6] *Ibid.*, p. 693.
[7] RICHARD, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 217.
[8] *RTP*, III, pp. 687-693.

narrador quis dizer: "a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e esclarecida, a única vida por conseguinte realmente vivida, é a literatura"[1].

Poderíamos ainda abordar a visão de Proust sobre várias outras artes, a redescoberta tardia de Berma, a apreciação da música de Vinteuil, de Beethoven e de Wagner. Poderíamos ainda aprofundar a complexidade do próprio personagem de Elstir, seu papel de intermediário da relação do narrador com Albertine, seu passado misterioso como amante de Odette de Crécy, a forte presença do vocabulário de Ruskin nos comentários de seus quadros. Mas o tema da educação estética do narrador é suficiente às nossas intenções, pois os memorialistas brasileiros que estudamos percorreram um trajeto semelhante ao de Proust e incorporaram a suas buscas do tempo perdido personagens nos quais refletem suas próprias visões do mister literário e a arquitetura que vislumbram para seus romances. Não se trata de uma procura por pastiches de Elstir, mas, antes, de um estudo de personagens originais que desempenham função equivalente ao pintor de Proust em suas narrativas, qual seja, a de expressar a reflexão criativa do autor e de auxiliar seu narrador a tomar consciência de seu próprio trabalho. Referimo-nos ao *filósofo* Tatá, de Cyro dos Anjos, ao velho magnata Henrique Halfeld, de Pedro Nava, e a pelo menos três figuras do *Labirinto* de Jorge Andrade: o pintor Wesley Duke Lee, o escritor Érico Veríssimo e o historiador Sérgio Buarque de Holanda.

Tatá, apelido tanto quanto pueril do tio Artur Versiani, é major da antiga Guarda Nacional convertido à profissão de professor primário. Sua alcunha de *filósofo* é muito mais uma denominação jocosa para os modos de vida desse nefelibata que propriamente um elogio de suas capacidades de organização do pensamento. Toda sua caracterização — seu "retrato"[2] — oscila entre o homem rústico, alienado da moral moderna, e o sábio que renuncia aos prazeres mundanos em favor de uma vida simples e virtuosa. Tatá tem o "rosto crestado de sol, cheio de rugas e cravos"; seus fios de cabelo saem "pelas orelhas e pelas ventas", o "nariz esparrachado" se harmoniza com "olhos doces", por vezes "zombeteiros"; o sorriso "oscilava entre a ironia e a ternura"[3]. Não sabemos ao certo se vemos uma dócil besta ou um eremita de convicções cínicas: ele era "céptico e suspicaz", uma "criatura

[1] *RTP*, IV, p. 474
[2] *MS*, p. 62.
[3] *Idem*.

afável, mas fugidia, benevolente, mas irônica"[1]. O narrador o compara a Xenófanes por sua "sabedoria de vagabundo", por suas "modestas pílulas de quietismo"[2]. Também o aproxima de Gandhi "no repúdio às máquinas e à superprodução"[3]. A preferência por "amiudar as visitas a encompridá-las" o assemelhava a "certo personagem de Proust", que supomos ser tia Léonie[4]. Sua fuga do "bulício da cidade" rumo a "grotões", a "chapadas infindas", a "várzeas e buritizais" onde "a fazenda geria-se a si mesma, como coisa que se tornara coletiva, sempre havendo quem se dispusesse a plantar a meias"[5] lembraria igualmente a difícil fuga de Diógenes a Corinto, onde é vendido como escravo e passa a gerir por conta própria — com grande sucesso — a casa de Xeníades (como um leão, senhor de seu senhor, ele diz[6]). Mas esses são personagens representativos de sistemas de crença tão distintos e contraditórios que, a rigor, poderíamos comparar Tatá com qualquer nome que pronunciasse alguma ideia com o odor de crítica ao processo moderno.

Seu ecletismo é inquietante. Há uma sequência de três parágrafos do capítulo 14 de *A Menina do sobrado* em que o narrador tenta categorizar a diversidade de correntes de pensamento que habitam a mente de Tatá. Abrem-se todos com variações de uma mesma locução adverbial burocrática — "em matéria de", "quanto à" e "no que concerne"[7] — e elegem a religião, a política e o trabalho como os grandes eixos sobre os quais sua personalidade se estruturaria. Tatá é um exemplo acabado do conhecido sincretismo religioso brasileiro. Sua dificuldade não são as crenças, mas, sim, escolhê-las: "todas lhe pareciam boas, já que forneciam ao homem uma escora para suportar a vida e o amparavam na hora do medo"[8]. Ele prefere "uma Natura Naturante meio espinosiana" ao "Deus bíblico", mas não deixa de ir à missa e de rezar "nos momentos de aperto"[9]. Assim, "conservara da doutrina da Igreja

[1] *Ibid.*, p. 65.
[2] *Idem*.
[3] *Ibid.*, p. 63.
[4] "Françoise ria da cara de horror de minha tia quando, de sua cama, ela percebia na rue du Saint-Esprit uma dessas pessoas que pareciam vir a sua casa ou quando ela escutava uma campainha; ela ria ainda mais, e como de um bom truque, das artimanhas sempre vitoriosas de minha tia para dispensá-los e da expressão resignada deles ao partir sem tê-la visto; e, no fundo, admirava sua patroa, que julgava superior a toda essa gente porque não queria recebê-los". *RTP*, I, p. 69.
[5] *MS*, p. 63.
[6] Diogenes Laertius. *Lives of eminent philosophers: books 6-10*. Cambridge: Harvard University Press, col. Loeb Classical Library, trad. R. D. Hicks, vol. II, 1925, pp. 76-77.
[7] *MS*, p. 63.
[8] *Idem*.
[9] *Idem*.

apenas o que lhe convinha"[1]. O mesmo sincretismo se aplica a sua visão da organização do estado. Tatá "pregava que a lei era cheia de injustiças" e achava "todos os governos maus"[2]. No entanto, é resistente o republicanismo do antigo policial e ele se recusa a "derrubar estes" ou a "insurgir-se contra aquela", pois "podia vir coisa pior!"[3]. O vetor resultante desse oxímoro é, se tanto, um cínico libertarismo. Ele sugeria "reduzir ao mínimo as relações com o poder público, e o meio de consegui-lo seria viver longe das cidades e em paz com os vizinhos"[4]. Como assegurar essa *pax* sem a lei, que julga cheia de injustiças? Na realidade, Tatá pertence ao grupo daqueles que podem escolher e que têm o direito à vida simples: "seu pai – o velho Dr. Carlos – chefe político, podia ter-lhe conseguido um cartório ou qualquer sinecura"[5]. O bucolismo conveniente de Tatá fica ainda mais claro quando o narrador aborda o trabalho em suas propriedades. De início, tem-se a impressão de que a sobrevivência do personagem se funda na subsistência e no escambo. Mas isso não significa que ele não estabeleça alguma divisão interna do trabalho, na qual "chegada a hora de fazer farinha, o mulherio cuidava disso"[6]. Ao proprietário que se queixa da injustiça das leis e que prescinde do estado, "competia apenas trocá-la [a farinha] por café no mercado de Santana. Durante trinta anos, não fez outra coisa"[7]. Ao final da vida, diz o narrador, Tatá "não hesitou em distribuir, de graça, propriedades que amigos obsequiosos lhe puseram nas mãos por pouco mais de nada"[8]. Mas essa é uma virtude explicada pela metade, pois, em favor da representação de um "existencialista puro", de um "búdico panteísmo"[9], ele renuncia a dimensões mais profundas e delicadas, que dizem respeito aos modos de sobrevivência do parente, o usufruto da terra de que abre mão ao final da vida, o tipo de relação social que ali cultivava etc.

A interioridade do filósofo Tatá não é complexa apenas em si mesma, no momento presente do enunciado. Talvez o aspecto mais proustiano desse personagem seja sua variabilidade ao longo do tempo: "a vida nem sempre lhe

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *Idem*.
[6] *Idem*.
[7] *Idem*.
[8] *Ibid.*, p. 64.
[9] *Idem*.

correu tranqüila, assim como a vejo, agora, em síntese"[1]. Uma *síntese* que aqui carrega o mesmo sentido que Proust atribui à inteligência. Trata-se de uma abstração da realidade que suprime dela seu dinamismo e sua duração. Pois esse homem que apenas "vivia e deixava os outros viverem", quando moço, "esbaldou-se nas tascas de Ouro Preto, e, no Rio, adepto apaixonado de Floriano, teve ímpetos de guerrear"[2]. Esse Gandhi e Xenófanes, "até os cinqüenta, virou o copo com assiduidade não recomendável a um sábio"[3]. Esse "filósofo de Várzea Alegre", adepto de uma espécie de quietismo, e que transforma a "poeirenta estrada" das Minas Gerais em "caminhos do mundo grego", deixou a bebida "menos por prudência que pela tirania de um fígado rebelde"[4]. Há um personagem da *Recherche* cujo passado excentricamente boêmio também contrasta com uma condição presente subjetiva, espiritual e solitária. Não se trata de tia Léonie, como pretendia o narrador, mas, sim, de Elstir! Ora, em *La prisonnière*, Brichot conta as "zombarias", as "puras palhaçadas" do jovem pintor, então apelidado Biche no salão Verdurin[5]. Um dia, "tendo fingido faltar de última hora, ele veio disfarçado como um *maître* adicional e, enquanto passava os pratos, disse galanterias aos ouvidos da tão pudica baronesa Putbus, avermelhada de pavor e de raiva"[6]. Em seguida, "desaparecendo ao final do jantar, pediu que trouxessem ao salão uma banheira cheia de água da qual, quando deixaram, ele emergiu completamente nu e gritando insultos"[7]. Houve ainda os banquetes em que Elstir vestia os convidados com roupas de papel desenhadas por ele, e que eram verdadeiras "obras de arte" segundo Brichot[8]. Tudo na juventude burguesa do pintor — que revolucionará mais tarde, contudo, a percepção estética do narrador — remete ao falso e ao superficial: a faixa da Legião de Honra que o pedante professor da Sorbonne aceitara vestir, fantasiado de Napoleão, era de papel e fora pintada a giz de cera[9].

O narrador de Cyro dos Anjos não escapará, até mesmo ele, dessa aprendizagem que vai de uma realidade social e mundana rumo a um estado de

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *RTP*, III, p. 707.
[6] *Idem*.
[7] *Idem*.
[8] *Idem*.
[9] *Idem*.

aprofundamento espiritual. A profícua vida amorosa do adolescente se converterá, ao final da vida, em um isolamento reflexivo, do qual decorre a própria redação de seu livro. A juventude do narrador "foi correndo" com "muita serenata, algum Anatole, pouco ou nenhum estudo"[1]. Ele abre mão de pagar seus professores e esgota um "magro salário" com "o festim anatoliano" e "as prestações do alfaiate"[2]. Além do próprio emprego, conquistado graças à influência do pai sobre os quadros de uma companhia estatal (falávamos ainda há pouco do "cartório ou qualquer sinecura" que o avô poderia ter conseguido para o tio), conta também com uma renda de "quarenta mil-réis mensais" paga pelos irmãos mais velhos, "os manos Antonico e Carlos", cuja empresa "pouco rendia" e "ia de mal a pior"[3]. Contudo, o dispêndio não incomoda o adolescente boêmio: "remorsos, àquela altura, ou eu não os conhecia, ou conseguia extirpá-los, mal repontassem"[4]. A agilidade com que gasta e o embaralhamento de sua vida econômica com o "coração apaixonadiço"[5] faz lembrar as reiteradas queixas da mãe do narrador de Proust (e também de Françoise) com os gastos pelo amor de Albertine[6], o que é, no mais, um tema recorrente no cânone romântico e realista francês do século XIX. Enquanto seu professor de matemática "demonstrava um teorema ou resolvia uma equação", sua atenção se desconcentra e as "evoluções do giz no quadro-negro" tornam-se "o verde rastilho do olhar de Priscila", acompanham os caminhos da "Rua Pernambuco, buscando Hermengarda" ou conduzem a uma igreja, de onde Olguinha sai após a missa, "toda chique no vestidinho de organdi bordado"[7].

O comportamento boêmio do narrador, que ele chama de "meus progressos"[8], começa a se desfazer com a visão de seu pai envelhecido e

---

[1] *MS*, p. 284.
[2] *Ibid.*, p. 285.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *Ibid.*, p. 167.
[6] Em *Sodome et Gomorrhe* (*RTP,* III, p. 406): "como você torra seu dinheiro! (Françoise, com sua linguagem simples e expressiva, dizia com força ainda maior: 'o dinheiro evapora') Dê um jeito, continuou mamãe, de não virar um Charles de Sévigné, cuja mãe dizia: 'sua mão é um cadinho no qual o dinheiro derrete'". Também em *La Prisonnière* (*RTP,* III, p. 647): "para onde vai todo o seu dinheiro? Eu já estou preocupada demais que você, como Charles de Sévigné, não saiba o que quer e que seja 'dois ou três homens ao mesmo tempo', mas, pelo menos, dê um jeito de não ser como ele com seus gastos, para que eu não diga de você: 'ele encontrou maneiras de gastar sem parecer, de perder sem jogar e de pagar sem pedir'".
[7] *MS*, p. 285.
[8] *Ibid.*, p. 365.

convalescente, o que é mais uma evidência do caráter conservador da narrativa de Cyro dos Anjos relativamente aos demais livros de aspecto proustiano publicados no mesmo período. Quando esse narrador fala em "vergonha", em "espécie de pecado" de um "rapazola pedante, presunçoso"[1], quase conseguimos ouvir, quatro décadas antes, as lamúrias do herói Fernando, de *A Mulher obscura*, de Jorge de Lima, que chorava a morte de sua Constancinha e confessava seu "egoismo quasi sexual"[2]. No entanto, à despeito de todo o moralismo que o narrador de Cyro dos Anjos é capaz de exprimir, a vitória sobre sua *vanitas* não se dá por via religiosa, mas sim artística. Posto de outra maneira, a espiritualidade com a qual o leitor se depara ao final do livro não é de natureza mística ou dogmática, mas, sim, estética. Em última instância, é a arte que cura o narrador de Cyro dos Anjos de sua vergonha, de seu pedantismo, de sua presunção, enfim, de seu sentimento de culpa — não uma reconciliação com preceitos morais de uma doutrina religiosa. E é isso que faz com que, apesar de todo seu conservadorismo, apesar de toda sua adesão à moral e à ideologia de seu grupo social, ele ainda seja um autor representativo dos avanços de sua geração de memorialistas, fertilizada que foi por uma leitura mais amadurecida de *À la recherche du temps perdu*. As últimas páginas de *A menina do sobrado*, que descrevem o que seu narrador entende por arrependimento, subordinam todo seu tempo perdido à vocação artística e, mais especificamente, literária:

> *Agora, no fim da viagem, devo lamentar o tempo furtado ao escritor por essa atividade dispersiva, quase sempre vã, que fazia descer sobre os meus dias uma nuvem gris, de frustração e melancolia? Eu era um boi de canga, paciente e aferrado, mas às vezes tinha ímpetos de empinar a cabeça, sacudir o jugo. Rebelava-me, por dentro, contra aquela dissipação das energias do espírito em tarefas tão desencontradas, sufocantes e, sobretudo, alheias às minhas inclinações naturais. Dizia-me que, aceitando, resignado, tal imposição das circunstâncias, eu me atraiçoava, como clérigo, eu me prostituía, como intelectual. Assomos de presunção e vaidade, que logo cediam ante uma objeção generosa que eu próprio forjava: no meu trabalho de galé, seria porventura menos inútil à comunidade do que cavalgando a fantasia, fugindo ao real, construindo imaginários mundos.*[3]

[1] *Ibid.*, p. 366.
[2] LIMA, Jorge de. *A Mulher obscura*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1939, p. 202.
[3] *MS*, p. 380.

Nessa importante passagem, Cyro dos Anjos não lamenta apenas um comportamento, um regime de costumes. Lamenta a natureza de seu trabalho como burocrata e toda a ideologia que ele acolheu. Não é seu caráter, mas, sim, sua "atividade", suas "tarefas desencontradas e sufocantes" que estão na raiz da "dissipação das energias do espírito"[1]. Longe de serem uma falha que deve ser emendada, suas "inclinações naturais" vão muito bem e representam o paraíso do qual se afastou por "imposição das circunstâncias"[2]. Ele almeja um retorno; não uma reforma. Preferiria a "fantasia" e "imaginários mundos", mas viu-se atado a um "trabalho de galé"[3]. Sua "frustração e melancolia" são tamanhas que ele cogita "atirar a pena pela janela", tornar-se "puro leitor", enfim, "sopitar esse vão desejo de trasladar ao papel" sua "vã experiência"[4]. Mas a melhor resposta para sua dor vem, não por acaso, da lembrança de seu tio Tatá. Não é a memória de um personagem qualquer que encerra *A menina do sobrado*, mas, sim, a do filósofo Tatá, do personagem que alicerça a aprendizagem estética final de seu romance. É do "meu filósofo de Várzea Alegre", e não do próprio "fero Espelho" (de seu reflexo aparente e social) que o narrador obterá o melhor conselho para sua vocação: "propõe-me, sabiamente, que vá ficando por aqui"[5]. Entenda-se: que abandone pretensões mundanas e que se debruce sobre suas vocações mais verdadeiras. É a literatura, nesse sentido, que salva o narrador daquilo que chama de traição ou de prostituição intelectual (a vida no birô), produzindo uma "fuga da realidade" e um reencontro, por conseguinte, com valores mais profundos, virtuosos e perenes. "Escrevo"[6], ele brada no último parágrafo de seu livro, convicto — como o narrador de Proust em *Le temps retrouvé* — de que apenas o mister artístico apresenta um itinerário preciso rumo ao essencial e ao verdadeiro[7].

Também por meio de um antepassado ocorre a aprendizagem artística do narrador de Pedro Nava. Mas esse autor, dando um passo adiante de Cyro dos Anjos, não extrai somente um sistema ético a ser seguido ou uma sugestão de conduta. Interessa-lhe sobretudo um modelo para a composição de seu romance, um

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] *Ibid.*, p. 384.
[5] *Idem*.
[6] *Idem*.
[7] *RTP*, IV, p. 469.

esquema arquitetônico para seu livro, um cálculo estrutural para suas ideias. Essa é uma herança de Proust, pois, de Elstir, o narrador da *Recherche* não absorve apenas uma sugestão de comportamento, a preferência pelo trabalho isolado e contemplativo frente aos dispêndios de tempo da sociabilidade mundana. Absorve também uma noção de conhecimento do mundo que traduzirá como expressão da realidade. A mesma técnica que deslumbra o narrador da *Recherche* nas pinceladas do *Port de Carquethuit* de Elstir será empregada com grande maestria, por exemplo, na representação literária de outra obra, pertencente a um gênero artístico completamente distinto. O septeto de Vinteuil — um quarteto ou um sexteto a depender dos manuscritos — é descrito pelo narrador em *La prisonnière*, durante a soirée Verdurin, com vocabulário, imagens e temas que o senso comum esperaria da descrição de uma pintura, não de uma peça musical:

> *Enquanto a sonata se abria em um alvorecer lilás e campestre, dividindo sua leve candura para se suspender ao emaranhamento leve e, no entanto, consistente de um rústico berço de madressilvas sobre gerânios brancos, era sobre superfícies unidas e planas como aquelas do mar que, em uma manhã tempestuosa já toda escurecida, começava, em meio a um amargo silêncio, em um vazio infinito, a nova obra, e é de um rosa de aurora que, para se construir progressivamente diante de mim, esse universo desconhecido fora retirado do silêncio e da noite. Esse vermelho tão novo, tão ausente da tenra, campestre e cândida sonata, tingia todo o céu, como a aurora, de uma esperança misteriosa.*[1]

É como se o narrador agora empregasse na escrita, para exprimir uma apreciação musical, os instrumentos que aprendera a manipular observando o trabalho do pintor em seu ateliê e contemplando suas telas, perdidas em salões que pouco souberam compreendê-la. A descrição do septeto compõe uma complexa paisagem marinha digna das metáforas recíprocas das telas de Elstir, onde a noite e o dia, a escuridão e a luz, o silêncio e o ruído se confundem, sobre a superfície do mar, com tonalidades de vermelho e rosa, suprimindo "entre eles toda demarcação"[2]. Os sentidos — agora mais atentos — somados à poderosa capacidade de sugestão da música, unificam todas essas imagens na consciência do narrador,

[1] *RTP*, III, p. 754.
[2] *RTP*, II, p. 192.

sob a forma de um estado de espírito, uma consciência quase mística de um misterioso novo universo. Por essa razão, a pintura de Elstir é, segundo Butor, "o prisma que levará da Sonata [de *Un amour de Swann*] ao septeto", decompondo a "cor única" da primeira nos "sete instrumentos" da segunda[1]. Ela é o fundamento de uma construção progressiva, cujo edifício final corresponde a um sentimento de esperança — não seria exagero dizer — na imortalidade. "Morto para sempre? Quem disse?"[2], questiona-se o narrador de Proust ao descobrir a morte de Bergotte.

O prisma que decompõe a forma do *Baú de ossos* se encontra em figuras como a do engenheiro Halfeld, primeiro marido da avó do narrador. À moda da maior parte dos personagens desse livro, ele não conhece a história do colono alemão "senão de ouvir dizer"[3]. Sua criatividade se soma àquilo que são, na origem, tão somente testemunhos familiares e secos documentos de antepassados. São os ossos frios e inanimados que o escritor-médico, graças a seu artifício criativo, a uma certa linguagem intuitiva, recombina e restitui à vida: "o inventário de Dona Dorotéia Augusta Filipina dá bem uma idéia de como vivia em Ouro Preto o casal Halfeld"[4]. Nesse velho dossiê, um olhar desatento não encontraria mais que as medidas da casa da família, sua contabilidade e seus pertences. Mas Nava, a partir desses elementos brutos, reconstituirá toda uma existência. Ele atribuirá *qualidade* àquilo que era antes apenas *quantidade*. Como diz Monique Le Moing, sua "imaginação fértil", somada a uma "precisão fenomenal", lhe permitem "passar da realidade à ficção, da memória às memórias com grande virtuosidade", pois carrega, "no íntimo", o "conhecimento das coisas essenciais"[5]. A casa, cuja sobrevivência ao tempo não é sequer certa, deixa de ser apenas o imóvel que "confrontava com o caminho [...] para o Córrego Seco", que tinha "os fundos das casas da Rua Nova" e que se defrontava com o "Quartel do Corpo Policial" para se tornar uma morada "ampla, confortável"[6]. Os ossos recuperam a carne. A minúcia desse inventário é tamanha que o narrador se torna capaz de depreender, a partir de suas velhas folhas, os traços do caráter de Halfeld. A diversidade de bens que descobre registrada nos papeis — móveis de

[1] BUTOR, Michel. *Op. cit.*, p. 281.
[2] *RTP*, III, p. 693.
[3] *BO*, p. 31.
[4] *Ibid.*, p. 133.
[5] LE MOING, Monique. *A Solidão povoada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 96.
[6] *BO*, p. 133.

jacarandá, louças de porcelana azul, cristais, pratas, mas também objetos de astronomia, microscopia, ourivesaria, carpintaria etc. — não são enumeradas apenas por inocente curiosidade. Elas permitem perceber um Halfeld que existe "além de sua profissão, torneando madeiras e metais, [...] fazendo jóias, móveis, [...] observações astronômicas, meteorológicas e investigações naturais"[1]. Dessa pormenorizada lista de "peça por peça", é notável como o narrador de Nava se mostra capaz de recriar as "diversões" do colono alemão, isto é, suas maneiras próprias de realizar suas potencialidades e de manipular a natureza ao redor.

Halfeld é um grande colecionador de excêntricos objetos. Em suas gavetas, o curioso alemão reuniu "minérios" e "ovos de todas as aves mineiras". O narrador descobre, pelas palavras de seu avô, que "em parte nenhuma do Brasil se encontrará mais curiosa, nem bonita, rica e variada coleção, como também jamais poderá se organizar outra que com esta possa rivalizar pela dupla razão de não existirem mais muitas destas minas que outrora houve e jazem extintas e por ser esta coleção o constante trabalho de cerca de 30 anos"[2]. Halfeld acumulou ainda "toda sorte dos trastes que compunham a casa mineira do princípio do século passado", como móveis, louças, baixelas, bragal, alavancas, foices etc. A lista é longa e serviria de exemplo adicional às enumerações caóticas de que há pouco tratávamos. Inclui até mesmo uma "fantasmagoria em lanterna mágica", que o narrador diz servir para "passar os serões" e que nos lembra Proust[3]. Há ainda uma considerável biblioteca de algumas centenas de obras "alemãs, francesas e inglesas que logo mostram o homem versado em outros dois idiomas" e nas mais variadas disciplinas do conhecimento: "geografia, história, literatura, matemática, cálculo, engenharia, ciências naturais, geologia, mineralogia, física, química, astronomia"[4]. Mas todos esses tesouros de Halfeld, à exceção de um candieiro francês que o narrador guarda em sua sala de visitas[5], de "uma colher de prata para sopeira com o cabo de pau e

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *Ibid.*, p. 306. O narrador de Nava afirma ter lido pela primeira vez a lenda de Geneviève de Brabant ainda criança, muito antes de conhecer a *Recherche*: "dela tenho recordações pessoais e não as recordações de Proust". A história teria sido publicada em um "pequeno volume vermelho" chamado *Os ovos de páscoa*, de autoria do político republicano e abolicionista Aristides Lobo. Na realidade, o narrador se refere mais provavelmente a uma coleção dos contos infantis do padre alemão Christoph von Schmid publicada no Brasil por volta de 1906. Aristides Lobo não foi seu autor e, sim, o possível tradutor para o português. *Cf*. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 15229, v. 52, p. 6, 1 de janeiro de 1906.
[4] *BO*, p. 136.
[5] *Ibid.*, p. 133.

peso de 32 oitavas" que pertence a sua irmã[1] e de alguns livros raros herdados por tios, acabaram perdidos. A coleção de minérios desapareceu e apenas se suspeita que tenha sido comprada pelo Império de Pedro II. Já sua tão preciosa coleção de ovos é destruída em uma perversa cena de profanação. O episódio data de 1912, portanto da infância do narrador. A culpa foi de alguns primos distantes que se hospedaram na casa de sua avó "ainda em *estado natural*", isto é, como verdadeiros selvagens. Os jovens "destruíram tudo em exercícios de atiradeira", reduzindo "a lascas, a caixa; a estilhaços, seus tampos; a farelo, as cascas inteiras" que "durante três décadas Halfeld tirara para numerar e classificar dos ninhos da avifauna mineira"[2]. Objetos simplesmente acumulados, simplesmente colecionados, sem que deles se tenha em algum momento tentado abstrair um sentido mais profundo, uma significação mais geral que aquela de um inventário. Submersos à barbárie, perderam-se no tempo.

O diversificado espólio de Halfeld se reflete formalmente na construção da narrativa de *Baú de ossos*. O narrador de Nava também é, à sua maneira, um colecionador de "todos os trastes, coisas, cacarecos"[3]. Como afirma Celina Garcia, esse autor "quer fazer um livro de memórias em que fiquem registrados todos os documentos familiares dos quais é depositário"[4]. É do esforço de registrar tudo, de tudo fazer constar — assim como Halfeld tudo numerava e catalogava — que *Baú de ossos* produz suas "metáforas do Frankenstein, do caleidoscópio e do *puzzle*"[5]. Essa projeção é tão forte que, quando se lê a representação de Halfeld, torna-se difícil não imaginar a vida desse personagem, versado em tantas formas de conhecimento, à luz do próprio polímata que é o narrador e seu autor — o Pedro Nava médico, poeta, romancista, historiador e pintor. Mas essa é apenas parte de uma questão complexa, uma isca da sedutora confusão entre a obra e seu criador que Proust insistentemente denunciou. Pois uma das instâncias mais preciosas da experiência desse narrador não se deriva das semelhanças com os gostos de Halfeld, e, sim, da diferença de vocação que os separa. Seus "trastes, coisas, cacarecos"[6], o narrador

[1] *Idem*.
[2] *Ibid.*, p. 134.
[3] *Ibid.*, p. 136.
[4] GARCIA, Celina Fontenele. Nava, leitor de Proust. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 19, n. 1/2, janeiro/dezembro de 1997, p. 23.
[5] *Idem*.
[6] *BO*, p. 136.

não os guarda para si como Halfeld. De todas essas ruínas, ele não busca tão somente a posse. O que lhe interessa é escapar da tristeza, das "bestas da desolação"[1] que habitam o esquecimento de seus mortos, desses "meus mortos que me matam"[2]. Como fazê-lo? Como salvar seus mortos e escapar à morte? O narrador não encontra outra saída senão empenhar-se em atribuir forma poética a todo o frio acervo histórico e genealógico que lota suas gavetas, na esperança de vacinar-se contra o profundo abismo a que foram condenados seus antepassados. Há, nesse sentido, dois vetores fundamentais das memórias de Nava. Seu texto é, a princípio, um reflexo do grande monstro de Frankenstein que compõem seus arquivos. Mas o narrador sabe, pela própria experiência familiar, que o mero *puzzle* não é suficiente em si. Sozinho, o *puzzle* é um prenúncio de morte, como os raros ovos de Halfeld sendo sadicamente reduzidos a poeira por seus descendentes. Por isso, Nava sabe que é imperativo que seu grande caleidoscópio se transforme em obra de arte, se converta em literatura, "ao mesmo tempo contenha sua confissão"[3]. Ele diz exatamente isso em uma entrevista de 1979 a Wilson Figueiredo e Luiz Paulo Horta, quando questionado sobre a evolução de seus métodos criativos: "antes de começar faço um plano do que vou escrever", mas "isto é muito difícil de ser acompanhado", de modo que "muitas vezes eu saio fora do *script*"[4]. Seu exemplo é o início de *Baú de ossos*, que é, a seu ver, "uma evocação poética, onde eu tenho muitas poucas datas e algumas colocadas depois daquilo escrito, que eu fui enxertando na revisão"[5]. Primeiro vem a poesia; depois o arquivo.

Tanto Anjos quanto Nava extraem de suas mitologias familiares um ensinamento. E, em ambos os casos, esses ensinamentos culminam em uma profunda crença na arte como vetor de uma realidade mais profunda, perene e verdadeira. Mas, em Nava, essa aprendizagem estética opera uma lógica de certo modo negativa. O narrador de *Baú de ossos*, à diferença daquele de *A menina do sobrado*, firma o compromisso de fazer aquilo que seus antepassados não fizeram e que lhes custou, nesse sentido, o esquecimento. A escrita do livro é o próprio

[1] *Ibid.*, p. 301.
[2] *Ibid.*, p. 306.
[3] GARCIA, Celina Fontenele. *Op. cit.*, p. 23.
[4] MARTINS, Wilson; HORTA, Luiz Paulo. Pedro Nava: do fundo do baú. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 4, 11 de fevereiro de 1979.
[5] *Idem*.

resultado dessa convicção de trilhar um caminho diferente e, assim, afastar-se da própria morte. Ele exprime essa convicção com notável clareza em uma entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo* quatro anos antes de sua morte. Falando ao jornalista Gilberto Vasconcellos, confessou que não conseguia mais parar de trabalhar, que trabalhava mesmo no ócio, que trabalhava para não se "dar um tiro na cabeça" e, o mais importante, que não havia aprendido a morrer: "aprender a morrer como? Não, não aprendi não, eu estou lutando contra a morte, contra uma morte que seria possível e que estaria ao meu alcance de qualquer maneira e eu estou fazendo alguma coisa pra que ela fique no lugar dela"[1]. Há ainda o reflexo formal dessa aprendizagem estética, que é bem mais forte em Nava. Vê-se no estilo de *Baú de ossos*, nas escolhas de composição de Nava uma harmonia com os modos de ser de Halfeld, ao passo que, do pobre Tatá, absorve-se, no máximo, uma sugestão ética, sem nenhuma reverberação no estilo do romance. Por mais que a lembrança de Tatá aconselhe ao narrador a distância das extravagâncias da vida mundana e o cultivo das vocações mais profundas da alma, a pena de Cyro dos Anjos não arreda de seu preciosismo e conserva do início ao fim a escrita daquele mesmo rapaz altaneiro que o narrador rejeita ao final da vida.

A interessante escolha de Jorge Andrade foi pela multiplicação dos gênios de seu romance, o que é uma forma de aprendizagem artística completamente distinta daquela de Anjos e de Nava. À exceção de passagens onde aborda sua traumática crônica familiar e de outros episódios que são verdadeiras fantasias com os personagens de suas peças de teatro, *Labirinto* é uma extensa reunião de diálogos com nomes célebres da cultura brasileira do século XX. Significa dizer que o narrador recorre a seus personagens quase sempre na busca de um aconselhamento. Cada um desses seres guarda uma sugestão de itinerário a ser seguido para que o narrador compreenda sua própria vocação artística e o impacto de sua própria vida familiar, de suas próprias recordações obsessivas do pai. Em outras palavras, para que tome "consciência do desenvolvimento de seu próprio trabalho" e compreenda os "modos de sua reflexão criativa"[2].

[1] VASCONCELLOS, Gilberto. Um memorialista que não gosta de falar de si. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 18787, p. 21, 9 de setembro de 1980.
[2] BUTOR, Michel. *Op. cit.*, p. 252.

Como disse Ferreira Gullar em uma importante resenha publicada na revista *Veja*, esse narrador "aproveita todas as oportunidades para levar adiante essa perquirição"[1]. É muito raro que um diálogo de *Labirinto* não inclua a confirmação das hipóteses do narrador ou uma nova proposta de ação para o entendimento de sua vida. "Volte para seu país, Jorge, e procure descobrir por que os homens são o que são e não o que gostariam de ser"[2], lhe sugere Arthur Miller, durante uma visita a Nova York. "Isto mesmo", confirma Érico Veríssimo às margens do Guaíba, "sempre achei que o menos que um escritor pode fazer, numa época de violência e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo"[3]. Sérgio Buarque de Holanda, perdido em meio à tumultuada biblioteca do sobrado da família, em São Paulo, dá ordens: "mas não se esqueça: quando falo do passado, não sei mais se é recordar ou se é a lembrança da lembrança"[4]. Na conversa em Maintenon, Bento Prado Júnior opina: "para mim, Jorge, enterrar os mortos é desertar um mundo cuja superfície é recortada por cercas, relações de parentesco, moral e religião"[5]. Wesley Duke Lee, enquanto pinta o retrato dos filhos do narrador, confirma as impressões do narrador sobre sua própria obra: "é claro, Jorge, que todos os seus trabalhos são uma espécie de grito"[6]. E o pintor recomenda até mesmo leituras: "acho que você devia ler Rousseau!"[7]. Todas essas expressões características da oralidade (isto mesmo, para mim, acho que etc.), sem contar o emprego explícito do modo imperativo (volte, não se esqueça) e dos vocativos "Jorge", servem ao propósito de sugerir, orientar, aconselhar intimamente o narrador em sua jornada rumo à compreensão do mister artístico. O leitor também encontra esse gênero de retórica de certo modo pedagógica em uma das mais importantes passagens da *Recherche*, na qual Elstir revela ao herói a beleza da igreja de Balbec. Ali, a linguagem empregada por Proust não se difere muito dessa que sublinhamos nos diálogos de *Labirinto*. Quando o narrador confessa sua falta de interesse pelas reuniões do jóquei, Elstir lhe contesta: "você se enganou [...], é tão bonito e também tão curioso"[8]. Quando o narrador compara as regatas, iates e

[1] GULLAR, Ferreira. Enigma paterno. *Veja*, São Paulo, n. 514, p. 110, 12 de julho de 1978.
[2] *Lab.*, p. 116.
[3] *Ibid.*, p. 148.
[4] *Ibid.*, p. 164.
[5] *Ibid.*, p. 220.
[6] *Ibid.*, p. 198.
[7] *Ibid.*, p. 195.
[8] *RTP*, II, p. 251.

esportes náuticos de Elstir com as telas marinhas de Veronese e Carpaccio, o moderno pintor o felicita: "tanto sua comparação é exata, me disse Elstir, que, por causa da cidade onde pintavam, essas festas eram, por um lado, náuticas"[1]. Em seguida, quando o pintor discorre sobre os fundamentos da beleza de uma catedral e de seu estado de harmonia com o espaço que ocupa, surgem os imperativos: "veja, a respeito de catedrais"[2]; "repare como esses rochedos [...] lembram uma catedral"[3]. Não bastassem as correções, aprovações e instruções, o diálogo compreende ainda um conselho do professor de beleza Elstir: "mas não, ele me respondeu, quando um espírito é levado ao sonho, não se deve mantê-lo afastado, racionalizá-lo. Se você desviar seu espírito dos seus sonhos, ele não os conhecerá"[4].

Em diversas ocasiões, o narrador de *Labirinto* agradecerá a seus interlocutores por seus valiosos ensinamentos. Ao final do romance, não são raros diálogos similares a: "— Que foi, Jorge? Por que está me olhando assim? — Obrigado, Érico!"[5]. Ou ainda: "— Como é, Jorge? Descobriu alguma coisa? — Muito, seu estúdio é mágico!"[6]. O narrador da *Recherche*, diga-se de passagem, também agradecerá Elstir pela aula de beleza que tem em seu ateliê ("uma palavra de agradecimento"[7]), mesmo se a lisonja desagrada e entristece o pintor por dar a impressão de que seus méritos são presentes, terrenos, e não se dirigem ao futuro, a um valor intemporal. Graças às conversas com seus gênios, o narrador de *Labirinto* depreende, diz Gullar, "a chave para o entendimento da existência"[8]. No entanto, "como o autor não é nem um psicanalista nem um filósofo, mas um dramaturgo, um escritor, a indagação se faz, não em termos de análise mas de expressão literária"[9]. A principal característica dessa "expressão literária" do "entendimento da existência" em *Labirinto* são as perguntas de valor retórico de que já tratamos anteriormente. No caso da aprendizagem artística, elas cumprem a função de relativizar as fronteiras entre os mais distintos gêneros artísticos. Ao tratar da origem de seus antepassados, comparando a história de seus clãs familiares, Wesley Duke Lee pergunta ao

[1] *Ibid.*, p. 252.
[2] *Ibid.*, p. 254.
[3] *Idem*.
[4] *RTP*, II, p. 199.
[5] *Lab.*, p. 156.
[6] *Ibid.*, p. 158.
[7] *RTP*, II, p. 198.
[8] GULLAR, Ferreira. *Op. cit.*, p. 112.
[9] *Idem*.

narrador: "e o avô? Está em seu teatro como o meu em minha pintura?"[1]. Ao abordar a opressão paterna com o filósofo Bento Prado Júnior, o narrador se indaga: "e se Bento e eu fôssemos apenas a fantasia de pais que pertencem a mundos concretos fixos no tempo e no espaço? Será que o meu mundo e o de Bento são também concretos e se fixarão no tempo?"[2]. Esse exercício maiêutico, essa multiplicação de perguntas traz consigo ao menos duas consequências. Em primeiro lugar, há um efeito dramático de descoberta de conhecimentos que o narrador já abrigava, mas sem saber. Depois, há ainda a completa centralização da perspectiva do livro na consciência do narrador. Pouco importa, em Jorge Andrade, se tratamos de uma pintura, de uma peça de teatro, de um romance, de uma reportagem jornalística, de um ensaio filosófico, de uma pesquisa historiográfica. O que realmente interessa é sua capacidade de, como diria Proust, exprimir uma realidade profunda e explicar verdades do espírito. *Labirinto* é, ele mesmo, essa narrativa anfíbia. Livro de natureza incerta, sujeito há décadas aos mais polêmicos debates sobre seu gênero, seu principal mérito é justamente "não reconhecer fronteira fixa, demarcação absoluta"[3].

À semelhança do que se lê na *Recherche*, o romance memorialista brasileiro criou personagens sobre os quais pudesse refletir a aprendizagem de seu próprio modo de criação. Seus autores, contudo, inovaram. Longe de qualquer pastiche, não buscaram apenas uma equivalência para Elstir, Vinteuil ou Bergotte. Os gênios desses romances provêm de outros meios sociais, desempenham outras funções. Mesmo quando são relacionados com o universo das artes, não se restringem à pintura, à música ou ao romance — revelam-se também poetas, filósofos, dramaturgos, historiadores, engenheiros, biólogos. A abrangência da atividade artística é levada ao limite, torna-se espécie de sentimento de mundo. Também

[1] *Lab*., p. 26.
[2] *Ibid.*, p. 204.
[3] *RTP*, II, pp. 192-193. A inédita correspondência entre Jorge Andrade e Érico Veríssimo se ocupa basicamente desse tema. Como seu narrador, o autor também buscou "gênios" que pudessem aconselhá-lo na redação de seu livro. "Jorge, você pode ficar certo de que estava no rumo, que vai seguro", escreveu Veríssimo em 23 de fevereiro de 1973. Nessa mesma carta, o autor de *O Tempo e o vento* ainda diz invejar a "a mistura do material de suas reportagens com *flash-backs* da infância e da adolescência" e admite não ver relevância na categorização da narrativa: "que é o seu livro? É autobiografia e também biografia. É história, sociologia e é romance. Confesso que até este momento não sei classificá-lo, o que não tem a menor importância". *Cf*. VERÍSSIMO, Érico. Correspondência. Destinatário: Jorge Andrade. Porto Alegre, 23 de fevereiro de 1979. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo [DT7620].

variou e tornou-se original o itinerário dessa aprendizagem. A visita a contragosto ao ateliê do pintor transformou-se em lembrança afetuosa de um tio, em dissecação do inventário de um ancestral e em série de entrevistas de um dramaturgo que faz as vezes de repórter. O fundamento comum entre esses diferentes temas é a cura da vocação dos narradores. A partir desse pressuposto inicial e compartilhado, tudo variou — o que é sintoma de uma ressonância mais madura das matrizes sobre nosso substrato cultural.

Capítulo IX

Nava, como Navona

Quem o molde achará para a expressão de tudo?
— Bilac[1]

A desconfiança com a linguagem é traço marcante do romance de Proust. Falemos da memória voluntária ou involuntária; do ciúme ou da homossexualidade; das artes ou da política; de aristocratas, burgueses ou trabalhadores domésticos: qualquer reflexão a respeito de qualquer aspecto dessa narrativa resvala na indagação sobre as possibilidades e limitações do signo linguístico. Onde a tradição realista oferecia referentes estáveis, cuja profundidade decorria da justeza histórica ou social com que eram simbolizados, Proust introduziu uma perturbadora variante de instabilidade. Os seres deixam de ser unidades estanques à espera de seu observador privilegiado para se tornarem uma existência inalcançável, um desconhecido em constante processo de mutação. A realidade escapa pelas frestas dos sentidos e aquilo que o narrador imobiliza pelos instrumentos da consciência já não mais corresponde à vida. Seria dizer pouco: a consciência cria uma vida própria, sem lastro na realidade e que nos desorienta. Prometeu acorrentado, o homem paga, pelo dom iluminado da razão, o preço de buscar apenas aquilo que já se perdeu e de encontrar somente aquilo que já não é mais. Por isso Beckett chamou os seres da *Recherche* de "vítimas e prisioneiras" das "horas e dos dias" em um livro "sem escapatória do ontem, porque o ontem nos deformou ou foi deformado por nós"[2]; por isso, nas palavras de Curtius, os primeiros leitores de Proust "experimentaram um fruto que lhes fazia esquecer o passado do espírito e lhes libertava do desejo de retornar aos antigos alimentos"[3].

No centro desse dilema entre a representação e o real, entre o realismo e a própria realidade, entre o "desejo" e o verdadeiro "espetáculo do mundo"[4], estão os nomes. Os nomes próprios, nomes de seres ou de lugares. Crente no "poder do

[1] BILAC, Olavo. *Poesias.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1928, p. 149.
[2] BECKETT, Samuel. *Proust*. Londres: Chatto and Windus, 1931, p. 2.
[3] CURTIUS, Robert Ernst. Marcel Proust. *La nouvelle revue française: hommage à Marcel Proust*, Paris, v. 10, n. 112, p. 262, janeiro de 1923.
[4] SIMON, Anne. *Proust ou le réel retrouvé*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000, p. 23.

sujeito de informar o real e do real de se oferecer sem que nenhuma mediação seja necessária"[1], o jovem herói os define como "aquilo que eu acreditava ser mais verdadeiro que mim mesmo, aquilo que tinha para mim o preço de me mostrar um pouco do pensamento de um grande gênio, ou a força, ou a graça da natureza tal qual ela se manifesta em si mesma, sem a intervenção dos homens"[2]. Na ingênua "era dos nomes" (título que Proust cogitou aliás em 1913 para o primeiro volume da *Recherche*[3]), o signo linguístico não se sobrepõe a nada. O referente é contingente a seu símbolo. Significante e significado resumem a realidade e se refletem um sobre o outro. As duas instâncias se espelham. A linguagem e a vida se confundem, são predestinados um ao outro. Essa é a etapa de sua longa aprendizagem na qual o simples fato de "encontrar em um livro o nome de Balbec era suficiente para despertar em mim o desejo das tempestades e do gótico normando" por causa de suas "sílabas heteróclitas" de aspecto "solene e medieval"; fase da vida na qual, pela referência a uma primaveril "corola", "em um dia tempestuoso, o nome de Florença ou de Veneza me dava o desejo do sol, dos lírios, do Palazzo Ducale ou de Santa Maria del Fiore"[4]; ou ainda etapa na qual a cidade de Parma, impregnada pela leitura juvenil da *Chartreuse* de Stendhal, lhe surgia "compacta, malva e doce" por conta "dessa sílaba pesada", na qual "o ar não circula"[5].

Mas Proust não emprega por acaso o pretérito imperfeito. O narrador amadurecido adquire a consciência, ao contrário do inexperiente herói de *Swann*, de que a passagem do tempo deforma a essência dos seres e de seus observadores, a despeito do grande poder de autoconservação da linguagem. Ele sabe que um único nome é capaz de abrigar com grande segurança uma plêiade de seres em constante mutação. Se os nomes "absorveram para sempre a imagem que eu possuía dessas cidades", isto só ocorreu "transformando-as, submetendo sua reaparição em mim a suas leis próprias"[6]. Como consequência, tornaram essa imagem "mais bela, mas

[1] *Idem*.
[2] *RTP*, I, p. 377.
[3] *Corr*, XII, p. 232. Nessa carta a Louis de Robert, Proust está certo do título "geral" do romance — *À la recherche du temps perdu* — mas ainda hesita sobre sua divisão e os títulos dos volumes. A *Era dos nomes* seria sucedida pela *Era das palavras* e, em seguida, pela *Era das coisas*. Essa sequência sugere a gradual descrença do herói no poder de representação dos símbolos e sua consciência da dissolução dos referentes pelo tempo e pela experiência.
[4] *RTP*, I, p. 380.
[5] *Ibid*, p. 381.
[6] *Ibid*, p. 380.

também mais diferente daquilo que as cidades da Normandia ou da Toscana poderiam ser na realidade"[1]. Assim, os nomes engrandeceram "as alegrias arbitrárias de minha imaginação", mas também agravaram "a decepção futura de minhas viagens"[2].

O encantamento existe, mas não é perene. É grande a frustração do herói ao visitar pela primeira vez Balbec e perceber que sua "singular" igreja, descrita com grande entusiasmo por Swann como "talvez a mais curiosa amostra do gótico normando", semelhante à "arte persa"[3], encontrava-se não ao lado da "espuma das ondas" do mar, mas antes dividia o espaço de "sua cúpula" com o "cruzamento de duas linhas de bonde, diante de um Café onde se lia, escrita em letras douradas, a palavra 'Bilhar'"[4]. O caso de Veneza é ainda mais complexo por ser, além de tudo, o símbolo maior do inconsciente do narrador, o espaço de um acerto de contas com a morte e o arquétipo da mãe. Mas nem mesmo ele escapa ao severo paradigma dos nomes. Por tanto tempo idolatrada, por tanto tempo dimensão ideal e mítica de um sonho impossível, a cidade de São Marcos leva o herói a experimentar "impressões análogas àquelas que tinha tantas vezes sentido no passado em Combray" e o anjo dourado do campanário da basílica pairava sobre nada mais, nada menos que "o mármore negro em que se transformavam reluzentes as ardósias de Saint-Hilaire"[5]. A "pequena imagem clara e usual" apresentada pelas palavras pouco a pouco se desfaz[6].

O confronto entre o imaginário suscitado pelo nome e a realidade da experiência seria, então, estéril, infrutífero? Essa leitura é inapropriada. Em um movimento dialético característico da *Recherche*, o narrador recupera os pressupostos de *Swann* e suas próprias negações nos episódios seguintes para oferecer ao leitor uma síntese conclusiva de sua imaginação onomástica. Em *Albertine disparue*, o fato de Veneza remeter-lhe a Combray já não causa a mesma tristeza que a inexistência da igreja marinha provocara em Balbec. Trata-se de uma frustração relativa ou, melhor dizendo, reveladora. O contato surpreendente entre

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *Ibid*, p. 378.
[4] *RTP*, II, p. 19.
[5] *RTP*, IV, p. 202.
[6] *RTP*, I, p. 380.

o adriático e a campanha francesa, longe de se perder no marasmo de uma decepção, produz um entendimento "completamente novo e mais rico" de nossos meios de conhecimento da vida[1]. A explicação final está no *Temps retrouvé*. Os nomes perdem para o narrador sua "individualidade", mas as palavras revelam "todo seu sentido". O desencantamento se torna ele mesmo um vetor de verdade. A beleza das imagens se abriga "atrás das coisas", ao passo que a beleza das ideias se posiciona "na frente". Sendo assim, "a primeira deixa de nos maravilhar quando as atingimos", mas "não se pode compreender a segunda sem antes ultrapassá-las"[2]. Posto de outra maneira, a linguagem limita nossos meios de compreensão do mundo e descobrir essa limitação constitui uma dolorosa consciência da passagem do tempo. Mas a mesma linguagem também é, em compensação, o único instrumento de que dispomos no esforço de apreensão da vida. Por isso, a "cruel descoberta" que o narrador faz ao final da *Recherche*, a respeito da transitoriedade e da fragilidade das palavras, não poderia servir a outra coisa senão à elaboração da "própria matéria de meu livro"[3], que corresponde à "vida enfim descoberta e esclarecida"[4].

O imaginário onomástico da *Recherche* provocou enorme celeuma na crítica francesa a partir do final dos anos 60. Seu estopim foi um pequeno ensaio que Barthes publicou em 1967, em um volume de homenagem a Jakobson[5]. O texto, bastante conhecido, descreve a *Recherche* como "um drama em três atos"[6] protagonizado por um "mistagogo"[7]. Primeiro, somos apresentados ao "desejo de escrever", que é o momento em que esse iniciador ao mistério "postula uma revelação", o significado e o funcionamento oculto dos símbolos; em seguida, a maior parcela do romance corresponderia ao sentimento de "impossibilidade de escrever", um longo período de "fracasso" onde "os perigos, o vazio, o nada" se impõem à compreensão dos mecanismos da linguagem; somente ao final do livro,

[1] *RTP*, IV, p. 202.
[2] *Ibid*., p. 510.
[3] *Ibid*., p. 493.
[4] *Ibid*., p. 474.
[5] BARTHES, Roland. *Proust et les noms*. In: *To honor Roman Jakobson: essays on the occasion of his seventieth birthday*. Haia: Mouton, 1967.
[6] BARTHES, Roland. *Proust et les noms*. In: _____. *Le degré zero de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 118.
[7] *Ibid*., p. 119.

então, revela-se "o poder da escrita", que se traduz em uma imagem de "assunção", isto é, "no ápice da derrota" o herói enfim "encontra a vitória"[1].

Esse esquema geral de "iniciação negativa"[2] não parece ser motivo maior de debate. É com ele, inclusive, que iniciamos essa reflexão. Mas Barthes dá alguns passos controversos adiante e seus argumentos merecem ser recuperados. São questões tênues e delicadas que dizem respeito à estruturação do sistema onomástico proustiano e a seu sentido geral no conjunto da *Recherche*.

Antes de tudo, a iniciação ao funcionamento da linguagem, o estabelecimento de um sistema onomástico no qual significante e significado imitam-se reciprocamente seria o próprio "novo cimento" capaz de agrupar e articular "unidades principais"[3]. Ele considera a elaboração de uma teoria onomástica como o "ato federativo" capaz de combinar "unidades descontínuas, esparsas" que supostamente já existiam na preparação do romance, mas que aguardavam ainda uma "unidade sintagmática" para a enunciação final da obra[4]. Os nomes próprios teriam ocorrido então para Proust como o "acidente criativo", como a "classe de unidades verbais" ideal para o empreendimento de associação de episódios da memória[5]. Pois o nome, mais que qualquer outra categoria, constitui a própria "forma linguística da reminiscência"[6]. Assim como a lembrança, ele possui as capacidades de essencializar, de citar e de explorar[7]. Ele designa um único referente, mas com ele somos capazes de evocar "toda a essência resguardada" e ainda dissecá-lo, expandir sua compreensão à semelhança do que fazemos com os dados da memória[8]. Semanticamente "dilatados" e "espessos", uma "monstruosidade semântica"[9], os nomes nasceriam de uma reflexão espontânea entre a forma e seu significado, o produto de uma relação natural da linguagem com as essências.

Em seguida, não é apenas o herói quem se lança à aventura de decodificar os signos que lhe são apresentados. Há também o autor que assumiria a tarefa artística

---

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *Ibid.*, p. 120.
[4] *Idem*.
[5] *Ibid.*, pp. 120-121.
[6] *Ibid.*, p. 121.
[7] *Idem*.
[8] *Idem*.
[9] *Ibid.*, p. 122.

de codificá-los. Essa motivação recíproca do código é, por um lado, *natural*. Busca simbolizar o sistema fonético e sonoro por intermédio de um processo metafórico, um "fonetismo simbólico"[1]. Para que *Parme* se harmonize com a imagem de um cálido veraneio italiano, Proust faria equivaler a nasalidade e quase mudez da sílaba final à ausência de circulação de ar, à sensação de estufamento. O caráter nobiliárquico de *Guermantes* derivaria da associação da sílaba *an* à coloração amarela, solar e dourada. A fonética seria dicionarizada. Por outro lado, a motivação também seria *cultural*. O nome é o mais representativo possível de um "modelo fônico bastante corriqueiro em francês"[2]. Nesse sentido, os nomes de Proust seriam a evidência de uma "plausibilidade francofônica"[3], resultariam em uma imagem geral cujo significado seria a própria nacionalidade, a ideia de França. Por uma via ou por outra, diz Barthes, "o escritor trabalha não sobre a relação entre a coisa e sua forma [...], mas sobre a relação do significado e do significante, isto é, sobre um signo"[4].

Tanto a noção de que os nomes seriam os responsáveis pela "unidade sintagmática"[5] do romance quanto o argumento de que sua elaboração seria motivada ou pelo significante, ou pelo significado, mas sempre internamente ao universo simbólico, causaram ruído nos anos seguintes. A dissecção dos manuscritos e versões corrigidas da *Recherche* demonstrou em várias ocasiões que a criação onomástica de Proust não foi tão "acidental" quanto desejava crer Barthes. O mais plausível é que a onomástica do romance seja o produto de uma "conivência", de uma conveniência, se assim preferirmos, entre "semas de origem mnemônica" e uma "interpretação fônica"[6]. Proust por vezes criou, por vezes recuperou nomes oportunos. O mais interessante é ver como o grande painel que o escritor compõe se conforma a uma unidade sintagmática que, em todo caso, já existia. Mais que um produto espontâneo da linguagem ou de um discurso, o autor teria estabelecido "associações analógicas" e "aproximações fônicas" a partir de um material "de proveniência extralinguística"[7]. Em outras palavras, não seria a teoria onomástica

[1] *Ibid.*, p. 126.
[2] *Ibid.*, p. 127.
[3] *Idem*.
[4] *Ibid.*, p. 129.
[5] *Ibid.*, p. 120.
[6] QUÉMAR, Claudine. Rêverie(s) onomastique(s) proustiennes. *Littérature*, Paris, n. 28, 1977 p. 92.
[7] *Idem*.

aquilo que cimenta "unidades esparsas"[1] do romance. Bem ao contrário, a própria ideia do romance fundamenta uma teoria onomástica coincidente com seus interesses. Afinal, a "imagem onomástica proustiana, em seu conteúdo e em seu funcionamento, é uma produção do trabalho do escritor, e não um produto acabado de sua imaginação"[2].

Quanto à motivação dos nomes, a ideia de que se possa corresponder espontaneamente o significado ao significante foi combatida por Genette como uma "ilusão semântica"[3]. O erro no qual insiste Barthes, isto é, a confusão entre o significado e o referente (ilusão referencial), "é precisamente aquele de Marcel, e sua correção é um dos aspectos essenciais da aprendizagem dolorosa em que consiste a ação do romance"[4]. Após o grande devaneio etimológico de Brichot e a denúncia da equivocada toponímia do padre de Combray, a conclusão do narrador não é uma dissolução do mundo e das coisas, mas, bem ao contrário, sua amarga reabilitação: "não eram apenas os nomes dos lugares dessa região que haviam perdido seu mistério inicial; mas, sim, esses próprios lugares"[5]. Por vezes, são os seres que cessam de existir e abandonam melancolicamente aos vivos, como fantasmas, seus símbolos descarnados. Esse é o caso notável de Albertine, que, após a morte, após perder-se eternamente no desconhecido, "jamais foi em mim tão viva"[6], mas "não era mais que um nome"[7]. Ou ainda durante o funeral de Saint-Loup em Combray, quando o herói se dá conta de que "esse Guermantes morrera mais ele mesmo ou, melhor ainda, mais de sua raça, na qual não era mais que um Guermantes"[8]. Pela morte, o nobre militar voltava a ser somente um mero e escarlate "G de Guermantes", "simbolicamente visível" sobre as flâmulas negras que decoravam a igreja[9]. Não é apenas o referente quem desaparece. É também toda sua significação e o encantamento que as sílabas de Guermantes provocavam. Por isso Genette afirma que "o nome não é, portanto, a causa da ilusão, mas antes

[1] BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 120.
[2] QUÉMAR, Claudine. *Op. cit.*, p. 88.
[3] GENETTE, Gérard. *L'âge des noms*. In: _____. *Mimologiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1999, p. 376.
[4] *Ibid.*, p. 369.
[5] *RTP*, III, p. 494.
[6] *RTP*, IV, p. 60.
[7] *RTP*, IV, p. 91.
[8] *RTP*, III, p. 429.
[9] *Idem.*

precisamente o seu espaço, é nele que ela se concentra e se cristaliza"[1]. A descoberta do herói amadurecido é a de que o significante, desconectado de seu referente, nos permite encontrar em um signo o significado que bem entendermos. Por essa razão é que "não é dos nomes que se deve partir para conhecer as coisas, mas das próprias coisas"[2]. Entre a "beleza das imagens" e a "beleza das ideias", como mencionávamos há pouco, o narrador proustiano não se esquece de situar ao final da *Recherche* uma terceira convicção, aquela das "coisas"[3]. A onomástica de Proust representaria, assim, não somente uma "crítica da linguagem", mas também o "triunfo da escrita"[4], que é uma verdadeira ressurreição dos seres e do mundo.

Na trilha de Proust, nossos autores brasileiros produziram algumas imagens onomásticas para subsidiar suas visões do passado e da lembrança. São imagens que guardam alguma semelhança com o sistema nominal que acabamos de descrever, mas que apresentam aspectos próprios — por vezes limitados, por vezes inovadores. Esses escritores não são alheios à relatividade da etimologia, à tensa relação entre os referentes e seus símbolos e, sobretudo, às limitações da linguagem diante da implacável passagem do tempo. A razão entre os seres, lugares e suas denominações, parece, como em Proust, desempenhar um papel relevante na organização de seus romances. O memorialismo brasileiro, lendo a *Recherche*, se pôs a perguntar qual seria o juízo perfeito, qual a palavra de ouro capaz de exprimir um mundo em que "o observador infecta o observado com sua própria mobilidade"[5]. É pertinente avaliar se os três romances brasileiros que comparamos à *Recherche* não apresentam também, em sua criação onomástica, motivações *naturais* ou *culturais* como aquelas de Proust ou, no limite, uma mistagogia, uma propedêutica que parte da confusão pueril entre signos e referentes para se encerrar como uma nova e amadurecida consciência que reabilita a vida no universo da criação literária.

A primeira versão de *A menina do sobrado* foi publicada em 1952 sob o título de *Explorações no tempo*[6]. Uma segunda versão, com o mesmo título, foi publicada em 1963. Além disso, seus capítulos já vinham sendo elaborados desde ao menos

[1] GENETTE, Gérard. *Op. cit.*, p. 371.
[2] *Ibid*., pp. 376-377.
[3] *RTP*, IV, p. 510.
[4] GENETTE, Gérard. *Op. cit.*, p. 377.
[5] BECKETT, Samuel. *Op. cit.*, p. 6.
[6] ANJOS, Cyro dos. *Explorações no tempo*. Rio de Janeiro: Os Cadernos de Cultura, 1952.

1933 com base em uma série de crônicas publicadas pelo pseudônimo Belmiro Borba no jornal *A Tribuna*, de Belo Horizonte. Em 1937, esse Belmiro Borba se transforma no *amanuense* da mais conhecida obra do escritor[1]. O longo período de elaboração de um único livro, que cobre quase cinquenta anos e é marcado por três versões, explica porque, dentre os memorialistas dos anos setenta, Cyro dos Anjos é aquele de estética mais envelhecida, preciosa e canhestra. Ele, que admitiu em um cartão postal de Illiers-Combray endereçado a Carlos Drummond de Andrade ser um "devoto" de Proust[2], deixa a suspeita de haver tentado ao longo de sua vida elaborar um único grande romance da memória. É verdade que a versão de 1963 de *Explorações no tempo* apresentou 37 novos capítulos e "enriqueceu consideravelmente" os 15 capítulos da versão original[3]. Também é verdade que, entre a versão de 1963 e *A menina do sobrado*, surge toda a segunda parte desse livro, um conjunto substantivo de 40 novos capítulos intitulado *Mocidade, amores*. No entanto, ainda assim, esse grande romance permanece inacabado, como também acreditamos ter sido o caso da série *Segredos da infância* e *No tempo da flor*, de Augusto Meyer. Após todas as suas variações, restringe finalmente a narrativa à segunda juventude do herói e não adentra na idade adulta, em sua velhice, sob o argumento pouco convincente de que essas são fases da vida em que teria supostamente "pouco de si para contar"[4].

As mudanças, permanências e acréscimos entre essas versões suscita, nas palavras de um de seus raros intérpretes, um claro "problema de onomástica"[5]. Apenas os nomes do núcleo familiar são mantidos e apresentam um lastro biográfico. Os demais sofrem profundas mudanças ou são simplesmente criados. Maria do Rosário torna-se a amada Priscila[6]. O major Presciliano conserva sua patente, mas passa a se chamar Quintiliano[7]. A cidade da infância do narrador, por sua vez, não existe no mapa, embora pareça ser, por sua proximidade com Várzea da

[1] ANJOS, Cyro dos. *O Amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.
[2] ANJOS, Cyro dos; ANDRADE, Carlos Drummond. *Cyro & Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2012, p. 260.
[3] ANJOS, Cyro dos. *Explorações no tempo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
[4] *MS*, p. 383.
[5] FERRAZ, Luiz. *Réalité et fiction: aspects thématiques et formels de l'œuvre de Cyro dos Anjos*. 1988. Thèse (Doctorat en Études Ibériques et Ibéro-Américaines) — U.F.R. de Langues Vivantes Étrangères, Université de Caen, p. 54.
[6] *Idem*.
[7] *Idem*.

Palma, a Montes Claros natal de Cyro dos Anjos. O autor criou em seu lugar Santana do Rio Verde e essa fictícia cidade passa a dividir espaço com Belo Horizonte ou Rio de Janeiro da mesma maneira como lemos, na *Recherche*, uma imaginária Balbec equivalente nos sonhos de criança a Veneza, Florença ou Parma. Perguntado a respeito de suas criações onomásticas ao longo dos diferentes livros que convergem em *A menina do sobrado*, Cyro dos Anjos afirmou em uma carta que "a substituição de nomes ocorreu por simples capricho"[1]. Mas os maiores caprichos não guardariam ainda assim razões de criatividade?

A escolha desses nomes é reveladora das motivações de que tratávamos há pouco. Há motivações *naturais* e *culturais* nas escolhas onomásticas de Cyro dos Anjos. Poderíamos dizer que há uma motivação *natural* na medida em que a construção semântica de *Priscila*, por exemplo, soaria muito mais jovem, muito mais buliçosa, muito mais digna de um "olhar comprido, pestanudo, acariciante"[2] que um nome católico envelhecido e casto como Maria do Rosário. Major Quintiliano, tanto quanto o anterior Major Presciliano, conservariam no sufixo uma ascendência clássica, um apego à tradição que dá o ar da ordem e da autoridade. Haveria então uma imitação recíproca entre a constituição fônica do nome e o aspecto psicológico do personagem. Por outro lado, também poderíamos dizer que há uma motivação *cultural* na onomástica de Cyro dos Anjos dado o fato que essas palavras se revestem de uma *plausibilidade luso-brasileira* tanto quanto "*Laumes*, *Argencourt*, *Villeparisis*, *Combray* ou *Doncières* [...] apresentam aquilo que pudemos chamar uma plausibilidade francófona"[3]. Palavras como Priscila, Quintiliano, Santana do Rio Verde ou mesmo outras — Tia Perpétua, Seu Martinho, Dr. Valverde, Manuel Canjica, o Largo de Baixo, o Largo de Cima, o Mercado Municipal e o Prédio da Cadeia — apresentam todas semas verossímeis a uma imagem da composição social do país. Como observa Ferraz, "embora o espaço do romance coincida com uma toponímia conhecida, ele não deixa de ser um espaço de ficção" cuja vantagem é a de oferecer ao leitor "um elemento de verossimilhança, levar o leitor a admitir com maior facilidade a ficção que ele lê"[4]. Seu significado maior é a própria brasilidade ou, para

[1] *Idem*.
[2] *MS*, p. 48.
[3] BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 127.
[4] FERRAZ, Luiz. *Op. cit.*, p. 211.

sermos mais específicos, uma história da formação do Brasil. Com um Largo de Baixo, um Largo de Cima e um Mercado Municipal, Santana do Rio Verde não é apenas uma única cidade brasileira; ela pode ser, na realidade, qualquer cidade brasileira de nossos primeiros ciclos de colonização. O mesmo vale para essa dupla motivação geográfica e religiosa — Sant'Ana somada ao genitivo Rio Verde —, que recebe o nome de hierotoponímia na filologia e que ilustra tão bem, através do reino das palavras, uma história do processo colonizatório desse país[1].

Do ponto de vista da organização do romance, é importante notar que toda a segunda versão de *Explorações no tempo* ressurge na primeira parte de *A menina do sobrado* renomeada como *Santana do Rio Verde*. O estabelecimento de um sistema onomástico, mais precisamente de uma toponímia fictícia, significou um ato federativo para essa obra, capaz de articular e dar um sentido geral a uma série de unidades específicas antes esparsas como os fragmentos de um caleidoscópio. Santana do Rio Verde é o centro da narrativa de *A menina do sobrado* e a vida do herói de Cyro dos Anjos nos é enunciada como uma série de partidas e regressos à "miúda mancha branca perdida na ondulação azul do tabuleiro"[2]. Santana é o nome de uma "sonoridade nunca depois reencontrada"[3], cidade das "gloriosas noites" dos serões de inverno e do "alvíssimo e sobranceiro jato luminoso" da lâmpada de carbureto[4]. Mas este também é o nome onde se opera uma "transformação completa", onde a antiga "paisagem desapareceu com a nova idade"[5]. Quando a família decide "viver na roça"[6], o desejo do herói é a "possibilidade do retorno a Santana"[7], uma "ânsia de vida urbana"[8] se desencadeia; quando o herói enfim regressa, já são outras as aspirações: "queria sair de Santana [...] buscando a vida fremente nos grandes centros, e não a modorra de Várzea Alegre"[9]. Anos depois, o herói se desilude com a vida de burocrata na grande Belo Horizonte, apaixona-se pela misteriosa menina do sobrado, sua futura noiva, e passa a retornar sempre que

[1] DICK, Maria Vicentina de Paula do Amaral. *A Motivação toponímica e a realidade brasileira*. São Paulo: Edições Arquivo do Estado, 1990, p. 325.
[2] *MS*, p. 193.
[3] *Ibid*., p. 13.
[4] *Ibid*., p. 14.
[5] *Ibid*., p. 71.
[6] *Ibid*., p. 152.
[7] *Ibid*., p. 155.
[8] *Ibid*., p. 156.
[9] *Ibid*., p. 192.

possível a Santana dentro de um "trenzinho fumarento"[1]. Eclode a Revolução de 30 e se precipitam outros "importantes acontecimentos"[2] da vida agitada pela qual antes tanto ansiava. Mas a mera possibilidade de deixar Santana agora lhe amargura e faz emergir de "regiões profundas", com um otimismo renovado, "o corguinho encachoeirado que descia da serra" e a "gama de odores do anoso pomar"[3]. O nome de Santana do Rio Verde é dotado de tamanha espessura semântica, seu horizonte de significação é tão dilatado, que se confunde com a própria vida do herói.

Exageraríamos, no entanto, se lêssemos no sistema onomástico de *A menina do sobrado* uma propedêutica dos nomes. Seu herói descreve, como bem vimos, uma amarga aprendizagem de sua vocação artística, cerceada ao longo dos anos pela maçada da vida burocrática. Mas os nomes parecem sempre habitar uma eterna dimensão de "saudosismo", servem sempre de "apoios concretos para se exilar em outros lugares, situados em um passado tido como feliz, rumo ao mundo do sonho"[4]. Não é possível dizer que, nesse romance, haja o fim de um acordo entre significantes e significados e que isso produza uma reconsideração mais verdadeira dos referentes. O produto do contraste entre as duas Santanas não é uma terceira, mas, antes, um retorno à primeira, àquela que atraía o herói em sua infância e que fora substituída por grandes centros urbanos durante a adolescência, em benefício da ambição arrivista. Para falarmos como Genette, o enigma da motivação dos signos, a *ilusão semântica* não se desfaz e a grande prova disso está no pequeno último parágrafo do livro:

> *Escrevo. A menina do Sobrado tece o seu intérmino tapete. Envelheci. Ela continua com dezessete anos, enamorada da vida.*[5]

Essas duas últimas linhas do romance exprimem a persistência da ilusão semântica do narrador. Elas são uma verdadeira confissão do caráter onírico de seu enunciado. O Sobrado maiúsculo serve, por sinal, para diferenciar o símbolo eterno de seu referente passageiro, vulnerável ao tempo, que talvez já nem mais exista no instante de enunciação dado o ritmo violento e acelerado da recente urbanização

[1] *Ibid*., p. 372.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] FERRAZ, Luiz. *Op. cit.*, p. 212.
[5] *MS*, p. 384.

brasileira. Para conhecer as coisas (a escrita), o narrador não parte das próprias coisas (o envelhecimento), mas, sim, de seus símbolos (a amada eternamente jovem). Trata-se de uma renúncia ao mundo. Uma passagem dessa natureza não revela um "desencantamento salubre da verdade"[1], como aquele que Genette lia em Proust; ela expressa muito mais um reencantamento dos símbolos. *A menina do sobrado* aborda a todo instante a alternância entre ilusões e decepções, mas a ela também se restringe e não penetra, como Proust, nessa terceira dimensão, a dimensão da *era das coisas*, a dimensão da escrita. O único capítulo que insinua sua relevância é também o mais abreviado de todos — e com ele o livro apressadamente se encerra.

O conflito entre os nomes e o mundo é igualmente um dos veios importantes da literatura de Jorge Andrade. Seus personagens são, não raro, indivíduos cegos pela significação de seus nomes, com a qual confundem a própria natureza dinâmica das coisas. O tempo passa, os modos de organização social e de produção de riquezas se alteram, mas seus personagens se imobilizam, seguem relacionando-se com o mundo como se sua significação fosse pétrea. Essa ilusão semântica de fundo socioeconômico se faz presente desde sua primeira peça de teatro, *O telescópio*, onde um patético casal de fazendeiros se põe a observar o eterno, o remoto, o cosmo e as estrelas enquanto a inépcia e a cobiça dos filhos provocam a decadência de suas terras. Nós a encontramos uma vez mais em *A moratória*, onde uma rica família da elite cafeeira é expropriada, exila-se na grande cidade e é condenada à modesta vida proletária sem abrir mão de seu orgulho. Quando o relapso herdeiro da família não suporta a vida operária em um frigorífico, é por intermédio da significação do nome da família que o pai produz a crítica de sua indolência

> *JOAQUIM - Você não honra o nome que tem.*
> *MARCELO (Pausa) - E o que é que vale este nome?*
> *JOAQUIM - Muita coisa. Ainda somos o que fomos.*
> *MARCELO - Não somos nada, esta é que é a verdade.*
> *JOAQUIM - Não me confunda com você.*
> *MARCELO - Até quando o senhor vai mentir a si mesmo? Não percebe, não vê que não contamos mais para nada? Ninguém mais tem consideração por nós.*[2]

[1] GENETTE, Gérard. *Op. cit.*, p. 374.
[2] ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970, pp. 158-159.

Na comédia *Os ossos do barão*, altera-se a perspectiva, mas o dilema do contraste entre os símbolos e o verdadeiro desenrolar do mundo se repete. Dessa vez, o protagonista não é o decadente oligarca, mas sim seu colono, Egisto Ghirotto, pobre imigrante que ascende a novo estatuto econômico e que adquire todos os bens do antigo patrão, o barão de Jaraguá — até mesmo seu antigo palacete nos Campos Elísios, com uma pequena capela onde jaz sua ossada. Ghirotto anuncia os despojos em um jornal e atrai a atenção de Miguel Camargo Parente de Rendon Pompeo e Taques, neto do barão de Jaraguá. Como os personagens de Jorge Andrade padecem de profunda ilusão semântica e os nomes lhes desviam de sua real posição no sistema produtivo — a nova fortuna não satisfaz Egisto e Miguel não se conforma com a decadência de seu clã. Egisto ambiciona um título nobiliárquico, um nome dentro da antiga classe oligárquica, mesmo se Ghirotto, nas palavras de outra personagem, significa "tecelagens, fiações, refinações"[1]. Essa fracassada e cômica aquisição de direitos de antiga nobreza se dá pelo casamento, por meio da união entre Martino, filho de Egisto, e Izabel, filha do quatrocentão Miguel e bisneta do barão. É difícil ignorar a semelhança entre a posse do palacete do barão de Jaraguá pelos Ghirotto e a compra da *Raspelière* dos Cambremer pelo casal Verdurin. Também salta aos olhos a proximidade entre o casamento de Izabel e Miguel e a união entre Gilberte e Saint-Loup, que alça, pelas vias do dinheiro, uma judia Swann, convertida Forcheville, ao estatuto de Guermantes.

Do ponto de vista da organização narrativa, a importância de uma teoria onomástica para a literatura de Jorge Andrade se faz perceber sobretudo no monumental ciclo dramatúrgico *Marta, a árvore e o relógio*. Nesse livro, Jorge Andrade articulou cronologicamente dez de suas peças, ambientadas cada qual em um momento distinto do processo de formação do povo brasileiro. A relevância da memória para essa obra, já dizia Rosenfeld, "talvez tenha sido alimentada pela leitura de Proust"[2]. A decisão de encadear essas peças subentende o argumento de que, apesar de transformações conjunturais, ainda vivemos sujeitos a poderosas estruturas sociais, morais e psicológicas que se perpetuam e constituem a História

[1] *Ibid*., p. 426. Na versão original mimeografada dessa peça, o significado econômico do nome Ghirotto é ainda mais evidente: "VERÔNICA: Sabe o que significa Ghirotto, Miguel? Todas as tecelagens e fiações do Brás". *Cf*. AZEVEDO, Elizabeth. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Edusp, 2014, p. 102.
[2] ROSENFELD, Anatol. *Visão do ciclo*. In: ANDRADE, Jorge. *Op. cit.*, p. 600.

maiúscula pela qual o teatro brasileiro deveria se interessar. Diferentes narrativas se associam para compor uma única grande narrativa da construção de nossa sociedade. Por essa razão a saga épica de Jorge Andrade é única no teatro brasileiro, "pela unidade e coerência com que as peças se subordinam ao propósito central [...] de devassar e escavar as próprias origens e as da sua gente, de procurar a própria verdade individual através do conhecimento do grupo social de que faz parte"[1].

Essas diferentes peças, autônomas em si, não foram reunidas com desleixo. Bem longe disso, um tal grau de subordinação, uma costura tão minuciosa exigiu adaptações importantes que exprimissem a leitores e intérpretes a imagem integrada, a "visão do ciclo"[2] que o livro propunha. A primeira delas foi justamente uma solução onomástica, a criação de um nome. O nome de Marta. Marta que é uma Antígona mineira em *As confrarias*; Marta que é a índia e amante do bandeirante Fernão Dias em *O sumidouro*; Marta que é lembrada como uma agitadora revolucionária em *Pedreira das almas*; Marta que é a pobre mãe de um jovem prisioneiro em *Senhora na boca do lixo*. Como Albertine — "principal personagem da *Recherche du temps perdu* afora o Narrador", mulher de "identidade inalcançável", "deusa do mar ou do tempo" que "assume todas as figuras que lhe atribui a imaginação do herói apaixonado"[3] —, Marta se torna no ciclo de Jorge Andrade um mito, símbolo "irredutível a definições e conceitos unívocos"[4]. Marta é "mulher do povo, matreira e maliciosa, maleável mas inflexível, pura e sensual até a obscenidade, brutal e terna, impiedosa e maternal", Marta é "misteriosa e indefinível, atravessa os tempos e as peças do ciclo, algo como a encarnação do espírito da terra"[5]. É com o nome de Marta que Jorge Andrade alcança a tão ambicionada "coerência interna de seu mundo"[6].

A segunda dessas soluções, que podemos considerar um desdobramento natural do próprio sistema onomástico, é a organização dos nomes segundo uma longa genealogia, dona de vasta abrangência histórica e compartilhada entre as mais

[1] *Ibid*., p. 599.
[2] *Idem*.
[3] CHEVALIER, Anne. *Albertine*. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2014, p. 44.
[4] ROSENFELD, Anatol. *Op. cit.*, p. 615.
[5] *Ibid*., p. 611.
[6] *Ibid*., p. 606.

diferentes linhagens do processo de formação da identidade brasileira. José, de *As confrarias*, é produto do casamento da pobre Marta com Sebastião, que é filho do mameluco José Dias, de *O sumidouro*, nascido por sua vez da união do bandeirante Fernão Dias com uma índia também chamada Marta. De modo semelhante, o imigrante italiano Egisto, de *Os ossos do barão*, é casado com Bianca, filha de Sérgio e Helena Fausta, de *A escada*, que descendem remotamente de outra união de Fernão Dias, agora com uma proprietária portuguesa, Maria Betim. Martino (derivação diminutiva, italianizada e masculina de Marta), filho de Egisto e Bianca, retornará à linhagem da mãe casando-se com Isabel, bisneta do barão de Jaraguá. Há ainda nomes de personagens que se repetem em peças distantes no tempo, como é o caso do casal Vicente e Lavínia, presente tanto em *Rasto atrás* quanto em *O sumidouro*. A convergência de todas essas enormes linhagens, possibilitada pelo conúbio — por vezes pacífico, tantas outras vezes perverso — entre colonos primitivos portugueses, indígenas autóctones, escravos negros africanos, migrantes miseráveis da própria terra e imigrantes europeus arrivistas ocorre na figura do Martiniano (derivação da derivação de Marta) de *Rasto atrás*. O "menino com o rosto de cada um"[1] que é a imagem mais acabada que nosso teatro jamais logrou produzir para o estudo da história íntima do povo brasileiro. Esse estudo que, justamente, nas palavras de Gilberto Freyre, "tem alguma coisa de introspecção proustiana"[2], e que, segundo ainda Lúcio Costa, se debruça sobre "coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós" e que Proust saberia tão bem explicar[3].

Uma vez que, segundo o próprio autor, "através do *Labirinto* é que as pessoas vão entender todo o meu teatro"[4], cabe refletirmos se essa visão do aparato onomástico das peças não ocorre também no romance, que é afinal aqui nosso tema prioritário. O narrador de *Labirinto* busca, no primeiro contato com seus entrevistados, encontrar em seus nomes um lastro psicológico. Duke Lee lhe remete ao avô americano, "missionário metodista", "sempre falando sozinho", "em latim, grego ou hebraico", quase "louco", "não mais pregando aos homens, mas ao vento" em meio a um "jardim de hortênsias", o que dá aspecto de nefelibata ao artista

[1] ANDRADE, Jorge. *Op. cit.*, p. 595.
[2] FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933, p. XXX.
[3] *Idem*.
[4] AMÂNCIO, Moacir; PUCCI, Cláudio. O labirinto, Jorge e os outros. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 17.971, ano 57, p. 39, 16 de junho de 1978.

surrealista[1]; da "casa estilo normando de Sérgio Buarque de Holanda", em São Paulo, ele vê surgir de maneira mágica "o bandeirante Fernão Dias"[2]; Murilo traz consigo "o enigma da expressão das estátuas que permaneceram através dos tempos", um "rosto-mármore" cuja verdade "se confunde com a arte, com a estética"[3], uma alma "murilada em pedra juiz-forana"[4]; Veríssimo, por sua vez, esconde, atrás de "muralhas defensivas"[5], o próprio "reino Veríssimo dos mortos"[6]. Nesses últimos dois exemplos, a determinação entre significante e significado é patente. Primeiro uma paronomásia que sustenta a metáfora entre o poeta e a eternidade da escultura; depois, uma derivação adjetiva do próprio nome do escritor que não abre mão de sua maiúscula. São nomes ancorados na realidade factual, em representantes conhecidos da cultura brasileira, mas aos quais o narrador atribui enorme espessura semântica. São formas que resguardam uma significação evasiva e dinâmica, descoberta pelo insistente trabalho artístico.

Esses símbolos, no entanto, não são fechados em si. Há vasos comunicantes entre eles. Pouco a pouco, na visão geral do próprio narrador, revelam grande coerência entre si. A vantagem das investigações do narrador de *Labirinto*, o produto do desenvolvimento de seus diálogos e do aprofundamento de sua convivência com seus personagens é o fim da confusão entre os símbolos e seus referentes. Quanto mais detalha a significação de um indivíduo, mais percebe que não está tratando especificamente dele, mas, sim, de uma ordem geral dos seres. A atividade jornalística do narrador o leva a desconfiar de imagens particulares, a privilegiar o geral frente ao específico. Tratando do outro, ele se surpreende, se dá conta de que está abordando a si próprio, afinal

> *é assim que sei trabalhar: assumindo tudo, encontrando em todos raízes comuns — não importa se plantadas em algodoal da Virgínia, ou em cafezal de São Paulo*[7]

[1] *Lab*., p. 22.
[2] *Ibid*., p. 162.
[3] *Ibid*., p. 58.
[4] *Ibid*., p. 62.
[5] *Ibid*., p. 137.
[6] *Ibid*., p. 145.
[7] *Ibid*., p. 27.

Quanto mais se aprofunda na identidade de seus entrevistados, mais ela se generaliza, alcançado o estatuto de verdade, de lei universal de funcionamento da vida. As páginas finais de *Labirinto*, em que lemos a visita ao filósofo Bento Prado Júnior na região de Illiers-Combray, mostram o ímpeto do narrador de transbordar os limites do nome para conhecer o mundo. Em um primeiro momento, Bento é "personagem proustiana", um "quatrocentão paulista vivendo e estudando a obra de Rousseau na campanha francesa"[1]. O narrador, "pensando em Proust, para quem o passado é uma presença viva constante", sublinha que "Bento veio de Jaú, no interior de São Paulo, e que pertence a família paulista de quatrocentos anos"[2]. Mas essa "personagem proustiana", para sua surpresa, "começa a se abrir, transformando timidez, sorrisos esquivos e pudor em fatos concretos de sua história, da sua vivência"[3]. Ora, o nome de Bento Prado Júnior, com tudo aquilo que possui de atávico e tradicional, não resiste à passagem do tempo. O símbolo se dissolve e abre espaço para a concretude histórica, para aquilo que o jornalista e dramaturgo e romancista Jorge Andrade chama de vivência. Posto de outra maneira, é o mundo que pouco a pouco se impõe à linguagem, à inteligência para falarmos como Proust, e que exige do narrador uma tradução artística que é o próprio livro em vias de se fazer. Em um jardim do pequeno vilarejo de Pierres, o narrador de Jorge Andrade diz estar diante de um "descendente de figuras históricas paulistas como João Ramalho, Tibiriçá, Borba Gato — genro de Fernão Dias!"[4]. Bento Prado Júnior, assim, "não nega suas raízes" (leia-se, seu nome), mas "não vive apenas em função delas, bebendo, mastigando, respirando, agonizando tradição"[5]. Seria dizer pouco — essa dialética entre o símbolo e seu referente não é estérea; ela gera uma verdade que integra em uma grande tragédia os dramas individuais do narrador e dos personagens ao seu redor:

> *De repente, estamos eu e Bento um diante do outro, dois homens do campo brasileiro, produtos da mesma paisagem social, libertos de*

[1] *Ibid*., p. 198.
[2] *Ibid*., p. 199.
[3] *Idem*.
[4] *Ibid*., p. 200.
[5] *Idem*.

> *condições ultrapassadas, livres de mentalidades preconceituosas, condicionantes.*[1]

Essa passagem torna ainda mais clara a distinção de Rosenfeld, para quem Jorge Andrade não era "poeta *de* ontem" e, sim, "poeta *do* ontem"[2]. Bem diferente de Cyro dos Anjos, por exemplo, o saudosismo, a visão "afetiva e afetuosa de um mundo ido" não sobrevivem à "mente crítica, atual, que devassa a história" até "a crueldade"[3]. Os nomes são o símbolo privilegiado dessa visão de tempo da literatura de Jorge Andrade — primeiro, porque apresentam as propriedades de essencialização, citação e exploração de que tratávamos mais acima; mas, depois, porque também concentram as limitações da inteligência e convidam o narrador a uma forma diferente, mais prolongada de conhecimento do mundo. A onomástica dos personagens de Jorge Andrade é a porta de entrada para diversas tensões — entre o indivíduo e seu clã, entre os clãs e o mundo e entre o presente e o passado. Os nomes são confrontados com um "mergulho" pela "experiência vivida", com "sondagens psicológicas" e "indagações sociais e históricas"[4]. Nesse "rico quadro de personagens", a "particularidade diferenciada" vive em função de uma "substância universal"[5]. Assim o universo simbólico se aprofunda e logra exprimir uma "verdade da ficção"[6].

Nava se interessou profundamente pelo dilema dos nomes e há diversas passagens de suas *Memórias* que exprimem a tensão entre os símbolos particulares e o pertencimento a uma coletividade, a participação em um processo histórico mais largo e geral. Esse é o princípio do longo ciclo e o *Baú de ossos* se inaugura, não por acaso, com uma interessante investigação sobre a ancestral genealogia da família Nava. Nessas primeiras páginas, o narrador se queixa de "três gerações de morredores" de sua família (pai e avô morreram antes dos quarenta anos), a qual teria sido a culpada pela suspensão da "guarda de tradições" da "linha varonil"[7]. O

[1] *Idem*.
[2] ROSENFELD, Anatol. *Op. cit.*, p. 601.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *Idem*.
[6] *Idem*.
[7] *BO*, p. 17.

longo hiato motiva uma busca pelo "mistério" dos Nava[1], assim como o herói Marcel busca "no 'salão' de Madame de Guermantes, em seus amigos, o mistério de seu nome"[2]. Ele conhece desse nome apenas a origem italiana e sua ascendência longínqua em um certo Francisco que "teria aportado ao Brasil no fim do século XVIII ou princípio do XIX"[3]. Nada mais se sabe — nem a data de chegada do antepassado, seu porto de desembarque, sua profissão na antiga colônia ou o motivo da imigração (revolucionário, maçom, liberal, carbonário ou fugitivo?). Desse Francisco "só ficou o apelido. Essa coisa mística, evocativa, mágica e memorativa que o tira do nada porque ele era Francisco de seu nome"[4]. Como o referente inexiste, como sua única forma de presença é aquela de "servo do Senhor" durante a "missa dos mortos", o narrador se sente livre para preencher o significante letárgico com a significação "ritual, associativa, gregária, racial e cultural que o envulta" simplesmente "porque ele era Nava de seu sobrenome"[5]. Sucede-se uma longa enumeração dos descendentes de Francisco Nava — o bisavô Fernando Antônio Nava, o avô Pedro da Silva Nava e o pai José Pedro da Silva Nava —, mas ela não é suficiente, a despeito de sua precisão e detalhamento, para esclarecer o mistério da origem, para atribuir um lastro moral ao imaginário, ao desejo e ao sonho que o nome da família inspira no narrador. Para isolar, como diria Proust, o gênio do nome. A quebra da tradição pela morte precoce dos antepassados permanece uma "porteira fechada" e é precisamente esse fechamento do símbolo linguístico, seu desconhecido, aquilo que "sempre me encheu de curiosidade"[6].

O narrador de Nava insiste na busca pela genealogia perdida e, em frases repletas de ironia, descreve a ramificação do nome da família pela Itália. Ele vai a Roma consultar-se com o Marquês Duranti d'Assoro, que faz às vezes de um padre de Combray. Nava teria origem na Lombardia, garante o dono do *Studio Araldico Romano*, e remonta até mesmo ao *quatrocento*, onde consta a existência de um "coetâneo e homem do Duque de Milão"[7]. Mergulhando mais no tempo, é possível se alcançar ainda o ano de 1192, quando um Nava lígure assinou uma convenção entre

[1] *Ibid*., p. 18.
[2] *RTP*, II, p. 328.
[3] *BO*, p. 18.
[4] *Idem*.
[5] *Idem*.
[6] *BO*, p. 19.
[7] *Idem*.

Alessandria e a República de Gênova[1]. Os Navas pertencem a um ramo "brilhante e engrandecido pelas alianças adquiridas com senhoras", mas também derivam de um grupo de "menor relevo" no qual predominam "os detentores de juspatronatos, prelasias e de prebendas eclesiásticas"[2]. Os Nava fizeram um papável no início do século XX, mas também dão nome a um armazém de Bolonha; um punhado de condessas chama-se Nava, mas também uma farmácia de Milão; em Roma, um grupo de circo se chama *Le tre Nava*, sem contar um tal marceneiro igualmente Nava, cuja oficina se situa no logradouro de sua própria família — a *Piazza Navona*, ou, pela declinação do genitivo, a Praça de Nava. Quanto mais aprofunda a arqueologia de seu sobrenome, mais o narrador ri de sua banalidade e se dá conta de que tudo cabe no conúbio entre o significante e o significado a partir do instante em que o referente se extingue[3]. Impossível extrair do símbolo um gênio particular e distintivo quando "todos, com a púrpura de príncipe da Igreja, com a coroa contal, com a blusa de farmacêutico, com os ouropéis de palhaço ou com o macacão de operário, podiam usar o *stemma* familiar"[4]. Correto estava, afinal, o escritor Henrique Pongetti, que advertira o herói, antes de sua partida rumo ao Mediterrâneo, "contra a indústria peninsular do conto-do-vigário genealógico"[5].

O herói que vai a Roma em busca do "*stemma* familiar" vive uma "fase de esnobismo"[6]. Em Paris, torna-se cliente da *Taillerie de Royat* ("endereço que todo o Itamarati conhece"[7]) e manda "gravar em pedra dura" seu anel heráldico[8]. Esse não é, contudo, um estado permanente da personalidade do narrador. Ele também se

[1] *Idem*.
[2] *Ibid*., p. 20.
[3] Uma das traduções mais claras da aprendizagem onomástica do narrador de Nava é o poema *Pedro Nava a partir do nome*, com o qual Drummond o presenteia em seu aniversário de setenta anos. Trata-se de uma lembrança épica, mas não sem certo laivo de ironia, da longeva peregrinação dessa família pelo mundo e rumo ao Brasil. São versos que impregnam tudo o que podem com o sobrenome Nava na crença de que a palavra ganhara "novo sentido" e se tornara "agora poesia". Lemos neologismos dignos do concretismo dos irmãos Campos, como *naviexpressa*, *navianimar*, *navipoeta*, *naviprosista*, *navisutil* e *navicinza*, que ecoam a percepção da arbitrariedade do sobrenome. Algum tempo antes, em 1946, também Vinicius de Moraes já havia explorado prosódias com o sobrenome Nava em sua *Balada de Pedro Nava*: "meu amigo Pedro Nava / em que navio embarcou" ou ainda "em que antárticas espumas / navega o navegador". *Cf*. ANDRADE, Carlos Drummond. *Pedro Nava a partir do nome*. In: NAVA, Pedro. *Balão Cativo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, pp. VIII-IX e MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas*. Rio de Janeiro: Edições Gaveta, 1946, pp. 41-43.
[4] *BO*, p. 20.
[5] *Ibid*., p. 19.
[6] *Ibid*., p. 185.
[7] *Idem*.
[8] *Idem*.

sujeita à passagem do tempo e parece ser o princípio de uma longa educação. Não dura muito esse encantamento com o símbolo, essa "vaidade tola", como lemos em La Bruyère, que é "uma inquieta paixão por se valorizar às custas das pequenas coisas, ou de buscar, nos temas mais frívolos, um nome ou uma distinção"[1]. Naquilo que é uma confissão dos limites do universo nominal, o narrador logo se dá conta, cheio de ironia, de que não há, no anel, espaço suficiente para todos "os leões, as cabras, águias, unicórnios, espadas, estrelas, trevos, veneras, besantes, arruelas, mãos cortadas, braços heris, merletas sem bico e pé" da simbologia "dos Botelho, dos Horta, dos Leme, dos Sousa"[2] de que descende. O narrador usou "pouco tempo" o caro anel heráldico, pois

> *Ai de mim que cedo percebi que estas armas seriam sempre incompletas se entre seus chaveirões, crescentes, bandas, contrabandas, veiros e contraveiros portugueses — não se dispusessem nacionalmente (como os papos de tucano em nosso manto imperial), uns ganzás de sinopla, uns xequerês de blau, atabaques de sable, agogôs de prata, bordunas de curo e até uns prepúcios de goles.*[3]

A importante descoberta do narrador de *Baú de ossos* é que a genealogia dos nomes explica muito pouco, quase nada da vida e do mundo. Ele "desiste" [4] de buscar nos nomes o lastro moral de sua existência ou dos seres ao seu redor e ironiza o "patrício cujo nome figura ilustremente nos *Lusíadas*", mas que ignora, cego em seu esnobismo, "que entre nós era costume dos escravos adotarem o nome do senhor"[5]. A frustração do narrador de Nava com a genealogia, parte final do segundo capítulo de *Baú de ossos*, é bastante semelhante à transição entre a *era dos nomes* e a *era das palavras* que o devaneio etimológico de Brichot opera sobre o imaginário do herói da *Recherche*. Em Nava, a fantasia onomástica é muito mais genealógica que etimológica, mas também ela resulta em uma imagem de desilusão com a "utopia cratiliana"[6]. Como em Proust, tomando consciência de sua vaidade, da banalidade heráldica, os nomes do narrador de Nava "se haviam humanizado, tinham perdido

[1] LA BRUYÈRE, Jean de. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1935, p. 47.
[2] *BO*, p. 185.
[3] *Idem*.
[4] *Ibid*., p. 186.
[5] *Idem*.
[6] GENETTE, Gérard. *Op. cit*., pp. 376-377.

sua singularidade"[1]. Ele diz que "poeticamente, a genealogia é oportunidade de exploração no tempo. Nada de novo sobre a face do corpo. Nem dentro dele"[2]. Seu desengano com a motivação do signo linguístico é notável: "Meu, teu, seu, nosso, vosso, deles, delas. Eu, tu, ele, nós, vós, eles. Entre dois nadas, os pronomes dançam. Ah! dançam em vão..."[3]. Por muitos lados, disse acertadamente Antonio Candido, "Pedro Nava é um homem das coisas antigas, fanático de genealogia, perito em brasões, nutrido de velhas leituras e *petite histoire*; mas inversamente — que modernidade extraordinária na sua irreverência, na visão desmistificadora que derruba com a mão esquerda o que a direita parecia consolidar de vez"[4].

O que resta então, em *Baú de ossos*, quando se esvazia o mistério dos nomes? Qual é a *era das coisas* que sintetiza em Nava a antítese entre os nomes e as palavras? Trata-se da descoberta de uma verdade universal, de uma espécie de confraternização coletiva dos seres. Como em Proust, "aquilo que me parecia particular se generalizava"[5]. E o que conclui, afinal, o narrador de *Baú de ossos* sobre seu clã? Que se tratava, reunindo sob um mesmo nome, de "sertanista preador e índio preado, negreiro e [...] negro também; conspiradores e delatores, oposicionistas cheios de brio e situacionistas sem vergonha, heróis e desertores, assassinos e vítimas", de "família como as outras, só que antiga", no seio da qual o narrador nada mais representa que "um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais"[6].

---

[1] *RTP*, III, p. 484.
[2] *BO*, p. 186.
[3] *Idem*.
[4] CANDIDO, Antonio. *Drummond Prosador*. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 13
[5] *RTP*, III, p. 484.
[6] *BO*, pp. 186-187.

Parte III

O tempo perdido

Capítulo X

A casa abandonada

O casão senhorial vira paiol
depósito de trastes aleijados
fim de romance, p.s.
de glória fazendeira
— Drummond[1]

A presença do estilo de Proust na moderna literatura brasileira foi retratada na grande maioria das vezes como um mero conjunto de coincidências curiosas, como uma sequência interessante de casos pitorescos de intertextualidade. Nos incontáveis escritos que abordam esse fenômeno, um mesmo roteiro de leitura raramente se altera. Primeiro, há o personagem do escritor que, seduzido pela leitura da *Recherche*, simplesmente dilui os temas e formas da obra admirada em uma tentativa de "assentar sua própria legitimidade"[2]. Depois, surgem nossos críticos, que saem à caçada de citações, de referências e de "pontos em comum"[3] possivelmente camuflados sob o texto.

Aqui e ali, lemos então que há "alusões e ressonâncias"[4] de Proust no romance moderno brasileiro, que "Proust é frequentemente invocado"[5] em seus livros, que alguns de nossos autores são "antigos admiradores de Proust"[6]. Frases como "Marcel Proust, cuja influência é evidente em seus escritos"[7] ou "o destaque dado à memória talvez tenha sido alimentado pela leitura de Proust"[8] surgem a todo momento com discretas variações. Mas o que isso quer dizer? Por qual razão, afinal, Proust se faz tão presente? Por que as alusões e ressonâncias de sua obra são tão

[1] ANDRADE, Carlos Drummond de. *Menino antigo (Boitempo II)*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973, p. 28.
[2] SAUTHIER, Etienne. *Proust sous les tropiques: diffusion, réceptions, appropriations et traduction de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)*. Villeneuve-d'Ascq: Septentrion, 2021, p. 314.
[3] GARCIA, Celina Fontenele. Nava, leitor de Proust. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 19, n. 1/2, janeiro/dezembro de 1997, p. 24.
[4] *Idem*.
[5] MARTINS, Wilson. Resenha de "Galo-das-trevas: as doze velas imperfeitas", de Pedro Nava. *World Literature Today*, Norman, v. 56, n. 4, outono de 1982, p. 666.
[6] *Idem*.
[7] FERRAZ, Luiz. *Réalité et fiction: aspects thématiques et formels de l'œuvre de Cyro dos Anjos*. 1988. Thèse (Doctorat en Études Ibériques et Ibéro-Américaines) – U.F.R. de Langues Vivantes Étrangères, Université de Caen, p. 54.
[8] ROSENFELD, Anatol. *Visão do ciclo*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 600.

comuns? Qual o sentido profundo dessa presença tão constante de Proust em um sistema literário tão distinto e distante, no tempo e no espaço?

Para além da forma aparente, deveríamos talvez sondar com maior afinco as situações fundamentais e objetivas — os "limites estruturais", como diz Jameson — que tornam possível e, por vezes, necessário o fenômeno de ressonância. Esses vários "pontos em comum" entre Proust e romancistas brasileiros, espécie de "estilo compartilhado, onipresente e uniforme"[1], assinalado tantas vezes com inocente surpresa, resguarda muito mais que um singular acaso. Ele revela tendências históricas "tão vívidas quanto a 'vida real' — ou talvez ainda mais visíveis em seu isolamento e semiautonomia, semelhante a uma situação de laboratório"[2]. Na apropriação e ressonância brasileira de Proust há muito do tempo de nossos escritores e seria pertinente nos questionarmos se esse Proust de nossos romances, essa "fonte de inspiração temática e estrutural"[3], não é muito mais brasileira que francesa e não apresenta muito mais do modernismo latino-americano que da *Belle Époque* parisiense. Ou ainda, melhor dizendo: se, sendo francesa e *Belle Époque*, não conseguiu ser também modernista e brasileira, justamente pela envergadura de seu estilo e a universalidade de suas ideias.

O tema da destruição final de Combray e a maneira como ele ressoou nos romances de Nava, Andrade e Anjos oferece indícios interessantes para a investigação dessa reciprocidade entre matéria artística e substrato histórico. Nele convém nos determos por algum tempo. O episódio é bastante conhecido e domina a primeira parte do *Temps retrouvé*. Ele faz parte de uma transformação inesperada do projeto original da *Recherche* que "desvia" o romance, como diz Brigitte Mahuzier, de sua "trajetória teleológica e redentora (tempo perdido/tempo redescoberto)"[4]. Surge uma terceira dimensão, o tempo do acaso, dos acidentes históricos que revigoram, por sua própria gravidade, a importância da criação artística.

---

[1] JAMESON, Fredric. *Periodizing the 60's*. In: _____. *The Ideologies of theory (1971-1986): syntax of history*. Minneapolis: University of Minnesota Press, vol. II, 1988, p. 179.
[2] *Idem*.
[3] CARVALHAL, Tania Franco. L'écriture autobiographique au Brésil : l'héritage proustien. *Revue de littérature comparée*, Paris, v. 2005/4, n. 316, p. 430.
[4] MAHUZIER, Brigitte. *Proust et la guerre*. Paris: Honoré Champion, 2014, p. 17.

A Primeira Grande Guerra assume tamanha importância na narrativa, que Proust promove até mesmo uma inverossímil e tardia revolução na topografia do romance. Combray, desde o início, um pequeno vilarejo dos arredores de Chartres, se desloca no estágio mais avançado da redação para a Champanha, diante do front alemão[1]. Durante a guerra, a cidade da infância do narrador se divide — uma vez mais — em duas. Antes, era o caminho de Méséglise em oposição ao caminho de Guermantes. Agora, Gilberte Swann, senhorita de Forcheville, marquesa de Saint-Loup, judia convertida ao nacionalismo dos mesmos antidreyfusistas virulentos que perseguiam seu pai, lhe escreve uma carta onde diz que tropas alemãs "dominaram uma metade de Combray e os franceses a outra". O local de caminhadas antes "deliciosas" se converte em uma paisagem "devastada". "Tal caminho, tal colina" que simbolizava o sonho da infância do narrador agora serve de possessão estratégica. Após oito meses de uma carnificina que custa à Alemanha "mais de cem mil homens", Méséglise "destruída" é coroada com a sangrenta "glória" de Austerlitz e de Valmy. Os franceses "explodiram a pequena ponte sobre o Vivonne" e os alemães construíram outras. A alameda de espinheiros de Tansonville, através dos quais o narrador percebera em um dia de primavera a mocinha ruiva e sua pequena pá de jardinagem, converte-se em arena tática, uma mórbida "cota 307" frequentemente evocada nos comunicados do comando de guerra[2].

Em Combray se sepulta igualmente o sonho atávico de Charlus, agora um banal "démodé" aos olhos da alta burguesia do salão Verdurin, um decadente homem do "pré-guerra", cuja imaginação é condenada ao "passado mais morto"[3]. Tudo aquilo que "dava o prazer delicioso da França" não mais existe após a ascensão americana sobre a Europa. O velho pederasta lamenta a destruição do castelo familiar, que explicava a igreja, as canções de gesta e que, assim, reduz à ruína seu ideal aristocrático. A igreja de Saint-Hilaire, junto com os vitrais, brasões, capelas e túmulos dos Guermantes, é detonada pelos próprios compatriotas franceses, por receio de que o ancestral ponto de peregrinação servisse de "observatório dos alemães". Com a derrubada do campanário, implode-se também "toda essa mistura

[1] HOHL, Reinhold. *Proust et la Grande Guerre*. In: SPECK, Reiner *et al*. *Proustiana*. Berlim: Insel Verlag, vol. XXIII, 2005.
[2] *RTP*, IV, p. 335.
[3] *Ibid*., p. 343.

de história viva e de arte que era a França". Charlus teme pelo destino da catedral de Reims, aquele "milagre de uma catedral gótica que se combina naturalmente com a pureza da escultura antiga". O velho barão sofre sem saber se o "braço erguido de São Firmino está hoje quebrado". Reduzindo a memória, o sonho, a imaginação à materialidade das coisas, ele chora o fim "da mais elevada afirmação da fé e da energia"[1].

O narrador o rebate de imediato: "seu símbolo, senhor". No estágio mais avançado de sua longa aprendizagem estética, ele considera um "absurdo sacrificar a realidade pelo símbolo que a simboliza". Amante dos símbolos tanto quanto Charlus, ele crê, no entanto, que "as catedrais devem ser adoradas" somente até "o dia em que, para preservá-las, seria necessário renunciar às verdades que elas ensinam". Talvez o braço de São Firmino em Amiens, erguido como em um "comando quase militar", esteja com efeito reduzido a pó. Mas "que nós sejamos estilhaçados se a honra exigir", recomenda heroicamente ao barão, e que não sacrifiquemos "homens no lugar de pedras cuja beleza emana justamente de terem fixado por um momento verdades humanas"[2].

A catástrofe histórica consuma, assim, tardiamente, o elo entre a lembrança e o esquecimento no romance de Proust. A Combray que emana dos pedaços de madeleine e do perfume de chá de tília é reencontrada ela própria em migalhas, ausente, em um trágico vazio, unindo as pontas do ciclo. Em sua última passagem por Tansonville, que guarda em certos momentos o aspecto de uma preparação da catástrofe, ele lamenta retornar a seu quarto ao final do dia e "pensar que não fui sequer uma vez rever a igreja de Combray, que parecia me aguardar em meio ao verdor e em uma janela toda violácea". O narrador sucumbe, assim, à armadilha do hábito, que omite a vida real sob um disfarce estável, sob uma aparência moral constante: "tanto faz, deixo para outra vez se eu não morrer até lá". Alheio até então à efemeridade da vida, ele não enxergava "outro obstáculo senão minha morte e não acreditava naquela da igreja, que parecia que iria durar ainda muito tempo após minha morte assim como ela já havia durado muito tempo antes de meu nascimento"[3]. Mas as trincheiras vêm mostrar o contrário. Confirmam que a

[1] *Ibid*., p. 374.
[2] *Idem*.
[3] *Ibid*., p. 285.

verdadeira existência, a única vida possível é aquela da arte, que é a expressão maior da verdade dos homens. Somente a arte, demonstra Proust, conserva aquilo que o tempo apaga, em sua barbárie e tragédia. Que tudo seja devastado, ele nos dirá em seguida, mas que se preserve o homem. Pois enquanto houver o homem, por seu poder poético, tudo poderá ressurgir. E se há a literatura, então também há "a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e esclarecida"[1].

Não fosse a guerra — "a primeira a mobilizar os notáveis avanços da tecnologia e das ciências em geral a serviço da destruição material não apenas dos seres pelas coisas, mas também das coisas pelos seres", revelando-lhes sua "vulnerabilidade absoluta"[2] —, talvez o desfecho da *Recherche* se assemelhasse mais àquele da *Educação sentimental* de Flaubert, que submete personagens passivos à lenta transformação "do tempo no espaço", em um "transcorrer e ritmo da duração" que os conduz à amarga consciência final da "imagem de uma geração"[3]. Mas Proust dá vários passos adiante. Foi preciso a aniquilação total de Combray, da memória das memórias, desse espaço que já "não lhe recorda mais sua infância tanto quanto gostaria"[4], para que tomasse a pena em mãos e passasse a escrever seu livro. Esse "dever e tarefa"[5], essa "vida que, em certo sentido, habita a cada instante o interior de todos os homens, tanto quanto do artista"[6], são experiências como a da destruição que lhe inspiram. Como bem lembra Marie Miguet-Ollagnier, a guerra contamina de tal maneira o projeto romanesco de Proust que seu narrador deseja para o porvir de seu livro um "desenvolvimento indefinidamente modificável"[7], uma minuciosa narrativa "com perpétuos rearranjos de forças, como uma ofensiva"[8].

A outra experiência é a festa. E, não por acaso, uma se confunde com a outra no *Temps retrouvé*, produzindo aquela ambiguidade que Apollinaire já havia

---

[1] *Ibid*., p. 474.
[2] MAHUZIER, Brigitte. *Op. cit.*, p. 18.
[3] THIBAUDET, Albert. *Préface*. In: FLAUBERT, Gustave. *L'Éducation sentimentale*. Paris: Gallimard, col. Folio, 1965, p. 7. Em um prefácio de 1962 à *Teoria do romance*, Lukács vê na última parte da *Educação sentimental* justamente "a descoberta de uma *Recherche du temps perdu*" que "pode ser justificada objetivamente" pela "derrota definitiva da Revolução de 1848". *Cf*. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34 e Duas Cidades, trad. José Marcos Mariani de Macedo, 2009, p. 11.
[4] *RTP*, IV, p. 335.
[5] *Ibid*., p. 469.
[6] *Ibid*., p. 474.
[7] MIGUET-OLLAGNIER, Marie. *Guerre*. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2014, p. 452.
[8] *RTP*, IV, p. 609.

descrito durante o conflito em versos de esclarecedora ironia[1]. Excesso e destruição unem a guerra à celebração. O festim adestra a violência, suas raízes são comuns. Quem ressaltou esse aspecto largamente abordado pela antropologia foi Anne-Hélène Dupont. A guerra, esse "corpo estranho" que invade a gênese da *Recherche* e modifica seu destino tanto quanto a figura de Albertine, Proust a situa "justamente antes da narrativa da recepção da princesa de Guermantes, ao longo da qual, após uma série de experiências de memória involuntária, o projeto de escrita do herói renasce e se cristaliza nele"[2]. Impossível compreender a resolução final do herói durante o episódio do *Bal de têtes* sem o desastre que a precede. São duas facetas de um mesmo processo de esfacelamento da vida, da descoberta dessa "ação destrutiva do Tempo no mesmo momento em que eu desejava tentar tornar claras, intelectualizar em uma obra de arte realidades extra-temporais"[3].

A guerra é um "corpo estranho", certamente, do ponto de vista genético, haja vista que o conflito constitui a parte menor e mais tardia da elaboração do *Temps retrouvé* e que, até seu episódio final, o romance evita tanto quanto possível a "indexação explícita de seus eventos à linha do tempo"[4]. Com efeito, a *Recherche* não apresenta nada de testemunhal no sentido que o *Ceux de 14* de Genevoix e o *Les croix de bois* de Dorgelès, atribuíram à palavra. Mas haveria como a Guerra de 1914 ser um "corpo estranho" sob perspectiva histórica? Mesmo se, por algum acaso, o episódio fosse completamente "estranho" ao romance, não seria também essa ausência *per se* um sintoma próprio de seu tempo e um ângulo rico para sua interpretação? Não veríamos numerosos pesquisadores se indagarem a respeito das possíveis razões dessa lacuna? Em outras palavras, não faria ela parte também dos "limites estruturais de uma situação"[5]?

Como na *Recherche*, os heróis de Nava, Andrade e Anjos compreendem a dolorosa passagem do tempo também por meio de violentos processos de devastação da paisagem primitiva de suas memórias. A tragédia desses livros é,

[1] "Feu d'artifice en acier / qu'il est charmant cet éclairage / artifice d'artificier / mêler quelque grâce au courage" [Fogos de artifício em aço / como é belo esse lampejo / artifício de artífice / bota alguma graça na coragem]. *Cf*. APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1956, p. 238.
[2] DUPONT, Anne-Hélène. *Proust à la guerre comme à la fête*. Paris: Honoré Champion, 2018, p. 12.
[3] *RTP*, IV, pp. 508-509.
[4] DUPONT, Anne-Hélène. *Op. cit.*, p. 9.
[5] JAMESON, Fredric. *Op. cit.*, p. 179.

salvo ligeiras variações, sintomaticamente constante e poderia ser sistematizada da seguinte maneira. Após uma longa estadia em grandes capitais, o herói amadurecido regressa à interiorana cidade natal em busca da casa de sua infância. No endereço maternal, descobrem um imóvel degradado. A descaracterização é normalmente tamanha que manifestam uma angustiante dificuldade em reconhecer o lar. Impõem-se, então, inesperadas intervenções miraculosas e mágicas, do tipo da memória involuntária. A lembrança e sua expressão poética logram assim uma assunção da vida do herói no ponto mais profundo de sua longa queda. Vence-se o tempo pela arte no instante de maior desesperança e o narrador atribui um sentido final à busca de seu passado.

É notável como, nas *Memórias* de Nava, esse fechamento do ciclo, esse *tempo redescoberto* ocorre já de início, no primeiro volume da série. O *Baú de ossos*, cujo próprio título equivale a um reconhecimento mórbido da passagem do tempo, leva os dados mais ancestrais do acervo familiar do narrador a se confrontarem com sua experiência presente e mais imediata — uma experiência de devastação e de destruição material. O antigo "Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais", séculos atrás aberto pela "picada de Garcia Rodrigues" ou "pelo velho Halfeld"[1], converge ao final do livro em uma Rio de Janeiro contemporânea, aquela da "velha casa", do lar abandonado do narrador que desempenha o papel de uma *madeleine*[2]. O conteúdo narrativo dos demais seis volumes das *Memórias* de Nava se inscreve entre esses dois pontos fronteiriços. Pela própria natureza arquivística de sua busca, o narrador de Nava se vê obrigado destarte a reconhecer sua necessidade poética. Logo de início ele precisa recorrer a sua vocação artística para preencher com vida aquilo que é tão somente letra morta. Do ponto de vista da economia narrativa, trata-se de uma busca do tempo perdido às avessas, o que dá o tom de sua originalidade.

O quarto capítulo de *Baú de ossos*, intitulado *Rio Comprido*, se abre com o retorno do narrador, já amadurecido, ao antigo subúrbio do Rio de Janeiro, onde passara sua infância. Lá, ele tenta "reencontrar o menino que já fui"[3]. Para isso, viaja "primeiro no espaço, depois no tempo" em "minha busca, na de minha rua, na de

[1] *BO*, p. 13.
[2] *Ibid*., p. 303.
[3] *Ibid*., p. 301.

meu sobrado..."[1]. Em uma "noite escura", vai se "refugiar na rua maternal", no "lado ímpar, defronte do 106"[2]. Abate-se, então, enorme angústia sobre ele. Ali, não encontra mais que uma "fachada despojada"[3]. "Custei a recuperá-lo", exclama o narrador, em uma tentativa exaustiva de corresponder o imaginário do lar da infância às suas condições objetivas e presentes[4]. A causa dessa profunda dificuldade de reconhecimento do sonho no real é da maior importância: o lar da família foi "aviltado pelos anos e reformas sucessivas"[5]. A fachada da lembrança do narrador possuía um "velho revestimento e o ultramar da pintura", mas, em seu lugar, se sobrepôs "uma camada de cimento fosforescente e pó de mica"[6]. O imóvel não fora implodido, como o campanário da igreja de Combray ou a pequena ponte sobre o Vivonne. No entanto, sua desfiguração arquitetônica é tamanha que equivale, aos olhos do narrador, à morte do edifício. Não são explosivos ou bombas que despencam sobre o lar da infância, mas a violenta transformação da paisagem urbana exerce sobre o imóvel devastação análoga do ponto de vista afetivo.

A única possibilidade de ressurreição da casa abandonada, tamanho seu estado de depredação, passa a ser a recriação poética. Como "não havia meios da recordação provocada entregar-me a velha imagem", torna-se "preciso o milagre da *memória involuntária*" [7]. Seu gatilho físico, vimos pouco antes nesse estudo, transforma o antigo lar em uma bela alegoria da própria subjetividade do homem, fazendo com que a verdade seja irradiada de seu interior rumo ao exterior obscurecido. O narrador de Nava observa "as janelas apagadas" e permanece "procurando, procurando"[8]. "De repente" — e essa é a locução adverbial por excelência do milagre da memória involuntária — uma das escuras janelas se "acendeu e os vidros se iluminaram mostrando o desenho, trinta anos em mim adormecido"[9]. A simetria natural entre a casa e seu antigo morador é notável. Seu nexo é a dicotomia entre o interior verdadeiro e a superfície passageira. Vem do interior oculto da construção sua realidade mais autêntica, não de seu revestimento

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*
[3] *Idem.*
[4] *Idem.*
[5] *Idem.*
[6] *Idem.*
[7] *Idem.*
[8] *Idem.*
[9] *Idem.*

irreconhecível, assim como a lembrança mais pura se desperta nas entranhas do herói e não em sua fachada moral.

A luz inesperada altera os rumos da procura do narrador de Nava. Se seus abundantes arquivos não são mais que um *baú de ossos*, por outro lado sua imaginação é capaz de lhe proporcionar um mundo vivo. Ele se dá conta na redescoberta da casa abandonada que todo o pendor de acumulação de documentos e objetos de nada vale sem o homem e as verdades que somente ele é capaz de fixar ao seu redor. A cena se torna um divisor de águas, um verdadeiro episódio de conversão. A lâmpada na janela atinge o narrador "como aquele raio que alumbrou São Paulo e fê-lo desabar na Estrada de Damasco"[1]. A mesma iluminação que converte o expedicionário romano em apóstolo do cristianismo, atinge "em cheio" o narrador, "feito bala no peito, revelação"[2], e converte o arquivista em poeta.

O conteúdo que emanará então da consciência do narrador, após o "resplendor de luz do céu" que o leva ao chão, "tremendo e atônito"[3], possui caráter sinestésico e revela uma realidade onírica dominada por magia. Cores, ruídos, texturas e odores invadem os órgãos sensoriais do narrador extático e ele vê, em uma grande fantasmagoria, objetos e cenas mortas retomarem seu lugar de direito. Como se descrevesse a um cético um fenômeno sobrenatural ou a um ímpio um episódio de ressurreição, ele jura que lá, diante do casarão devassado do velho subúrbio carioca, estavam "tudo, tudo, todos, todos se reencarnando num presente repentino, outra vez palpável, visível, magmático, coeso, espesso e concentrado"[4].

Essas metáforas das ciências naturais tão caras ao médico Nava (palpável, espesso, concentrado etc.) são retomadas algumas linhas adiante como meio de descrever o fenômeno de memória involuntária. A associação dos elementos mais díspares em uma mesma imagem revivida se aproxima de uma "súbita franja feita por limalha de ferro atraída pela força dum ímã"[5]. A "luz daquela janela" opera como "ponto crioscópico" da mente letárgica do herói[6]. Essa "luz prestigiosa e mágica fez

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*
[3] At, cap. IX, vv. 3, 4 e 6. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1948.
[4] *BO*, p. 302.
[5] *Idem.*
[6] *Idem.*

renascer a casa do fundo da memória, do tempo; das distâncias das associações, da lembrança"[1]. A comparação é bastante bela e nos leva a pensar no tempo de Paracelso, quando os fenômenos naturais eram imitados por ilusões alquímicas de manipulação da matéria. O narrador imagina "a velha casa" como substância "diluída", translúcida e cristalina, em meio à qual nada conseguimos discernir de especial[2]. Ocorrem, no entanto, alterações espontâneas das condições ambientais e a "fachada antiga e juvenil" se "cristaliza" e transmuta a atual, "máscara mortuária cheia de cicatrizes" e "rosto [...] desfigurado"[3].

O fenômeno é tão intenso que torna o imaginário uma versão mais precisa do próprio mundo concreto. O experimento catalisado pela luz sobre a vidraça faz ressurgir a casa "como ela era!"[4]. Sob o cimento fosforescente e o pó de mica, ele reencontra "quadrados brilhantes, cujos cantos se ligavam por riscos que faziam octógonos"[5]. Da escuridão nascem suas "janelas abertas ao vento, ao calor, às manhãs, aos luares"[6]. O abandono cede espaço a um "tumultuar", um "entrechoque arbitrário de diversidades se conjuntando em coisa única"[7]. A lista dessas diversidades arbitrárias é longa e bastante detalhada. Como já vimos, ela inclui as ferragens das portas, os degraus de uma escada de pedra, bicos de gás de uma sala de jantar, estatuetas de porcelana simbolizando as estações do ano na varanda, a textura das espreguiçadeiras, os sons de um piano preto, o sabor da água armazenada em moringas de barro, o "murmúrio noturno das ondas do rio Comprido", a visão da morte de sua mãe e, o mais importante, um "baú cheio de ossos"[8].

O feitiço pouco dura. E qual não é sua tristeza quando um casal amigo, por obra de outro acaso, passa de carro pelo local e lhe recorda que tudo está inexoravelmente condenado. Perguntam qual "sem-vergonhice" o narrador, transformado por breves instantes no garoto traquinas de outrora, fazia por ali[9]. Os

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*
[3] *Idem.*
[4] *Idem.*
[5] *Ibid*., pp. 301-302.
[6] *Ibid*., p. 302.
[7] *Idem.*
[8] *Idem.*
[9] *Idem.*

dois “gargalham” com a coincidência, mas não omitem o espanto e desconforto. O narrador estava “naquele bairro, naquela rua, àquela hora”[1]. São pronomes demonstrativos que guardam nas entrelinhas todo tipo de intenção (a insegurança do horário, os perigos de uma rua erma, a decadência ou desinteresse de toda uma região), menos a imagem graciosa da infância que agora, há pouco, ressurgira. Por cordialidade, o narrador também ri. Mas nada lhe livra do incômodo de não encontrar meios de exprimir seu recente encantamento: “como é que eu poderia explicar? que estava ali completando oito anos de idade e que meu Pai, indagora! ressurgira dos mortos para me dar nossa casa nova em folha... Nela eu entro, na velha casa, como ela entrava nos jamais”[2].

Joaquim Alves de Aguiar dedicou um longo capítulo de sua tese ao tema da memória doméstica no romance de Pedro Nava[3]. Ele reconheceu os laços entre a cena que acabamos de estudar e a *Recherche*, descrevendo-a como “a realização dessa viagem proustiana do narrador”[4]. Por isso não o “surpreende” que “a reconstituição da casa, cuja fisionomia fora se deteriorando com os anos, tenha sido comandada pelo milagre da memória involuntária”, por uma “evocação do espaço mágico, a surpresa e a magia da recordação repentina”[5]. Mas isso é apenas a menor parte de uma questão muito maior. Como diz Nava, se forçarmos o “minúsculo pé” de tiririca, saem da terra “metros de raízes ocultas que ligavam moitas emergentes e distantes”[6]. O episódio de memória involuntária se dá em um ambiente que cristaliza a infância do narrador, mas que fora apagado por violências do processo histórico brasileiro. A partir dessa destruição, pode o passado ressurgir sob forma poética, em uma demonstração da vocação artística de um herói que, até então, não possuía senão *ossos*. Não é somente um caso isolado de memória involuntária absorvida por gosto afetivo da obra de Proust; é também o argumento central que

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*
[3] *Cf. A Casa*. In: AGUIAR, Joaquim Alves. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Edusp, 1998, pp. 51-75.
[4] *Ibid*., p. 52.
[5] *Idem.*
[6] *BO*, p. 304.

marca a transformação de uma pesquisa sobre a história íntima brasileira ou de uma vasta coleção de relíquias familiares em farta matéria romanesca, poética e criativa[1].

É uma cena bastante semelhante àquela de *Baú de ossos* que o narrador de Jorge Andrade nos apresenta ao se deparar finalmente com a saída de seu *Labirinto*. Lemos uma vez mais o retorno tardio à cidade natal, a busca pela antiga residência familiar, a dificuldade de reconhecimento de um imóvel degradado pela barbárie da história, o desencadeamento repentino de um fenômeno inusitado de rememoração e a ressurreição do lar abandonado através de uma longa enumeração de objetos e de pessoas que, como por feitiçaria, recobram ânimo e vida.

Em mais uma das bruscas transições de seu enunciado, cujo propósito é produzir uma alegoria do próprio funcionamento complexo e dinâmico da mente, o narrador de Jorge Andrade deixa os arredores de Chartres, onde visita Bento Prado Júnior, e se vê de retorno a sua Barretos natal. Feito as três árvores de Hudimesnil — "aparição mítica, ciranda de feiticeiras ou de nornas" que pareciam propor "seus oráculos" e que, "agitando seus braços desesperados", convidam o herói da *Recherche* à redescoberta de um "objeto conhecido, porém vago, e que eu não pude trazer de volta para mim"[2] —, "os sinos da igreja" de Barretos chamam o narrador de *Labirinto* "para o largo", depois "de ter hesitado o dia inteiro, numa saudade que me consumia"[3]. O encantamento produzido pelos sinos é poderoso e subtrai o arbítrio do narrador. Ele se vê "andando pela cidade aparentemente sem rumo", em um primeiro momento até tenta "resistir"[4]. Mas, pouco a pouco cede e toma consciência de "onde meus passos vão me levar"[5].

"Quando vejo" — oração adverbial aparentada à locução "de repente" — o narrador está "parado embaixo da árvore, em frente à nossa casa na praça principal"[6]. Ele sofre, como em Nava, por seu solipsismo, pelo fato de não conseguir

[1] Antônio Sérgio Bueno também dedica algumas páginas de seu *Vísceras da memória* ao estudo da cena da casa abandonada de Nava. Nela reconhece "a *madeleine* de Proust", que "deflagra a memória involuntária". Mas seu leitor não compreende, apesar de uma detalhada descrição, qual o importante sentido geral dessa passagem e o significado do fenômeno de rememoração em um contexto de destruição. *Cf*. BUENO, Antônio Sérgio. *Vísceras da memória*. Belo Horizonte: UFMG, 1997, pp. 62-68.
[2] *RTP*, II, pp. 77-79.
[3] *Lab*., p. 211.
[4] *Idem.*
[5] *Idem.*
[6] *Idem.*

comunicar às "pessoas que passam" e que o observam "indiferentes" a "saudade desesperante que se estampa em meu rosto"[1]. Diferente da passagem do *Baú de ossos*, o largo de Barretos não é uma rua obscura. Há "muita luz, música, alegria e vozes infantis na praça", e "tanto quanto havia no passado"[2]. Mas isso serve apenas para realçar ainda mais, e por contraste, a natureza fundamental de suas memórias. Ele observa "a casa longamente", com aquela mesma dificuldade de reconhecer o antigo lar[3]. O esforço de rememoração e seus obstáculos são tamanhos que ele precisa "ganhar coragem para entrar" no imóvel[4]. A conclusão acachapante do narrador é — uma vez mais — que a casa "parece abandonada!"[5].

Diferente da praça central, que é "cheia de vida", o antigo lar da infância evoca a própria "presença da morte"[6]. À semelhança daquilo que lemos no romance de Nava, a habitação se personifica, torna-se ela mesma uma grande alegoria do homem que guarda sob a superfície moral suas verdades mais profundas. Em suas "janelas abertas e escuras" — novamente as janelas — o narrador vê "cavidades de caveira"[7]. Tudo está vazio e as janelas "estão escancaradas"[8]. A casa é "indefesa" como uma criança, como a própria criança que fora um dia o narrador e que ele agora redescobre desamparada num passado longínquo[9]. Não sabemos ao certo se é a morte da casa que o narrador vê ou a sua própria, fruto da passagem implacável do tempo. Com a subitaneidade típica dos acontecimentos de *Labirinto*, o narrador percebe "de repente" um homem "velho e curvado" que anda pelo jardim como um "coveiro rondando sepultura"[10]. Esse homem se assusta com a presença do narrador, que lhe parece "uma aparição em cemitério"[11]. O alinhamento entre o narrador fantasmagórico, o velho desconhecido com uma "boca sem dentes" e a própria casa cadavérica pinta em palavras um verdadeiro tríptico de *memento mori*[12]. O narrador ainda retoca sua *ars moriendi* com uma alusão ao *Sparkenbroke*

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*
[3] *Idem.*
[4] *Idem.*
[5] *Idem.*
[6] *Idem.*
[7] *Idem.*
[8] *Idem.*
[9] *Idem.*
[10] *Idem.*
[11] *Idem.*
[12] *Ibid.*, p. 212.

de Morgan, comparando seu herói ao jovem poeta que "gostava de ir pensar e brincar no jazigo da família"; pouco adiante também se compara a Isak Borg, protagonista envelhecido dos *Morangos silvestres* de Bergman[1].

O velho indica a porta aberta e, após um breve "vacilo", o narrador toma "coragem" e entra no antigo lar[2]. Esse é o princípio de sua descida aos infernos, a catábase que prenunciavam até ali todos os diálogos com seus sábios entrevistados[3]. Ao contrário de todas as suas expectativas, a amedrontadora escuridão o "envolve" e o acolhe "com carinho"[4]. O narrador é invadido por estímulos do mundo físico ("sinto uma sensação estranha"[5]). Começa a operar sobre ele o feitiço da memória involuntária, que lhe devolverá pela subjetividade tudo aquilo que objetivamente se vê perdido. O "forro de madeira trabalhada, sem lustre", as "paredes rachadas", despidas "dos antigos quadros ou retratos", "aguçam" seus sentidos "em todas as partes do corpo"[6]. Aguçamento, para o narrador, representa, na realidade, uma radical sinestesia, uma total confusão dos sentidos capaz de revolucionar sua percepção dos dados da vida. Ele vê "com os pés"; fala "com as mãos"; toca "com os olhos"; cheira "com os ouvidos"[7]. A sobreposição de visão e tato e de olfato e audição leva "sons e vozes do passado" a ecoar em "todo o meu corpo"[8]. No interior da casa abandonada, sucumbe a um estado de êxtase e se vê "cercado por fantasmas" que lhe sussurram "segredos saudosos"[9].

Os segredos saudosos de Andrade são menos materiais que aqueles de Nava, concentrados especialmente sobre o mobiliário do antigo lar. Em *Labirinto*, prevalecem cenas domésticas e conflitos familiares que, de acordo com o desejo do autor, permitiriam ao leitor "entender todo o meu teatro"[10]. Cada uma dessas cenas

---

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*
[3] Essa leitura orfeônica também é corroborada pela crônica *Casa perdida*, que Jorge Andrade publicou no jornal *Folha de S. Paulo* no ano seguinte ao lançamento de *Labirinto*. Ele narra ali, uma vez mais, o "retorno ao lugar onde passou os primeiros anos de vida" e diz que "a volta ao passado pode se transformar, muitas vezes, numa descida ao inferno". *Cf*. ANDRADE, Jorge. Casa perdida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 18.286, ano 58, p. 38, 27 de abril de 1979.
[4] *Lab*., p. 212.
[5] *Idem.*
[6] *Idem.*
[7] *Idem.*
[8] *Idem.*
[9] *Idem.*
[10] AMÂNCIO, Moacir; PUCCI, Cláudio. O Labirinto, Jorge e os outros. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 17.971, ano 57, p. 39, 16 de junho de 1978.

ocupa um dos cômodos da casa, o que produz uma simetria digna de um afresco entre o imóvel e a própria história familiar. Na sala, vemos a avó enlutada, que remenda um par de meias e se queixa do empobrecimento da família de grandes fazendeiros; seguimos para o quarto da frente, pelo qual o narrador escapava dos pais para se encontrar com o amigo Léio, refletir sobre "os problemas do homem" e sonhar "com o futuro que nos libertaria da mentalidade bovina"; retornamos ao corredor, espaço "carregado de angústias" que atravessava em busca de sua frustrada iniciação sexual, no "quarto da empregada que nunca abria a porta"; visitamos também a copa, hoje "sem luz", com "ladrilhos rachados e soltos", onde a família ainda jantava feliz, sem imaginar o desmoronamento próximo de seu mundo; no quarto dos fundos, onde passou suas "primeiras semanas de vida, num berço enfeitado de esperanças paternas", o narrador também assistiu impassível seu "pai falecer"; a visita se encerra no quintal, onde redescobre jabuticabeiras e mangueiras, as árvores símbolo, nesse romance, da infância interiorana e da resistência ao tempo[1].

Mas essas elaborações sobre a psicologia humana e o comportamento encantado da memória não se perdem em um puro devaneio místico. O que há de profundamente moderno em Jorge Andrade é seu esforço constante de ancorar o desbravamento metafísico, a busca das verdades perdidas às condições materiais mais imediatas da vida de seu herói. À saída da casa abandonada, o caseiro, espécie de Virgílio, o aguarda. Aos prantos, o narrador lhe pergunta: "por que destruíram tudo? Por que a casa está vazia assim?"[2]. A resposta do velho é um testemunho de notável síntese e da maior importância sobre as causas objetivas, sobre o substrato econômico do sentimento de tempo perdido no romance de Andrade:

> *Ela estava apenas esperando a valorização do terreno. Agora, vai ser demolida! [...] A casa é muito velha e está com os alicerces abalados. Não viu que o assoalho está cedendo?*[3]

O tema da casa abandonada ganha algumas nuances importantes em Cyro dos Anjos. Não há somente um lar que concentra todo o sentimento de nostalgia do narrador, que se torna a grande alegoria de seu inconsciente e rumo ao qual se dirige impulsionado por forças obscuras ou sem conhecimento de causa. Há vários locais

[1] *Lab*., pp. 212-214.
[2] *Ibid*., p. 214.
[3] *Idem.*

afetivos aos quais o herói retorna em distintas ocasiões, pelos mais diversos motivos, e eles não se localizam apenas em um centro urbano, ao lado de uma igreja e de uma praça. São também casarões de chácaras e de fazendas situadas em zonas rurais recônditas. Essa variação do paradigma, longe de negá-lo, sinaliza a grande complexidade da situação fundamental que contamina essas buscas brasileiras do tempo perdido. Lendo Nava e Andrade, somos levados a crer que o problema objetivo com o qual se deparam afeta unicamente a cidade interiorana ou os subúrbios das capitais. Em Cyro dos Anjos, contudo, passamos a suspeitar que o fenômeno objetivo seja ainda mais abrangente e atinja também espaços modelados pela produção agrícola e pecuária.

Porteirinha é a menor das propriedades do pai do narrador. Cyro dos Anjos a situa próxima do perímetro urbano da imaginária Santana do Rio Verde. Dessa forma, ela nunca atingiu o estatuto de uma "fazenda autêntica, genuína"[1]. Porteirinha, "rente da cidade, nem era fazenda, nem cidade"[2]. A casa da família não se distinguia em nada "duma residência citadina" e tinha acesso a benfeitorias de que sequer as residências mais antigas do perímetro urbano dispunham: "tinha telefone, piano e até encanamento de água [...]. Nos últimos tempos, uma estrada de automóvel encurtara ainda mais o caminho para Santana"[3].

No presente do enunciado, Porteirinha é "objeto de saudades devastadoras"[4]. Contudo, ao contrário do que se passa em *Baú de ossos* e *Labirinto*, o narrador não retorna ao local para reviver essas imagens: "não me animaria hoje a revê-la"[5]. Ele se sente tão consciente do tipo de transformação que o processo histórico operou em sua terra natal que dá como certo o estado atual da velha propriedade familiar. Especula que "devem estar lá os seus quarenta alqueires de terra, com as cercas de arame já bambas"[6]. Acredita que somente "a serra e o rio tenham permanecido em seu lugar" e soube que "das coisas criadas por meu Pai [...] pouco ou quase nada resta"[7]. Somos levados a crer que a Porteirinha padeceu de mal análogo à casa

[1] *MS*, p. 152.
[2] *Idem.*
[3] *Ibid*., pp. 152-153.
[4] *Ibid*., p. 152.
[5] *Idem.*
[6] *Idem.*
[7] *Idem.*

familiar do narrador de *Labirinto*. Ela passa "de dono a dono" até acabar "em mãos sacrílegas, que a transformaram em simples invernada" — entenda-se, terra improdutiva (assim como moradia desabitada) submersa em lógica de especulação imobiliária[1]. Os novos proprietários desmancham "o grande chalé, para aproveitar os mourões de aroeira na cerca de currais"[2]. Também "destruiu-se a chácara; derrubaram-se as árvores"[3]. Somente "algum raro pau-d'óleo ou pau-preto terá conseguido escapar à sanha demolidora"[4]. O narrador não vai averiguar o que ocorrera no local, mas dá por certo que "os pássaros fugiram e já não há frutas, nem flores, só a monótona pastagem cobre ondulações e vales"[5].

Outra visita do narrador de *A menina do sobrado* ocorre algumas páginas adiante e a uma outra fazenda da família, chamada Quebradas. Diferente da Porteirinha, essa propriedade é apresentada como "imune aos eflúvios urbanos, graças aos longos espaços vazios que a separavam de Santana"[6]. Como o próprio narrador admite, sua visão desse espaço é nutrida por "idealizações", "romantismo" e um "naturismo todo teórico"[7]. Com efeito, nada difere a função de Quebradas daquela da nova Porteirinha devastada. Há diferenças na dimensão das propriedades, Quebradas parece ser maior que os já latifundiários "quarenta alqueires de terra" de Porteirinha[8]. Mas essa comparação entre tamanhos de terrenos diz muito pouco. O que realmente interessa é que ele considere "sacrílegas" mãos que servem "à criação de gados" tanto quanto aquelas de seu pai no passado[9]. O pecado capital para o narrador de Anjos não é uma transformação de estruturas produtivas e suas reverberações nos modos de organização social, mas, sim, a simples troca de propriedade, uma alteração do manejo da terra. Nada mais ideológico que uma mesma atividade — a pecuária extensiva — seja "simples invernada" nas mãos de novos proprietários de terra e fruto imaculado, "sem interferência do homem", nas mãos de sua família. Trata-se de um "radicalismo retrospectivo", como diz Williams, em que a crítica contra a "brutalidade e estreiteza

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*
[3] *Idem.*
[4] *Idem.*
[5] *Idem.*
[6] *Ibid*., p. 153.
[7] *Idem.*
[8] *Ibid*., p. 152.
[9] *Ibid*., pp. 151-152.

de uma nova ordem monetária" se embebe de "sentimentos humanos" e se associa a um "mundo pré-capitalista e, portanto, irrecuperável"[1].

O desejo de visitar Quebradas é uma "idéia persistente"[2]. Diferente do que ocorre com Porteirinha, algo lhe "impeliu a rever a velha fazenda"[3]. O aspecto casuístico do reencontro com o antigo lar está sempre presente nesses autores. O narrador perde de vista seu capataz e, por "ventura", consegue "chegar sozinho àquele sítio tão prestigioso perante a minha infância"[4]. Sobre seu cavalo, empurra a porteira com os pés e adentra um pátio abandonado, guardado por um "cachorro magro, crivado de empolas de berne, que se levantava com frouxidão"[5]. Ao fundo, ele nota uma "coisa redonda" que, "em mudo apelo", "parecia chamar-me"[6]. Dessa vez, o chamado do herói não vem de sinos, mas, antes, de uma "roda de carro de bois, gasta nas bordas" que o novo proprietário de Quebradas transformara em "mesa, com o eixo fincado no solo até o meio"[7]. Esse objeto suscita no narrador uma "sensação de infinito", um "indeciso sentimento" que lhe parece ser "ternura misturada com melancolia"[8]. Ele o vê como uma alegoria de sua própria vida, símbolo do "anelo de viver eternamente" que se vê, de repente, morto "há muito tempo"[9]. Essa "roda-mesa", possuída pelos mesmos fantasmas que encantam o mobiliário de Jorge Andrade, lhe "sussurra" coisas "na sua linguagem cifrada", que nós desconhecemos[10]. Sob o sol do meio-dia, a partir da máxima luminosidade, ele decide adentrar na completa escuridão da casa abandonada. Toma em mãos uma "imensa chave colonial" e abre "a porta do casarão"[11].

O interior da casa de Quebradas é tão degradado quanto o velho lar de Barretos, cujo "assoalho está cedendo"[12], e a fachada recoberta de mica e cimento de Rio Comprido[13]. Sua atmosfera amedrontadora é dominada por um "bafo escuro e

---

[1] WILLIAMS, Raymond. *The country and the city*. Nova York: Oxford University Press, 1973, p. 36.
[2] *MS*, p. 153.
[3] *Idem.*
[4] *Idem.*
[5] *Idem.*
[6] *Idem.*
[7] *Ibid*., pp. 153-154.
[8] *Ibid*., p. 154.
[9] *Idem.*
[10] *Idem.*
[11] *Idem.*
[12] *Lab*., p. 214.
[13] *BO*, p. 301.

úmido”[1]. Voam ao redor do narrador “morcegos assustados” e ele teme, em uma cena de verdadeiro horror, que “pulgas e piolhos-de-galinha” lhe subam as pernas[2]. Para que a mensagem sussurrada pela “roda-mesa” seja decifrada, é preciso que a escuridão ceda à luz. Uma lâmpada se acende atrás das janelas do casarão de *Baú de ossos*; o narrador de *Labirinto* recupera sua infância abrindo as janelas de um dos quartos do sobrado sobre uma praça ensolarada. Aqui também, em *A menina do sobrado*, o herói abriu as janelas e “a luz foi expulsando a sombra”[3]. Com a casa novamente iluminada, desaparece pouco a pouco o “velho medo protetor dos homens”. A “mente” volta a estabelecer contato com sua “interlocutora muda”, a roda transformada em mesa, e “nosso confuso colóquio pareceu aclarar-se”[4].

O que significa o aclaramento desse diálogo hermético após a vitória da luz sobre as sombras? Significa a ressurreição de “existências longamente vividas” que jaziam “ocultas” em “cada canto do pardieiro”[5]. É o restabelecimento de “pensamentos concentrados no silêncio” das “fazendas decaídas”[6]. O narrador de Cyro dos Anjos redescobre, por efeito completamente casuístico de estímulos físicos do ambiente sobre seus sentidos, aquilo que ele chama de “uma vida subjacente, abafada, que o Tempo desintegrou, mas afinal triunfara sobre o Tempo”[7]. Um Tempo maiúsculo que, alçado à condição de um personagem genioso, camuflava no interior de uma “velha marquesa desconjuntada, num teto carunchoso, ou num oitão a ruir” os “ingredientes dessa fusão de vida, matéria e homem”, isto é, suas realidades mais profundas, as leis da alma e a constituição de sua essência[8]. O efeito dessa inusitada e surpreendente redescoberta da casa abandonada é fazer “desmoronar-se o nosso orgulho”, isto é, a superfície moral, a *vanitas* que recobre a verdadeira vida do narrador[9].

Essa longa dissecação do tema da casa abandonada insinua importantes dilemas. Se, em Proust, como mostramos de início, a Primeira Grande Guerra

[1] *MS*, p. 154.
[2] *Idem.*
[3] *Idem.*
[4] *Idem.*
[5] *Idem.*
[6] *Idem.*
[7] *Idem.*
[8] *Idem.*
[9] *Idem.*

participa da situação fundamental que torna possível o tema da ressurreição poética do passado a partir da destruição total de Combray e da paisagem de infância, convém nos questionarmos quais seriam as condições objetivas que permitem ou que refletem em nossos autores brasileiros esse mesmo tema de devastação do antigo lar familiar. Posto de outra forma, é importante investigar a quais limites estruturais se submetem essas passagens dos romances de Nava, Andrade e Anjos no instante em que se apropriam de um tema narrativo que lhes é estranho no tempo e no espaço. Não é somente uma questão de apreço por uma estética estrangeira. A ressonância da Europa entrincheirada no Brasil dos anos setenta não se faz sem reorganizar as peças sobre o tabuleiro. É Proust quem vemos em Nava, Andrade e Anjos. Mas não o mesmo Proust, um Proust modificado e submetido a novas condições de possibilidade.

No lugar dos bombardeios aéreos lançados por aeroplanos, esses "insetos" e "manchas negras sobre o céu azul"[1], a história brasileira se maculou com outras formas de violência. A partir do pós-guerra, a demografia brasileira sofre transformações drásticas em um período bastante curto. O país, que fora na maior parte de sua história uma sociedade agrícola colonial, se vê, em um espaço de não mais que quatro décadas, profundamente urbanizado. Em um conhecido estudo sobre a urbanização brasileira, Milton Santos ressaltou que, "entre 1940 e 1980, dá-se verdadeira inversão quanto ao lugar de residência da população"[2]. Dentro de quarenta anos, "triplica a população total do Brasil, ao passo que a população urbana se multiplica por sete vezes e meia"[3]. As razões disso seriam "uma natalidade elevada" e uma "mortalidade em descenso, cujas causas essenciais são os progressos sanitários, a melhoria relativa nos padrões de vida" após a Segunda Grande Guerra[4].

"Velhos esquemas cidade-campo" sugeriam ilusoriamente uma transição linear de uma sociedade rural rumo a uma sociedade urbana. Mas os estudos de Santos mostraram que o processo é bastante complicado e nada homogêneo. As cidades crescem, mas também se tornam "um polo da pobreza"[5]. As grandes metrópoles sobre as quais o narrador de Cyro dos Anjos deposita sua "ânsia de vida

[1] *RTP*, IV, p. 380.
[2] SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Edusp, 2020, p. 31.
[3] *Idem*.
[4] *Ibid*., p. 33.
[5] *Ibid*., p. 10.

urbana"[1] e onde o herói de Jorge Andrade acreditava que iria "vencer"[2] se tornam "o lugar com mais força e capacidade de atrair e manter gente pobre, ainda que muitas vezes em condições sub-humanas"[3]. Retornam todos então, após assistirem à amarga experiência da maturidade, às suas origens infantis. Mas o que encontram é inversamente a morte da paisagem de infância. Não foram apenas as capitais que se alargaram. Na realidade, segundo Santos, as "macrocefalias" e "cidades milionárias" sofrem até mesmo uma relativa "atenuação" demográfica no período. Os centros que realmente se expandem são as cidades locais, vítimas de um "crescimento espraiado" e de um "tamanho desmesurado" que "é causa e é efeito da especulação"[4]. Não surpreende assim que a fazenda Porteirinha, em *A menina do sobrado*, seja engolida pelo perímetro urbano de Santana e que dela "pouco ou quase nada resta"[5].

Uma característica central do recente processo de urbanização do Brasil é a notícia de que sua população agrícola "cresce entre 1960 e 1970" ao passo que a população rural cresce no mesmo período, "mas diminui entre 1970 e 1980"[6]. Isso significa uma intensificação da "vida de relações" e uma "vocação à aglomeração" em cidades do campo e nos subúrbios. O novo contingente demográfico segue trabalhando na agricultura, mas não reside mais em zonas rurais, concentra-se em áreas urbanas. Assim, "o campo brasileiro moderno repele os pobres, e os trabalhadores da agricultura capitalizada vivem cada vez mais nos espaços urbanos"[7]. São esses trabalhadores do campo, urbanos por sua residência, que passam a gerar maior pressão espacial sobre os casarões abandonados pelas velhas oligarquias às quais pertencem as decadentes famílias de nossos proustianos brasileiros.

Esse retorno à casa abandonada em Nava, Andrade e Anjos não pode assim ser confundido com o tema do "regresso ao lar" que Brito Broca, alguns anos antes, identificara de modo prosaico e controverso no romantismo brasileiro e que era

[1] *MS*, p. 156.
[2] *Lab*., p. 155.
[3] SANTOS, Milton. *Op. cit.*, p. 10.
[4] *Idem*.
[5] *MS*, p. 152.
[6] SANTOS, Milton. *Op. cit.*, p. 33.
[7] *Ibid*., p. 11.

impregnado de simples nostalgia[1]. Os heróis "que manifestavam vocação literária" nesses nossos romances mais recentes não voltam à antiga casa "muitos anos depois" e produzem uma "impressão de ruptura sentimental" simplesmente devido a um "tempo de comunicações difíceis", como o crítico então especulava[2]. Eles também não retornam e encontram perfeito, intacto, como no poema de Casimiro de Abreu, "meu lar, minha casa, meus amores"[3]. A apropriação do estilo proustiano lhes vacinou contra esse sentimentalismo superficial, no limite chauvinista, e proporcionou todo um complexo arcabouço estético no qual foi possível acolher as idiossincrasias e contradições do processo civilizatório brasileiro, sua violenta, desregrada e empobrecedora marcha do progresso. Augusto Meyer, dizíamos há pouco, compreendeu esse quinhão material, objetivo e histórico da apropriação brasileira de Proust. Mas o fez talvez demasiado tarde, já ao final de seu pequeno ciclo de memórias, nas últimas páginas de *No tempo da flor*, que é sua última publicação em vida. Nava, Andrade e Anjos lhe recuperam o bastão e o passam adiante. Seus livros serão "um grande cemitério no qual, sobre a maioria das tumbas, não se consegue mais ler os nomes apagados"[4].

[1] BROCA, Brito. *Horas de leitura*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957, pp. 295-296 *apud* SÜSSEKIND, Flora. Brito Broca e o tema da volta à casa no romantismo. *Remate do Malês*, v. 11, 1991, p. 90.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] *RTP*, IV, p. 482.

Capítulo XI

Os novos tempos

Minha janela não passa
De um quadrado
A gente só vê Sérgio Dourado
Onde antes se via o Redentor
— Tom Jobim[1]

Mas "a rápida urbanização do território brasileiro não é um processo estritamente demográfico", nos lembra o geógrafo Fausto Brito[2]. Ela apresenta "dimensões muito mais amplas", uma vez que "é a própria sociedade brasileira que se torna cada vez mais urbana", com as cidades transformando-se no "*lócus* privilegiado das atividades econômicas mais relevantes" e desempenhando o papel de "difusoras dos novos padrões de relações sociais — incluindo as de produção — e de estilos de vida"[3]. Uma transformação que, no caso brasileiro, impressiona por sua velocidade, "muito superior à dos países capitalistas mais avançados", dado que "apenas na segunda metade do século XX, a população urbana passou de 19 milhões para 138 milhões, multiplicando-se 7,3 vezes"[4].

Quando o jovem herói de *A menina do sobrado* regressa ao lar após dois meses de trabalho em seu primeiro emprego, "metido naqueles cafundós", como agrimensor de uma longínqua fazenda chamada Jaíba, "que se estendia pelos confins do Norte, entre o Verde Grande e o São Francisco"[5], ele percebe que "seria impossível descobrir, sob os alicerces da nova Santana, a primitiva cidade"[6]. Em seu berço se opera toda sorte de transformação nas relações sociais, nos estilos de vida, nos modos de produção. "Santana me embasbacou", ele exclama, e os tão breves

[1] JOBIM, Antônio Carlos. Carta do Tom. In: _____. *Tom canta Vinicius*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, faixa 11, 2009, disco compacto.
[2] BRITO, Fausto. O deslocamento da população brasileira para as metrópoles. *Estudos avançados*, 2006, v. 20, n. 57, p. 223.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *MS*, pp. 185-186.
[6] *Ibid*., p. 189.

"dois meses de sertão bruto" foram suficientes para torná-lo um verdadeiro "caipira" diante do recente progresso do pequenino vilarejo[1].

Ele se sente "aturdido em meio à luzida platéia e às luminárias e guirlandas que adornavam o casarão edificado [...] para representações teatrais"[2]. Dentre as moças da cidade, o galanteador herói registra "a presença de fisionomias novas", que "haviam chegado recentemente a Santana e conseguiram fazer sucesso, numa terra de moças bonitas"[3]. Sua gente vive "bastante agitada com a aceleração das obras do ramal ferroviário" e, embora "os trilhos da ferrovia estivessem, ainda, a umas dez léguas de Santana, precipitava-se, em ritmo febril, a metamorfose timidamente iniciada havia alguns anos" e que "parecia não mais poder conter-se"[4]. O que lemos são transformações profundas e céleres, uma integração do campo à cultura de massas, o surgimento de novo contingente humano e notável avanço nos meios de transporte e comunicação.

Há ainda a configuração de novos perfis e relações sociológicas. Uma vez que "as transformações na paisagem humana acompanhavam [...] as da paisagem física", novos homens passaram a ocupar a grande praça, onde antes se reunia, "em época recuada", a "roda antiga da nossa Loja"[5]. No velho palco de cavalhadas, onde "demolira-se a intendência", aglutinam-se agora "boiadeiros e homens de negócios"[6]. Quem os acolhe no lugar das "tertúlias de outrora" é um tal Indalécio, dono de nova farmácia, ele próprio um "forasteiro atraído pelo vigoroso empuxo de Santana"[7]. Um amigo da família, Cantídio, abandonara a medicina e as letras e "entregara-se ao comércio de gado"[8]. Um político da antiga geração, Espínola, "comprara uma fazenda e contava meter-se nela, alheando-se das coisas citadinas"[9]. Outros dois, seus colegas, também se retiram, velhos e doentes, da vida pública. Somente seu pai permanece "na crista da onda", mas tão somente como "candidato

[1] *Ibid*., p. 188.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] *Ibid*., pp. 188-189.
[5] *Ibid*., p. 189.
[6] *Idem*.
[7] *Idem*.
[8] *Idem*.
[9] *Idem*.

de conciliação", fiador de estabilidade em momento de transição já que, na política, "o velho círculo se dissolvera inapelavelmente"[1].

Por essas e outras é que "Santana já não devia chamar-se Santana", conclui o narrador. Pois, "no mesmo chão, nascera uma urbe diversa, como as que sucessivamente cobriram as ruínas da Tróia homérica"[2]. Tanto é assim que nem mesmo os temas amorosos sobrevivem às novas estruturas econômicas que se erigem sobre a cidade. Para além de boiadeiros e homens de negócios, surge mais um tipo de curioso "forasteiro" — os engenheiros das novas obras de infraestrutura e de modernização da região. Sua função narrativa é a de "destronar" dos bailes, das reuniões, dos salões, dos piqueniques, dos "passeios no caminhão apinhado de moças e rapazes" o império dos chamados "cometas", os caixeiros-viajantes que iam de cidade em cidade, que dominavam a atmosfera do cortejo por sua independência de itinerante e por seu protagonismo econômico. A eles se sobrepõe uma nova ordem de valores e de riquezas, menos mercantil e mais financeira, mais técnica, mais industrial[3].

Mesmo o pai do narrador, apesar de todo seu bucolismo e de todo seu horror à vida citadina, também cede ao aparente furor industrial. Aceita associar-se a um genro espanhol para inaugurar uma pequena fábrica de botões de madrepérola, uma manufatura nascente de bens de baixo valor agregado. Seu grande entusiasmo o leva àquilo que familiares e amigos jamais poderiam imaginar, o arrendamento de suas criações de gado precisamente na temporada de engorda. Esse antigo fazendeiro e mercador agora sonha somente com sua indústria, "acordado ou dormindo", "dia e noite"[4]. Seduzido por uma Santana que "acreditava ter vocação manufatora", por uma cidade que "queria tornar-se a Manchester do Norte de Minas", ele "não prestava mais atenção à Porteirinha, que, antes, era o seu xodó, o seu rabicho"[5]. O personagem do pai é imbuído de uma trágica aura quixotesca. Através de hipérboles ("milhares e milhares de grosas de botões"[6]), o leitor quase consegue ver seus olhos arregalados, cintilando em especulações tão grandiosas quanto vazias. Seu desejo é

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *Ibid*., p. 190.
[4] *Ibid*., p. 296.
[5] *Idem*.
[6] *Ibid*., p. 297.

ver as máquinas prontas antes da inauguração das obras do novo ramal ferroviário, de modo que um ministro de estado possa vê-las operando. Para tanto, "papai levantou dinheiro num banco do Rio"[1]. Quem antes contratava capatazes, agora vive "rente com os operários" e conta, num futuro bastante próximo, "inundar de botões Minas e o País", despachando incontáveis "caixinhas de papelão" com uma etiqueta apoteótica: "Indústria Santanense"[2].

O ceticismo do narrador com o empreendimento é descrito em palavras bastante acerbas. O pai se torna uma espécie de nefelibata, pronto a dar "um salto no escuro, atrás de uma quimera", movido por "insensatez", negócios "duvidosos" e "dinheiro de banco"[3]. A família aceita as ambições, "ainda que as decisões dele parecessem desastrosas"[4]. Uma catástrofe que se prenuncia e que se consuma em abreviado intervalo de tempo. Cyro dos Anjos teve o cuidado crítico de converter a Santana dos "dias febricitantes", em cujas ruas "haviam estremecido [...] as explosões do primeiro motor a gasolina"[5] em uma cidade fatalmente "ensoberbecida"[6]. Em um capítulo intitulado *O desmoronamento. A diáspora*, descobrimos que o maquinário da pequena fábrica "se desconjuntava todo", que as matérias-primas disponíveis na região eram de baixa qualidade, que os "pobres botõezinhos" encontravam "pouca aceitação" no mercado, que o combustível era caro[7]. Para sanar esse enorme rombo, o pai desiste de "recorrer ao crédito", decide "vender a Porteirinha" e — o que é certamente aqui a simbologia mais amarga — perde sua loja, que "era a *Loja*", algo a mais que um mero empório ou armazém, o "centro cívico, cenáculo, silogeu, consoante a vocação para tertúlias da arcaica Santana de antes do trem de ferro"[8]. A diáspora à qual o capítulo faz alusão é produto dessa dilapidação do patrimônio familiar pela impossibilidade de adaptação à dinâmica econômica do admirável mundo novo. Sem fazenda, sem fábrica, sem loja,

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *Ibid*., p. 156.
[6] *Ibid*., p. 350.
[7] *Idem*.
[8] *Idem*.

ao pai viúvo coube o "inconcebível", uma "provação terrível" — "quase aos setenta anos, decidiu deixar Santana"[1].

A vida nova que a mutação agressiva das bases materiais do país desencadeia surge como tema privilegiado de várias passagens de *A menina do sobrado*, sempre acompanhada de grandes reticências e de um ar suspeitoso. Cyro dos Anjos apresenta uma consciência histórica bastante aprofundada e é notável como sua noção de memória se atrela a uma imagem lúcida do processo econômico brasileiro. Não é apenas Santana que se seduz pelo moderno e que, em troca de suas benesses imediatas, abre mão daquilo que lhe era o mais essencial e cai em decadência. São também cidades que já nascem grandes — como a Belo Horizonte que, "melindrosa", disputa seu "número de habitantes", ostenta o título de "metrópole para machucar" suas rivais e se vê prestes a renunciar a suas "ruas desatravancadas" e a seus prédios "de dois, três andares" em favor do "perfil assimétrico dos arranha-céus de agora"[2]. O tempo perdido em *A menina do sobrado* se impregna assim de uma crítica aos novos padrões de relações sociais, de produção e de estilo de vida. Crítica essa que pode se confundir com certo radicalismo retrospectivo quando se leva em conta as frases excessivamente torneadas desse romance, sua "grandiloquência", seu "tom meio rebarbativo, perto do mau gosto"[3]. Mas que conserva como cláusula inegociável a grande desconfiança de seu autor com os rumos frenéticos e descontrolados da modernização brasileira.

O *Baú de ossos* também está repleto de alusões e de comentários aos progressos tecnológicos do século passado. Seu narrador os vê com maior otimismo, muito embora não esconda suas ressalvas diante das facetas mais degradantes da modernidade. Na antiga cozinha de Juiz de Fora, o narrador de Pedro Nava se queixa da falta de todo "conforto ou maquinismo", de uma série de instrumentos "que nesse tempo não tinha"[4]. Ele esclarece que "isso de batedeiras, aspiradores, geladeiras e outras facilidades só viria na era da eletricidade" e ainda nos questiona, com uma ironia amarga e séria que parece dirigida sobretudo às gerações mais jovens: "ferro

[1] *Ibid*., p. 297.
[2] *Ibid*., pp. 236-238.
[3] FÁVERO, Afonso Henrique. *Aspectos do memorialismo brasileiro*. 1999. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 228.
[4] *BO*, p. 359.

elétrico? Isso foi conforto posterior"[1]. Aprendemos então que, durante a infância do narrador, a "água fresca era a dos potes e talhas deixados nos lugares sombrios", que, "em dia de festa, [...] comprava-se uma barra de gelo para fazer sorvete, preparar refrescos e gelar a cerveja" e que, nesse tempo, o ferro de passar era "ferro-de-engomar, cheio de carvão e que esquentava com o abanador vibrado numa espécie de culatra do instrumento, ou soprando, ou sacudindo de lá para cá"[2]. É importante notar como Nava emprega na descrição da vida arcaica uma série de verbos cujo nexo comum é o esforço físico contínuo, o dispêndio de energia, o emprego exaustivo da força e do tempo. Esse não é necessariamente um conjunto de hábitos belos ou agradáveis ao qual o narrador desejaria retornar. Ele prefere sua dimensão poética, elaborada sob a égide da famosa memória involuntária. Do velho ferro de passar, pesado e fumacento, não subsiste nada além de sua reminiscência física e sinestésica, aquele "cheiro especial de coisa limpa e quente — que vive em nossa lembrança e nos complexos ancilares"[3].

Mas onde os novos modos de vida do narrador melhor se exprimem é na descrição da mudança de sua família para o Rio de Janeiro, a então capital federal. O próprio impulso de migração, justificado pelo novo emprego do pai como "médico legista da Polícia e médico da Saúde Pública"[4], já é símbolo forte daquilo que, de início, descrevíamos como a transformação das cidades em "lócus privilegiado das atividades econômicas mais relevantes"[5]. Na grande cidade, os custos se elevam, a disponibilidade de espaço físico se reduz, todos os produtos e materiais da vida cotidiana se impregnam de artificialismo e aquilo que subsiste da velha ordem social, inclusive sua arquitetura e urbanismo, vai sendo velozmente apagado. O narrador divide a nova "moradia comum com minhas tias" e, nela, vive como "sardinha em lata"[6]. Os antigos "bicos de gás e *camisas* de magnésio" são substituídos pelo "longo fio da lâmpada elétrica" que o pai amarra por cima de sua escrivaninha "para ler e estudar"[7]. O crucifixo da família, de cuja simbologia tradicionalista ninguém duvida, agora é fabricado com aquilo que pode haver de mais industrial e

[1] *Idem*.
[2] *Idem*.
[3] *Ibid*., p. 360.
[4] *Ibid*., p. 369.
[5] BRITO, Fausto. *Op. cit.*, p. 223.
[6] *BO*, p. 368.
[7] *Idem*.

barato, de mais característico de uma nova economia baseada na substituição rápida e na produção massiva em larga escala — ele é fabricado em "celulóide imitando, com perfeição, os de marfim"[1].

Quando a família mineira chegou ao bairro do Rio Comprido, ainda era possível contemplar o curso d'água que lhe dá nome. No entanto, várias casas serão logo demolidas em benefício do projeto de "retificação das águas" e da construção de uma nova via, a avenida Paulo de Frontin[2]. Como é tão característico da acelerada e caótica urbanização brasileira, cada nova obra de trânsito adensa suas margens, ocupa áreas verdes, aumenta a concentração de poluentes, se congestiona e induz a construção de novos anéis viários, que se sucedem em uma espiral viciosa de especulação imobiliária[3]. Não bastasse a construção dessa primeira avenida sobre "os tufos verdes das duas margens", enrijecendo o rio que "era serpenteante" e cujas "águas multiformes variavam cada dia"[4], Nava ainda assistiria à construção de um longo viaduto sobre o rio Comprido, idealizado ainda nos primeiros anos da ditadura militar brasileira como parte de seu modernizante Plano Doxiadis. Menos de um ano antes do fim da redação de *Baú de ossos*, esse viaduto desaba, mata operários, condena mais casas ao seu redor e produz um dos maiores congestionamentos já registrados na história da cidade do Rio de Janeiro[5]. O narrador de Nava esbraveja ao se recordar de seus passeios ao longo desse rio, em meio a "uma amplidão cheia de luz", e perceber, no tempo presente da enunciação, que suas "palmeiras intactas" ("então intactas!") "estão sendo estupidamente derrubadas ou deixadas morrer sem substituição"[6]. Mencione-se de passagem uma peculiaridade. Essa não é a única vez que palmeiras surgem como símbolo do arruinamento do passado. Também quando esse médico aborda as condições presentes do Hospital Presidente Vargas, ressalta que seu edifício "está em ruínas,

[1] *Idem*.
[2] *Ibid*., p. 369.
[3] SERVA, Leão. Vamos construir mais um Rodoanel para congestionar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 de julho de 2018. Disponível em: https://bit.ly/3Er12wH. Acesso em: 29 de outubro de 2021.
[4] *BO*, p. 370.
[5] Paulo de Frontin é totalmente fechada ao tráfego. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 197, ano 81, pp. 5 e 14, 24 de novembro de 1971.
[6] *BO*, p. 373.

no meio de um terreno onde ainda vivem palmeiras dos velhos tempos de outrora"[1]. E somente "cinco. Que as outras morreram"[2].

Em outras passagens relevantes de *Baú de ossos*, o elogio do narrador a várias novidades técnicas e intervenções urbanas comprova que seria injusto considerá-lo uma voz de todo refratária à modernidade. Mais preciso seria dizer que Nava é, na realidade, partidário de uma outra modernização, que fracassou. O amargor deste autor — que foi com efeito o porta-voz mineiro da Semana de Arte Moderna de 1922 e que manteve laços sólidos de amizade com um vanguardista da estirpe de Mario de Andrade ao ponto de ilustrar seu *Macunaíma*[3] — provém muito mais de uma visão de modernidade que se degradou do que pura e simplesmente da própria busca pela modernidade. Nava não é de modo algum um reativo pré-moderno. A *belle époque* carioca lhe encanta e é com grande entusiasmo que ele nos segreda, sempre que possível através de galicismos, que "naquele tempo migrava-se dos bairros norte e subúrbios para ver a Avenida Central em construção"[4]. Migração esta que não ocorria de qualquer maneira, mas, antes, "de carro aberto ou então [...] num auto-ônibus, talvez o primeiro daqui"[5]. O grande frenesi de engenharia leva o narrador a "deleitar-se com as perspectivas francesas da nova artéria", com "seus palácios em construção ou já prontos", com a "audácia de seus quatro, cinco, seis andares", com "os lampiões *art-nouveau*, de vários braços, iguais aos dos *boulevards* de Paris", com "o Obelisco, rente ao mar, tal e qual o Louqsor da Praça da Concórdia"[6].

As mudanças nos costumes também não são negligenciadas. O olhar púbere do herói captura as "senhoras que passavam com suas saias *entravées*, suas blusas *au petit col bombé*, suas bolsas a tiracolo, suas sombrinhas luxuriantes e seus chapéus de latifúndio"[7]. Sequer a instalação de banheiros públicos no Rio de Janeiro escapa ao seu arrebatamento, em passagem que não teríamos a menor dificuldade em aproximar da ida de Françoise ao "pequeno pavilhão com cerca verde, bastante

[1] *Ibid*., p. 309.
[2] *Idem*.
[3] LE MOING, Monique. *A solidão povoada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 146.
[4] *BO*, p. 376.
[5] *Ibid*., pp. 376-377.
[6] *Ibid*., p. 377.
[7] *Ibid*., p. 378.

parecido com os postos fiscais abandonados da antiga Paris e nos quais haviam sido instalados recentemente aquilo que chamam, na Inglaterra, de lavabo e, na França, por causa de uma anglomania mal-informada, de water-closets"[1]. Em Proust, uma *dame pipi*, "velha senhora de rosto engessado e com peruca ruiva", que Françoise ingenuamente acredita ser uma mulher humilde, casada com um "jovem moço de família" e alçada ao título de marquesa de Saint-Ferréol, conserva as "paredes úmidas e antigas da entrada", que "exalavam o perfume fresco de algo guardado"[2]. Em Nava, quando o herói ou sua tia Marout sentiam "os primeiros sinais da urgência de uma dor de barriga", acorriam às "instalações sanitárias do *Parc-Royal* — conhecidas e gabadas por todas as senhoras que vinham à Cidade"[3]. Então exclama: "que asseio, que recato!", e se recorda do odor de "desinfetantes finos", de "eucalipto e alcanfor" das latrinas[4].

Como então estar de acordo com uma recente leitura de *Baú de ossos* difundida por Tales Ab'Sáber, para quem o romance de Nava carece de "uma grande *belle époque* burguesa parisiense, elegante e ostentosa, rica e socialmente envenenada, às vésperas do fim do mundo da guerra mundial de 1914, como medida para a revivescência do tempo pessoal e o fim de um grande ciclo histórico onde viveu"?[5].

Ora, as páginas finais de *Baú de ossos* são talvez a descrição mais lúcida e acerba da degenerescência do processo econômico brasileiro que nossas letras jamais produziram. E se nosso entusiasmo modernizador da primeira metade do século XX não encontra no mundo medida equiparável às portentosas luzes parisienses, isso não significa que, em absoluto, seu progresso seja menos burguês, rico ou menos ostentatório ou menos capaz de exprimir contradições internas e de engendrar uma catástrofe local. Os "auto-ônibus" que conduziam ao sonho *belle époque* na Baía de Guanabara passam a se multiplicar com frequência assustadora, tal qual as vassouras encantadas do *Zauberlehrling* de Goethe, e o jovem herói de Nava, seu grupo social e toda sua geração se assemelham, anos depois, "ao feiticeiro

[1] *RTP*, I, p. 483.
[2] *Idem*.
[3] *BO*, p. 378.
[4] *Idem*.
[5] AB'SÁBER, Tales. A psicanálise dos escritores. *A terra é redonda*, São Paulo, 28 de outubro de 2021. Disponível em: https://bit.ly/3w0uHcT. Acesso em: 30 de outubro de 2021.

que já não pode controlar os poderes infernais que invocou"[1]. De retorno a uma das casas em que a família morou, em endereço que é hoje um "dos pontos mais insuportavelmente movimentados do Rio", ele nota que as "velhas paredes" do imóvel "desagregam-se aos poucos" justamente porque "sacudidas pelo fragor dos comboios elétricos que passam de instante a instante e pela trepidação das centenas de ônibus que vão e vêm"[2]. Somente uma leitura muito fragmentária ignoraria nesse gradual processo de arruinamento, alimentado por suas próprias forças geradoras, "o fim de um grande ciclo histórico" e a necessidade do recurso à poesia para uma reconstituição aprofundada da memória.

O leitor encontra em *Labirinto* discretas passagens protagonizadas pelas inovações técnicas de seu tempo. Uma das mais evidentes é a cena de memória involuntária instigada pelo "bigode de mandarim" do pintor surrealista Wesley Duke Lee e pelo "laço de fita", em forma de "asas de borboletas", que prende seus cabelos loiros em uma fotografia da infância do artista[3]. Por obra da "imaginação" do herói, as delicadas "asas de borboletas" do laço "se transformam nas de um jato Caravelle", primeira aeronave a jato de médio curso, símbolo importante da era de ouro da aviação comercial[4]. Já o "bigode de chinês" de Wesley pertence também a um "companheiro de viagem", amedrontado pelas turbulências de um voo[5]. No fluxo mental labiríntico do narrador, os dois homens se confundem "de repente" quando soa o "aviso '*Fasten Seat Belt*'"[6]. Instaura-se um interessante jogo de reciprocidade no qual não sabemos se é o viajante quem remete ao artista, ou o inverso. Qualquer que seja o sentido dessa aproximação de seres distantes, no tempo e no espaço, sua unidade é dada pela maior inovação tecnológica de seu tempo. Posto de outra maneira, a correspondência de um ser ao outro pelo nexo físico produz ela própria um tropo entre o homem que percorre cenas de seu passado e a máquina que atravessa em grande velocidade as paragens mais longínquas. Genette classificaria esse artifício de metáfora metonímica. Conforme "o jato faz curva, preparando-se

[1] MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 45.
[2] *BO*, p. 384.
[3] *Lab.*, p. 32.
[4] *Idem*.
[5] *Ibid.*, p. 33.
[6] *Idem*.

para pousar", também a consciência do narrador se dobra, e ele já não sabe se a memória remete a um voo a Salvador ou a Roma[1].

Mas, diferente de Nava (e com mais força que Anjos) é no arranjo familiar, no ambiente doméstico, na tragédia íntima de *Labirinto* que lemos a dramática modernização dos modos de vida e a elaboração de uma visão de tempo perdido. Os milagres da técnica e a euforia urbanística lhe interessam menos que as "mudanças estruturais que vinham ocorrendo na sociedade brasileira" e o "advento de uma sociedade industrial, calcada na ordem urbana, reestruturando rigorosamente os hábitos do trabalho"[2]. *Labirinto*, bem como parcela importante da dramaturgia de Jorge Andrade, pode ser resumido como o romance da decadência econômica de um clã de proprietários de terra.

No primeiro episódio de memória involuntária do narrador, quando a imaginação lhe transporta do ateliê de Wesley Duke Lee a uma ceia de Natal na fazenda hipotecada de sua família, é seu avô pesaroso e falido quem ele vê pelo buraco da fechadura de seu quarto, no aguardo ansioso por um presente que jamais chegará. O perfil do velho está "contraído pelo ódio", dominado por "angústia"[3]. Aquela fúria lembra o narrador do "último incêndio no cafezal", que consumiu em "labaredas" tudo aquilo que restava à família[4]. Seu avô não aceita entregar a fazenda a um banco, pois seus "direitos sobre essas terras não dependem de dívidas"[5]. A propriedade privada moderna lhe é inconcebível e ele ainda vive, patético, sob o império do tradicional direito de solo: "nasci e fui criado aqui. Aqui nasceram meus filhos. Aqui viveram e morreram meus pais. Isto é mais do que uma simples propriedade. É meu sangue! Meu Deus. Não tire minha fazenda. Não tire minhas terras"[6].

Da afirmação contundente de autoridade, recai-se rápido às mais impotentes súplicas de piedade. A bancarrota produz um sujeito delirante e ele pega até mesmo em armas contra um inimigo que não ousaríamos chamar de imaginário; que é, na

[1] *Ibid.*, p. 32.
[2] ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume, 2001, p. 75.
[3] *Lab.*, p. 24.
[4] *Idem*.
[5] *Idem*.
[6] *Idem*.

realidade, profundamente material, concreto, e que se confunde com as transformações de seu próprio tempo. A cena é dona de grande dramaticidade, o que reforça o aspecto bastante teatral desse romance. O avô enlouquecido "segura a espingarda com o rosto congestionado" e, para espanto do jovem neto, ameaça "um inimigo invisível"[1]. A antiga barba branca agora é "negra como o ódio" e seus "olhos bondosos" se tornam "espreita maligna, tocaia"[2]. Ele brada contra a moral de seu tempo ("não se tem mais *respeito* por nada. Não existem mais *amizades*. Não se pode acreditar na *palavra* de ninguém"[3]), reivindica sua honra ("não me importo de *morrer*. Nada de bom, nada de *decente* restará"[4]) e promete atacar o novo mundo, o mundo citadino e financeiro, feito um Quixote diante de seus moinhos ("pode dizer a *eles, na cidade*, que se vierem aqui eu os receberei a bala, a bala!"[5]).

Devido ao jogo de forças entre o velho ensandecido, sua esposa ("de joelhos, abraçada às pernas dele") e sua nora ("agarrada à espingarda", como um "anjo lutando"), o narrador toma a liberdade de comparar a cena à "arte de Michelangelo"[6]. Trata-se, com efeito, de um trágico afresco, ou de uma grave escultura, no qual o leitor percebe um contraste entre luz e sombra, uma tensão das massas musculares e o maneirismo da expressão graças a "determinação e movimentos", isto é, graças à combinação de verbos de ação ("paralisa os movimentos assassinos"; "um anjo lutando") a posturas estáticas ("de joelho, abraçada às pernas"; "agarrada à espingarda")[7]. As duas mulheres o vencem. O gigante patriarca "cai ajoelhado", com um "rosto molhado, que é expressão máxima da solidão, da desesperança"[8]. Como o narrador crê em uma "comunicação entre os homens pela arte", ele conserva o avô em sua memória como uma estátua, como um "bloco cinzelado pela dor", e o alcunha, em nova alusão a Michelangelo, sua "*pietà* fazendeira"[9].

[1] *Ibid*., p. 63.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *Idem*.
[6] *Idem*.
[7] *Idem*.
[8] *Ibid*., p. 64.
[9] *Idem*.

A queda da nobreza rural rentista é consoante à ascensão da ordem do trabalho liberal e assalariado. Desse choque, o pai do herói é o melhor representante. Terrenal e embrutecido, ele é afeito somente ao que chama de "divertimento de gente, de homem"[1]. Dedica todo o tempo do trabalho ao usufruto senhorial da terra. Ele é mais um desses "homens que mandam, domam, caçam, dominam os bichos e são donos do mundo"[2]. A curiosidade infantil e ingênua de seu filho ("papai! Por que a água corre para lá?"; "que é aquilo pendurado na figueira?"; "quando eu ficar grande, a lua ainda será partida?") lhe é incompreensível e até mesmo enraivece ("larga mão dessa porcaria de lua, Aluízio!")[3]. O trágico embate entre o herói e seu pai, que culmina com a violenta partida do filho rumo à vida citadina, é também um confronto entre duas ordens adversas de valores. O pai, "subitamente envelhecido, meio alquebrado", exige que o herói retire de sua escrivaninha sua "porcariada de livros" para que ele possa "fazer a escrita"[4]. Entenda-se: para que possa registrar "caças abatidas" e "nascimento de cachorros" ali onde o filho, a seu ver, não desenvolve mais que um "pensamento no mundo da lua"[5]. A vocação intelectual, sobretudo artística do herói é associada em mais de uma ocasião do livro à homossexualidade, vista como índice de "fraqueza" e característica "própria às mulheres"[6]. Diante da troça de amigos, o pai se defende negando o filho: "meu filho não é artista, não. É escritor. Ninguém pinta a cara pra escrever"[7]. Em lugar de passar "o dia inteiro pendurado em orelha de livro", o pai exige que seu filho, em um trocadilho, "vá agarrar em orelha de boi"[8]. Esses são, de fato, os dois grandes polos da trágica contenda. Pelo lado do pai, o filho "ainda não sabe o que vai fazer da vida", se encaminha para uma existência nefelibata de "mocinho de esquina"; pelo lado do filho, é preferível "ser lunático, fugir para um mundo impossível", que ser, como o pai, um "fazendeiro de um mundo sem divisas"[9]. Antes de agredir o filho e levá-lo ao chão, o pai colérico sentencia palavras que parecem extraídas da boca do anjo torto do *Poema de sete faces* de Drummond. Em

[1] *Ibid*., p. 91.
[2] *Ibid*., p. 90.
[3] *Ibid*., pp. 90-91.
[4] *Ibid*., p. 151.
[5] *Ibid*., p. 152.
[6] *Ibid*., p. 153.
[7] *Ibid*., p. 128.
[8] *Ibid*., p. 152.
[9] *Ibid*., p. 154.

lugar do célebre "vai, Carlos! ser *gauche* na vida"[1], surge um doloroso "vá! Vá ser esquisito pela vida afora"[2].

Gilda de Mello e Souza empregou para *A Moratória*, importante peça de Jorge Andrade, tantas vezes retomada e aludida em *Labirinto*, palavras que também são muito pertinentes à crítica do romance e, em especial, a essas duas cenas de acerto de contas entre avô, filhos e netos. Na peça, tanto quanto no romance, "os atos, pensamentos e desejos" que derivam da família do herói "ligam-se menos à história isolada de cada um do que à história da propriedade a que pertencem"[3]. Conforme o fundamento de propriedade do clã se esboroa, elimina-se "qualquer possibilidade de acomodação à nova existência"[4]. A fazenda lhes escapa porque "ainda se encontram presos à moral dos contatos individuais e da palavra empenhada, que já não cabe na sociedade em mudança"[5]. Quando lemos a pungente troca de acusações entre o herói de *Labirinto* e seu pai, lemos acima de tudo o "exame de consciência de uma classe que sente seu momento ultrapassado"[6]. É nesse ponto que reside a ideia de tempo perdido do romance de Jorge Andrade. O tempo perdido de *Labirinto* jaz nesse narrador que se coloca para fora de seu meio e que, a partir de então, entremeia a análise de sua psicologia individual, de seus males da alma, ao desenvolvimento de uma consciência crítica sobre o grupo social a que pertence.

A despeito de seu quadro minucioso e detalhado das transformações de uma época, essa consciência crítica de classe não existe, por exemplo, em *A menina do sobrado*, o que permite que o pai fazendeiro seja, por conseguinte, um personagem muito mais livre, capaz de se aventurar e de exercer seu arbítrio, ainda que desastradamente, em mundos aos quais não pertence. Isso seria impossível em *Labirinto*. Primeiro, a seus personagens, que vivem presos "num círculo de ferro", num "tempo intemporal do grupo"[7]. Depois, ao próprio narrador, que é "prisioneiro, como as suas personagens, do espaço e do tempo perdido da fazenda", mas que delas

[1] ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 10.
[2] *Lab*., p. 154.
[3] SOUZA, Gilda de Mello e. *Teatro ao sul*. In: _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Editora 34 e Duas Cidades, 2009, p. 138.
[4] *Idem*.
[5] *Idem*.
[6] *Idem*.
[7] *Idem*.

se difere pela consciência "de que este mundo extinto só pode ser refeito pela imaginação" e de que sua sobrevivência depende "da obra de arte"[1].

É emblemático dessa imagem de tempo perdido o reencontro entre pai e filho, vários anos após o violento embate que os distancia. Os dois se reveem, não por acaso, "na Rua Paim, em frente ao Teatro Maria Della Costa", de onde o público sai após assistir a uma sessão — justamente — de *A moratória*[2]. Como nessa peça, na qual, diz Gilda de Mello e Souza, Jorge Andrade teve a "maestria" de "eximir de culpa a personagem à primeira vista desprovida de sensibilidade moral"[3], o brutal pai se reaproxima do filho "com imenso amor", "sua voz sai da garganta montada nos soluços"[4]. Diante dos palcos, no espaço da realização artística, o ressentimento se dissolve, atinge-se a conclusão de que "na verdade, um não é mais culpado que o outro; ambos são vítimas, menos de si, que do deslocamento de valores da sua época"[5]. O pedido de perdão do pai é uma expressão tão dolorosa quanto precisa do tipo de tempo perdido que Jorge Andrade criou, desse tempo perdido que o crítico Sábato Magaldi apelidou com grande sagacidade de "busca do pai perdido"[6]: "eu não sabia, filho. Eu não podia compreender [...]. Nunca li um livro! Sou fazendeiro atrasado"[7].

Não há nenhuma grande novidade da virada do século, seja ela técnica ou artística, que escape às páginas de *À la recherche du temps perdu*. Proust alimentou sempre grande interesse pelas inovações tecnológicas de seu tempo e acompanhou com proximidade o debate artístico agitado por movimentos de vanguarda na imprensa da *Belle Époque*[8]. Através da amizade com Cocteau, bem mais jovem que ele e elo entre diferentes grupos de vanguarda, se entusiasmou pelos *Ballets Russes* de Diaghilev, Nijinski e Stravinski, pelo cubismo de Picasso, pelo surrealismo de Soupault e de Breton[9]. Incorporou ao seu próprio ambiente doméstico novos equipamentos de comunicação e entretenimento, como o pitoresco teatrofone,

[1] *Ibid*., p. 140.
[2] *Lab*., p. 155.
[3] SOUZA, Gilda de Mello e. *Op. cit.*, p. 138.
[4] *Lab*., p. 155.
[5] SOUZA, Gilda de Mello e. *Op. cit.*, p. 138.
[6] MAGALDI, Sábato. *Prefácio*. In: *Lab*., p. 9.
[7] *Lab*., p. 156.
[8] *Cf*. COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989.
[9] TADIÉ, Jean-Yves. *Marcel Proust*. Paris: Gallimard, 1996, vol. II, pp. 131-132.

serviço de transmissão telefônica de concertos e espetáculos dramáticos por meio do qual ouviu, em 1911, a estreia do *Pélleas et Mélisande* de Debussy[1].

Proust experimentou todos os meios de transporte de sua época e deles extraiu observações preciosas sobre novas formas de percepção da vida. Em 1907, contratou os serviços de uma empresa de taxímetros automobilísticos, como se dizia à época, para visitar as igrejas dos arredores de Cabourg. Dessa viagem se originou o famoso artigo *Impressions de route en automobile*, publicado em novembro do mesmo ano no jornal *Le Figaro*. O texto sugere que o advento do automóvel fomentara uma nova perspectiva subjetiva para o conhecimento do espaço. Surgem distantes, sobre a planície de Caen, os dois campanários da Igreja de Saint-Étienne; "logo em seguida, vimos três deles, o campanário de Saint-Pierre os havia encontrado"; com a distância, "forma invisível ainda há pouco, as torres de Trinité apareceram, ou melhor, uma única torre, dado que ela ocultava a outra exatamente atrás dela"; "mas ela se afastou, a outra avançou e ambas se alinharam"; "enfim, um campanário retardatário [...] acabou, graças a uma manobra ousada, posicionando-se na frente deles"[2]. O que essas linhas nos dizem, com suas torres dançarinas que se escondem, se multiplicam, se alinham, se distanciam e se reagrupam, é que o automóvel imprime sobre o mundo concreto a plasticidade e o dinamismo acrobático de uma percepção mais e acelerada e autônoma da passagem do tempo.

Além do automóvel, como presente para o "engenhoso" Agostinelli, "mecânico" do itinerário normando[3], seu secretário e prisioneiro, Proust financiou um curso de aviação e encomendou um custoso aeroplano de 27 mil francos. Agostinelli recusou o presente, que representava o ápice de uma série de agrados caros que Proust lhe oferecia para manter-lhe cativo e que quase o levaram à falência[4]. Em resposta à recusa, Proust ameaçou abandonar o avião em uma garagem e sugeriu que fosse gravado em sua fuselagem o primeiro verso do soneto do cisne de Mallarmé: "le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui"[5]. Trata-se da mesma ameaça que o leitor encontra em *Albertine disparue*, quando o herói insinua a Albertine que cancelara a encomenda de um barco e de um Rolls-Royce na tentativa

[1] *Ibid*., pp. 135-136.
[2] *CSB*, p. 64.
[3] *Ibid*., p. 66.
[4] TADIÉ, Jean-Yves. *Op. cit.*, pp. 233-234.
[5] *Ibid*., p. 234.

de atrair de volta sua fugitiva: "o iate já estava quase pronto, ele se chama, segundo o desejo que você exprimiu em Balbec, o Cisne"[1]. Agostinelli, que se inscreveu no aeroclube dos irmãos Garbero sob o pseudônimo de Marcel Swann, jamais recebeu o custoso agrado do amante platônico e morreu com apenas vinte e seis anos em um acidente aéreo no Mediterrâneo, na orla de Antibes[2]. O incidente lançou as bases para uma das mortes mais conhecidas da *Recherche*, a da fugitiva Albertine, após uma queda de cavalo na Touraine[3].

Todos esses elementos biográficos dessa grande curiosidade pelo moderno encontram forte ressonância ao longo do romance proustiano. A esposa do médico Cottard, em visita a Odette Swann, fala com bisbilhoteiro deslumbramento da recente reforma da mansão de Mme Verdurin, agora equipada com o "charmoso luxo" da eletricidade "até nos quartos, que terão suas lâmpadas elétricas com um abajur para filtrar a luz"[4]. A mesma Mme Cottard exclama com perplexidade e alguma desconfiança que a cunhada de uma de suas amigas "tem um telefone instalado na casa dela", o que lhe proporciona a comodidade de fazer encomendas "sem sair de seu apartamento"[5]. Um instrumento de conforto, de aceleração da troca de informações, mas também de angústia, de dor e de incomunicabilidade: como quando Saint-Loup, acometido pela patologia do ciúme, hesita em telefonar a Rachel para propor uma reconciliação[6]; ou quando o herói Marcel vai a uma cabine telefônica de Doncières, pede às telefonistas ("Danaides do invisível que esvaziam, enchem e transportam incessantemente as urnas dos sons"[7]) que o liguem à avó em Paris e experimenta a amarga "antecipação [...] de uma separação eterna"[8], decorrência da voz avulsa, incorpórea, "fantasma tão impalpável quanto aquele que talvez voltaria para me visitar quando minha avó morresse"[9].

A fotografia, invenção ainda bastante recente na juventude do herói, se assemelha aos próprios mecanismos da memória involuntária, contribui para a

[1] *RTP*, IV, p. 38.
[2] TADIÉ, Jean-Yves. *Op. cit.*, p. 237 e *CSB*, p. 66.
[3] *RTP*, IV, p. 58.
[4] *RTP*, I, p. 596.
[5] *Idem*.
[6] *RTP*, II, p. 422.
[7] *Ibid*., p. 432.
[8] *Idem*.
[9] *Ibid*., p. 434.

dramaticidade da narrativa e auxilia a ressuscitar os mortos[1]. Algum tempo após a morte da avó, o herói recupera a controversa fotografia feita por Saint-Loup com sua Kodak[2] durante a primeira temporada em Balbec. Opera-se então espécie de ressurreição. Como afirma o narrador, "a fotografia adquire um pouco da dignidade que lhe carece quando ela deixa de ser uma reprodução do real e nos mostra coisas que não existem mais"[3]. Contemplando a imagem, o herói balbucia "é minha avó, eu sou seu neto" assim como "um amnésico recupera seu nome" ou "um doente altera sua personalidade"[4]. Trata-se do mesmo papel desempenhado pela fotografia durante o episódio de sadomasoquismo de Montjouvain, no qual um retrato profanado ressuscita Vinteuil e o converte em testemunha do safismo de sua filha: "ah! esse retrato de meu pai que nos observa"[5].

Ao longo da orla de Balbec ou caminhando ao lado de Elstir, é sobre uma bicicleta que Albertine se insinua à atenção do herói. Albertine empurra sua bicicleta "com um gingado tão desengonçado das ancas, empregando gírias tão baixas e aos berros", que o herói duvida que ela e suas amigas do pequeno clã, "pertencentes à população que frequenta os velódromos", pudessem "ser virtuosas"[6]. O herói disputa os "olhares oblíquos e risonhos" da "morena de grandes bochechas que empurrava uma bicicleta"[7]. Sequer o mau tempo intimida Albertine, que todos viam com frequência em Balbec, "com sua capa emborrachada, andar de bicicleta sob a chuva"[8]. A certa altura de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, em lugar de *tout à fait*, Albertine emprega um *parfaitement*, e o herói se surpreende que "a bacante de bicicleta, a musa orgíaca do golf" fosse capaz de algum discreto traço de espiritualidade e gosto[9]. É notável a espessura semântica que a *Recherche* proporciona ao modesto símbolo da bicicleta, hoje tão habitual e comum. O mais evidente, claro, é seu caráter erótico, consonante com o imaginário do início do século, que ainda via com reticências a prática esportiva feminina e, com grande

[1] MIGUET-OLLAGNIER, Marie. Fonctions de quelques photographies dans *À la recherche du temps perdu*. *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n. 36, 1986, p. 512.
[2] *RTP*, II, p. 141.
[3] *Ibid*., p. 123.
[4] *RTP*, III, p. 172.
[5] *RTP*, I, p. 160.
[6] *RTP*, II, p. 151.
[7] *Idem*.
[8] *Ibid*., p. 247.
[9] *Ibid*., p. 228.

escândalo, o contato do veículo com o sexo da mulher[1]. Mas há ainda bem mais que isso. Isabelle Serça nos lembra que a bicicleta representa o "ser de fuga" que é Albertine, fugaz e efêmera, feito uma divindade do tempo, que cruza velozmente a vida do herói e deixa para trás somente a perniciosa névoa do ciúme a lhe tapar a visão e desorientar a percepção da realidade[2]; e Marie Miguet-Ollagnier compara Albertine, tão carnalmente indissociável que é de sua bicicleta, a outro ser mitológico — um centauro, símbolo possível do hibridismo entre o homem e o aparato motor, mas também entre os sexos, em uma alusão à homossexualidade da jovem amante do narrador[3].

Assim como o romance memorialista do Brasil incorpora o advento de cinemas, ferrovias, arranha-céus, eletrodomésticos e auto-ônibus à tragédia de seus narradores, também povoam a *Recherche*, ao ponto de serem alçados à condição de verdadeiros personagens, automóveis, aeroplanos, eletricidade, telefones, fotografias e bicicletas. Os autores brasileiros parecem interessados especialmente em modificações da paisagem, em processos de transformação do espaço físico, ao passo que, na *Recherche*, prevalece a disseminação dos inventos, dos equipamentos e dos dispositivos em uma sociedade relativamente mais urbanizada e de posição mais central no capitalismo global. Mas o que realmente diferencia o trato das inovações técnicas em Proust é seu criativo conúbio entre o moderno e o antigo pelas vias do mito. Em toda a obra de Proust, não há nenhuma grande novidade tecnológica da *Belle Époque* que não participe de alguma alegoria com elementos da cultura clássica ou judaico-cristã. O herói se sente "como Orfeu" a repetir o nome da morta Eurídice quando encerra sua ligação telefônica com a avó[4]; Albertine, vimos há pouco, é uma "bacante" sobre sua bicicleta e "musa orgíaca" ao jogar golfe[5]; o narrador diz ter se sentido "tão emocionado quanto um grego que tivesse visto pela primeira vez um semideus" ao se deparar com o voo rasante de aeroplanos em sua cavalgada pelos arredores de Balbec[6]; em *Impressions de route en automobile*, o

[1] SAKAMOTO, Hiroya. *Les inventions techniques dans l'oeuvre de Marcel Proust*. Tese (Doutorado em Literatura Francesa e Comparada) – Universidade de Paris IV – Sorbonne. Paris, p. 195, 2008.
[2] SERÇA, Isabelle. *Bicyclette*. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2014, p. 149. Ver também SOLOMON, Julie. "La bacchante à bicyclette" : la séduction du moderne chez l'Albertine de Proust. *Bulletin Marcel Proust*, n. 54, 2004, pp. 135-143.
[3] MIGUET-OLLAGNIER, Marie. *La Mythologie de Marcel Proust*. Paris: Les Belles-Lettres, 1982, p. 63.
[4] *RTP*, II, p. 434.
[5] *Ibid*., p. 228.
[6] *RTP*, III, p. 417.

motorista Agostinelli manipula a sonoridade do automóvel por meio de uma caixa de câmbio assim como santa Cecília, patrona da música sacra na hagiografia católica, operaria os pedais e o teclado de um etéreo órgão de tubos[1].

As implicações dessa fusão entre o novo e o antigo não são pequenas. Ela produz um intenso efeito de atemporalidade que remete a situação conjuntural a uma noção estrutural de verdade. O pressuposto dessas ilustradas alegorias não é aquele do positivismo histórico, que confunde a passagem do tempo com a superação e o progresso linear das eras. Trata-se, na realidade, de uma visão segundo a qual o novo conserva traços do antigo na exata medida em que dele surge. As coisas são superadas sendo conservadas, e, sendo conservadas, elas mudam de natureza. Adorno já havia se atentado para esse importante traço estilístico em seus *Kleine Proust-Kommentare*, quando afirma que, na *Recherche*, "o contemporâneo se torna mítico", mas mítico à moda da filosofia de Benjamin, na medida em que o autor "recolhe imagens míticas da modernidade naquilo que ela possui de mais moderno"[2]. Por isso a *Recherche* "nos surge então como o mito de um Eterno Retorno um tanto quanto manipulado e astuto (a própria astúcia da escrita...)"[3]. Por isso essas alegorias do entusiasmo *Belle Époque* são com frequência impregnadas de ironia e humor. Porque o deslumbramento com o novo não é possível sem a consideração do antigo e porque o mérito do novo não é outro senão a realização do antigo. Automóveis, aeroplanos, eletricidade, telefones, fotografias e bicicletas não destroem um passado de mitos ou aquilo que os constitui, "a fusão do ritual, do desejo [...] e do jogo"[4]. Eles o conservam, elevando-o a um nível superior. Dentre os autores brasileiros, somente Cyro dos Anjos procede de modo parecido, ainda que muito discretamente, diríamos quase incidentalmente, ao aproximar o rápido desaparecimento da pequena Santana de sua infância às ruínas de Tróia.

Esse discreto riso, "efeito cômico" de "perífrases hiperbólicas", produto do "abismo entre a antiguidade mitológica e a modernidade técnica", não significa que

---

[1] *CSB*, p. 67.
[2] ADORNO, Theodor. *Petits commentaires de Proust*. In: _____. *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984, p. 146.
[3] ALBOUY, Pierre. Quelques images et structures mythiques dans "La Recherche du temps perdu". *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, n. 5-6, 1971, p. 987.
[4] *Idem*.

Proust seja avesso às inovações de seu tempo[1]. Vale para ele o mesmo que, de início, dissemos a propósito de Nava: que seria injusto considerá-lo uma voz de todo refratária à modernidade. Em sua tese paradigmática sobre a representação das inovações técnicas da *Belle Époque* em *À la recherche du temps perdu*, Hiroya Sakamoto insiste que seria "evidentemente simplista e redutor" resumir a questão a uma escolha alternativa entre "passadismo e futurismo"[2]. Proust "manifesta sua curiosidade pelas novidades técnicas e enriquece seu romance com suas próprias experiências [...] sem se deixar enganar pelas ilusões do progresso"[3]. A verdade, para esse autor, "reside nessa ambivalência característica dos antimodernos (no sentido dos modernos críticos do moderno)"[4]. E ele então cita com bastante pertinência Antoine Compagnon, para quem o romance proustiano representa uma "literatura não tradicional, mas propriamente moderna, porque antimoderna; literatura cuja resistência ideológica é inseparável de sua audácia literária"[5]. Impossível não pensar em Nava ao se deparar com essa acertada interpretação da modernidade em Proust. São duas visões equivalentes de curso civilizatório que nascem em dois pontos distantes do espaço e da história e que se exprimem através de problemáticas sociais e até mesmo econômicas completamente distintas.

Aqueles que restringem a leitura da *Recherche* somente a *Du côté de chez Swann* podem, com efeito, guardar de Proust a imagem equivocada de um passadista. Essa impressão fragmentária se deve certamente às quatro últimas páginas de *Nom de pays : le nom*, nas quais o narrador regressa ao Bois de Boulogne na esperança de "rever aquilo que havia amado", a geração de Odette Swann, que então "se parecia com uma rainha" e se vestia somente com "belos vestidos"[6]. No lugar das antigas e esbeltas carruagens Vitória, conduzidas pelos "cruéis cavalos de Diomedes", agora "não há nada senão automóveis dirigidos por mecânicos bigodudos"[7]. Ele não encontra mais "os chapéus cinzas de antigamente"; todos os cavalheiros "andam com a cabeça nua"[8]. De nada mais vale caminhar dentre as

[1] SAKAMOTO, Hiroya. *Op. cit.*, p. 194.
[2] *Ibid*., p. 7.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] COMPAGNON, Antoine. *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard, 2005, p. 10 *apud* SAKAMOTO, Hiroya. *Op. cit.*, p. 8.
[6] *RTP*, I, p. 417.
[7] *Idem*.
[8] *Idem*.

árvores de outono, com suas "delicadas folhagens avermelhadas", uma vez que "a vulgaridade e a loucura substituíram aquilo que elas enquadravam de requinte"[1]. A todo instante nos deparamos com nostálgicos "*hélas!*" e ele exclama "que horror!" pouco antes de constatar que "a realidade que [...] havia conhecido não existia mais" e que "as casas, as estradas, as avenidas são fugitivas, *hélas*, como os anos"[2].

Outra, muito diferente, é sua percepção das inovações da modernidade em *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, após as lições de arte do pintor Elstir. Como disse Albert Feuillerat, "é possível reconhecer no romance de Marcel Proust duas formas tão distintas uma da outra que é como se tivéssemos diante de nós um texto da lavra de dois escritores em colaboração"[3]. Essa variação de pontos de vista é uma das técnicas consagradas pelo autor para a produção do efeito de aprendizagem artística e de passagem do tempo. "Antigamente", bem sublinha o narrador, o herói ainda impregnado pelo idealismo dos sonhos teria preferido que as caminhadas ao lado de Elstir ocorressem sob o mau tempo, quando fosse possível conceber Balbec como um espaço mítico, uma ancestral "terra dos cimérios", berço dos reis merovíngios[4]. As "brumas" eram preferíveis aos "belos dias" porque capazes de impedir "uma intrusão do vulgar verão dos banhistas"[5]. "Mas agora", após a experiência real de Balbec e a convivência com o pintor, "tudo aquilo que havia desdenhado", que havia tentado "afastar da visão", como "as regatas, as corridas de cavalo", ele "teria buscado de modo apaixonado", pois passam a se associar a "uma ideia estética"[6]. A fonte dessa nova consciência artística, que prestigia a vida contemporânea e os hábitos mais imediatos, "eram alguns croquis de belas *yachtswomen* ou até mesmo um esboço feito em um hipódromo próximo a Balbec"[7]. Elstir então elenca uma série de argumentos em favor da beleza e da curiosidade dos eventos do presente. O hipódromo, por sua grandiosidade, não é apenas um local onde a "imensidão luminosa" transforma a paisagem, mas é também o espaço ideal para o estudo da perspectiva (os olhares fixos sobre o jóquei), da dinâmica (o cavalo saltitante com

[1] *Ibid*., p. 418.
[2] *Ibid*., pp. 419-420.
[3] FEUILLERAT, Albert. *Comment Marcel Proust a composé son roman*. New Haven: Yale University Press, 1934, p. 1.
[4] *RTP*, II, p. 251.
[5] *Idem*.
[6] *Idem*.
[7] *Idem*.

seus movimentos adestrados) e da vida contemporânea (povoada por mulheres de extrema elegância)[1]. A "transformação de todas as coisas" pelas "sombras" e pelos "reflexos" da vida cotidiana desencadeia em Elstir o enorme "desejo de trabalhar" de que carecia o narrador[2]. Marcel então compreende, lançando mão do típico artifício de supressão de fronteiras entre distintos elementos que lhe ensina Elstir, que "regatas, que encontros esportivos nos quais mulheres bem-vestidas se banham na glauca iluminação de um hipódromo marinho, podiam ser para um artista moderno motivos tão interessantes quanto as festas que tanto adoravam descrever um Veronese ou um Carpaccio"[3].

Para além das inovações técnicas ou culturais da *Belle Époque*, há na *Recherche* ainda um outro aspecto da modernização da vida, cuja natureza é muito mais política, sociológica e econômica. Se um livro como *Labirinto* exprime a decadência de um clã da oligarquia agrícola brasileira e sua traumática absorção pela ordem financeira, liberal e urbana, também o romance de Proust apresenta, por caminhos diversos, o lento processo de submissão das velhas linhagens aristocráticas da França à nova hegemonia burguesa. A ascensão da classe burguesa aos mais tradicionais salões da alta sociedade parisiense desempenha papel nevrálgico na *Recherche*. Não é outro o percurso do dândi Charles Swann, "herdeiro de uma família de rica e boa burguesia" adorado no salão dos Guermantes e aceito pelos membros do Jockey[4]; de Odette de Crécy, a cortesã que impregna sua linguagem com anglicismos e que frequenta a vida mundana desconhecendo os títulos nobiliárquicos; de Mme Verdurin, dona de enorme fortuna, que rompe com sua família em favor de uma longa e bem-sucedida trajetória de ascensão social; até mesmo de Mme Bontemps, que é, como bem observa Jean-Marc Quaranta, um dos melhores exemplos "da evolução da classe média sob a Terceira República", do fortalecimento dessa "burguesia do alto funcionalismo que cresce consideravelmente a partir de 1879, em detrimento da aristocracia"[5]. Não há especificamente em Proust, como vimos em Jorge Andrade, a falência de nenhuma

[1] *Idem*.
[2] *Ibid*., p. 252.
[3] *Idem*.
[4] *RTP*, I, p. 304.
[5] QUARANTA, Jean-Marc. *Bourgeoisie*. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2014, p. 162.

fazenda ou o trágico vencimento de dívidas e hipotecas. Mas a história dos aristocratas da *Recherche* é, ainda assim, um processo de gradual alienação de seu patrimônio infrutífero em benefício da nova classe social.

A locação de La Raspelière, castelo de veraneio dos Cambremer em Balbec, ao clã Verdurin é o exemplo mais emblemático — e um dos mais cômicos — dessa usurpação do patrimônio aristocrático pela classe burguesa. "Pela primeira vez" em séculos de história, os Cambremer alugam La Raspelière pela razão mais terrena e mundana, que é "elevar suas receitas" e poder "dar conta das despesas" com uma segunda propriedade, Féterne[1]. De seus luminosos jardins, povoados por palmeiras, figueiras e roseiras da melhor estirpe, parte sobre o mar, "de uma paz e de um azul mediterrâneos", o "pequeno iate dos donos", que busca, "nas praias do outro lado da costa, os convidados mais importantes"[2]. Sem a fortuna dos Verdurin e a alienação de seu próprio patrimônio, esse "luxo charmoso" dos Cambremer não mais se sustenta[3]. "Neste ano [...], La Raspelière não é mais nossa e não me pertence", diz com amarga indiferença Mme de Cambremer, ela mesma uma pequena burguesa arrivista de Combray, irmã do dândi Legrandin[4]. Sua reação é menosprezar o valor da bela propriedade sobre as altas colinas normandas que os ancestrais, não dela, mas de seu marido sempre exaltaram: "eu adoraria lhe apresentar Féterne, que é bem melhor que La Raspelière" e "eu alugaria La Raspelière por nada só para ser obrigada a morar em Féterne"[5]. O leitor ri, pouco adiante, no episódio da visita dos Cambremer ao castelo onde eram anfitriões. Primeiro, do engano farsesco e entusiasmado da nova classe dominante com a irrelevância decadente dos antigos senhores, cujo melhor exemplo é o alarido orgulhoso do pequeno burguês Cottard com a vinda dos antigos proprietários ("hoje à noite, o marquês e a marquesa de Cambremer!"[6]); depois, do horror dos Cambremer com a nova decoração do castelo ("realmente, eu estou muito curiosa para descobrir o que eles fizeram de nossa pobre e velha Raspelière"[7]). O quixotesco avô do narrador de Jorge Andrade preferiria pegar em armas antes de permitir que um credor adentrasse em sua

[1] *RTP*, III, p. 164.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] *Ibid*., p. 205.
[5] *Idem*.
[6] *Ibid*., p. 277.
[7] *Ibid*., p. 306.

propriedade e jamais lhe ocorreria sequer a possibilidade do arrendamento das terras. Nas margens do sistema global, o abismo das formas econômicas tradicionais é mais profundo, o que parece inversamente estreitar as possibilidades de acomodação dos seres no novo mundo.

Os aristocratas da *Recherche* são pouco a pouco espoliados de tudo, menos de sua hierarquia social. "Já privada de qualquer função real" e "sem nenhuma representatividade estatística", ela não possui mais que suas relações sociais a oferecer como moeda de troca[1]. Além de seus castelos, também vendem seus nomes ao preço de *un gros sac*[2]. Ao final da *Recherche*, não há nobre que não se torne burguês e não há burguês que não se torne nobre, o que participa do projeto proustiano de corrosão dos mitos da linguagem, mas que também ancora o romance em uma realidade histórica. Essa foi a especulação acertada de Curtius ainda em 1923, antes mesmo que a publicação de *À la recherche du temps perdu* chegasse a termo. "O rico casamento" é a única maneira pela qual "os rapazes mundanos da alta aristocracia se arranjam" e ele presume — em uma surpreendente predição — "que a herança de oitenta milhões atribuída a Gilberte Swann nos volumes ainda não publicados da obra se revelará o fundamento de um matrimônio aristocrático"[3].

Curtius estava correto e a confusão entre as classes sociais ganha a forma de uma metamorfose onomástica que equivale à própria transição da *âge des noms* à *âge des arts*. Posto de outra maneira, a passagem da fase em que os nomes apresentam uma substância autônoma e onírica para aquela em que já não dizem mais nada sobre os seres e na qual todo o seu conteúdo é dinâmico e depende de nossas perspectivas subjetivas. Por seu casamento, Odette de Crécy se torna Odette Swann. Após a morte do marido, a viúva jovem, abastada e nacionalista, herdeira da casa de câmbio da família judia, casa-se com o decadente aristocrata Forcheville. Em troca da fortuna, o padrasto adota a enteada e a rebatiza. Gilberte, que é Swann pelo dinheiro e Forcheville pelo nome, pode enfim desposar Robert de Saint-Loup e ser alçada ao clã dos Guermantes. A trajetória ascensional de Mme Verdurin não é tão distinta. Após a morte de seu marido, ela se casa com o pobre duque de Duras,

[1] ADORNO, Theodor. *Op. cit.*, p. 147.
[2] *RTP*, II, p. 697.
[3] CURTIUS, Ernst Robert. *Marcel Proust*. Paris: les éditions de la "Revue nouvelle", tradução de Armand Pierhal, 1928.

tornando-se "Sidonie, duquesa de Duras, nascida des Baux", prima do príncipe de Guermantes[1]. Duras morre e ela consuma seu terceiro casamento, dessa vez com o próprio príncipe de Guermantes. O salão dos Verdurin se transforma em salão dos Guermantes tanto quanto, através de Gilberte, o caminho de Swann se encontra com o caminho de Guermantes e proporciona sentido cíclico ao romance.

Até mesmo no casamento, os personagens da *Recherche* são mais livres e apresentam possibilidades maiores de acomodação que aqueles de *Labirinto*, cujo herói se casa não com uma grande burguesa enricada, mas com uma jovem tão quatrocentona quanto sua própria família. E é por permanecer preso a seu próprio universo em ruínas que esse herói submerge de modo mais definitivo no mundo do trabalho assalariado e das relações liberais, ao passo que os seres de Proust, por aderirem com maior facilidade às novas estruturas de classe, logram justamente o oposto: conservar, ao preço do esnobismo, seu antigo estatuto social.

[1] *RTP*, IV, p. 533.

Capítulo XII

Anos de chumbo

> *Le pire, c'est qu'on se demande comment le lendemain on trouvera assez de forces pour continuer à faire ce qu'on a fait la veille ?*
> — Céline[1]

A gradual disseminação do romance de Proust, sobretudo após a vitória do prêmio Goncourt de 1919, desencadeou tanto a "tolice dos progressistas medíocres"[2] quanto os "disparos virulentos"[3] de reacionários nacionalistas. Paul Vandérem escreveu nas páginas da tradicionalista *Revue de Paris* que esse livro "elefantiforme", dono de uma "minúcia que supera em seu refinamento os piores torturadores da psicologia", era produto da "preguiça artística", "do empoeirado, do ultrapassado" e não exprimia nada além de "preconceitos burgueses"[4]. Anos mais tarde, Henri Barbusse, no comunista *L'Humanité*, chamou o estilo proustiano de "totalismo" e o descreveu como um conjunto de "fastidiosas complicações de hiperanálise", sintoma "mais dos desvios que das aplicações do sentido sagrado e grave da vida"[5], entenda-se, a luta pela partilha justa dos meios de produção. Mesmo além-mar ressoou a ideia de que a *Recherche* nascia velha e lemos em sua primeira crítica brasileira, da lavra de Graça Aranha, que "Proust não nos rejuvesnesce" e que sua "decomposição do Universo" carece de uma "recomposição esthetica", de um "senso philosophico para ligar os fragmentos e compor com elles a illusão da unidade"[6]. Com sinais trocados, vozes tanto mais à esquerda ou tanto mais à direita convergiram na caracterização simplista de Proust e de seu livro como narrativa pernóstica, verborrágica, arquitetada por um mundano ocioso e porta-voz de respostas estéreis tanto para o restauro da civilização europeia após a carnificina da

---

[1] CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Romans*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, tomo I, 1981, p. 199.
[2] ADORNO, Theodor. *Petits commentaires de Proust*. In: _____. *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984, p. 147.
[3] VANDÉREM, Fernand. Les Lettres et la vie. *La revue de Paris*, Paris, p. 430, 15 de julho de 1919 *apud* LAGET, Thierry. *Proust, Prix Goncourt: une émeute littéraire*. Paris: Gallimard, 2019.
[4] *Ibid*., p. 431.
[5] BARBOUSSE, Henri. Cinémas et autres réalismes. *L'Humanité*, Paris, p. 4, 10 de abril de 1927.
[6] ARANHA, Graça. *Marcel Proust*. In: _____. *Espírito moderno*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1925, pp. 135-136.

Primeira Grande Guerra quanto para o anseio de libertação das massas trabalhadoras fermentado pela revolução de 1917.

Leituras posteriores da *Recherche* tomaram outros rumos e reconheceram que, longe de qualquer pendor totalizante, Proust logrou produzir uma "obra psicológica" que "ataca a própria psicologia"[1]. Bem diferente do que imaginou Barbusse, é contra "a mentira autoritária de uma forma global, que recobre o todo, que Proust se revoltou"[2]. A *Recherche* não carece do sentido sagrado e grave da vida. Sua hiperanálise apenas o desacredita como meio de acesso a grandes verdades humanas. De sorte que "os Guermantes, apesar de viverem o *crème de la crème* da aristocracia, pareciam não se importar de modo algum com a nobreza", "colocavam bem acima de tudo a inteligência e eram, na política, tão socialistas que havia quem perguntasse onde se escondia, em sua mansão, o gênio responsável por zelar pela vida aristocrática"[3]. E a governanta Françoise, no extremo oposto da escala social, contrabalança a devoção por seus senhores com sua grande perversidade, não hesita em menosprezar a dor de uma pobre copeira grávida, tão serviçal quanto ela, e a submete a trabalhos físicos árduos que horrorizam os próprios patrões pequeno-burgueses, que dela se compadecem[4]. Ora, "não por acaso se reprova automaticamente Proust [...] por ter sucumbido, apesar de criticar o esnobismo, a esse vício que ele classifica, por sinal, de anódino"; mas "o único capaz de tocar sua própria música em meio à sociedade é exatamente aquele que se submete a ela de modo idiossincrático em lugar de negá-la com o rancor do excluído"[5]. A moral na *Recherche* é somente o princípio de sua própria negação e o enredo desse livro se torna uma renovação constante e surpreendente da perspectiva pela qual o narrador concebe os seres. O senso filosófico ou a ilusão da unidade cabem bem a um naturalista, mas, em Proust, significaria uma redução, um falseamento da verdade individual dos personagens, que é múltipla e cambiante no curso do tempo.

Não deveria então surpreender que a *Recherche*, esse árduo "processo de revisão da vida contra a vida"[6], esforço constante de apreensão de essências

[1] ADORNO, Theodor. *Op. cit.*, pp. 144-145.
[2] *Ibid*., p. 141.
[3] *RTP*, II, p. 732.
[4] *RTP*, I, p. 121.
[5] ADORNO, Theodor. *Op. cit.*, pp. 148.
[6] *Ibid*., p. 143.

segredadas sob as aparências, se tornasse uma leitura valiosa em contextos de violência e de autoritarismo. Esses momentos graves da história são aqueles em que, das mais distintas maneiras, sob as mais variadas motivações, com maior ou menor eficiência, se buscou destruir "a individualidade", ou "a espontaneidade, a capacidade do homem de começar algo novo a partir de seus próprios meios"[1] — o que é justamente o pressuposto fundamental do perspectivismo proustiano e de sua noção de passagem do tempo. Redescobrir o tempo perdido significa recriar a vida em si mesmo e essa é a matéria do livro futuro que o herói da *Recherche* aspira escrever. "Um minuto liberto da ordem do tempo", ele nos diz, "recriou em nós, para senti-lo, o homem liberto da ordem do tempo"[2]. É notável como, por essa razão, a tal "preguiça artística" do esnobe ocioso e rentista serviu em várias ocasiões de instrumento de conservação da humanidade de seus leitores. Em prisões políticas, campos de concentração ou sob ditaduras, os salões do Faubourg Saint-Germain, que seriam à primeira vista tudo que pode haver de mais supérfluo e fútil, "proporcionaram esse ponto de partida rumo a uma vida nova" que o narrador "não havia conseguido encontrar na solidão"[3].

O caso mais conhecido é o do pintor Józef Czapski, aprisionado pelo stalinismo em Starobelsk após a invasão da Polônia em 1939. Em abril de 1940, quinze mil pessoas evacuam esse e outros dois campos de concentração soviéticos, Kozielsk e Ostachkov, rumo a Griazowietz. Somente quatrocentos soldados sobrevivem. Dividem um mosteiro em ruínas com tropas finlandesas e dormem sobre colchões infestados de percevejos. Após vários apelos, e sob censura prévia, oficiais soviéticos finalmente autorizam que um grupo de intelectuais aprisionados organize uma série de conferências sobre alguma obra ou tema que guardavam na memória. A Czapski, após horas descascando batatas e lavando escadarias sob um frio de quase quarenta e cinco graus negativos, coube falar sobre Proust e a literatura francesa. Esse texto foi datilografado em francês entre 1943 e 1944, embora boa parte de seus cadernos tenha sido destruída. Em 1948, os remanescentes são traduzidos para o polonês por Teresa Skórzewska e publicados na revista *Kultura*, sob o título de *Proust w Griazowcu*. Em 1987, as Éditions Noir sur

[1] ARENDT, Hannah. *The origins of totalitarianism*. Nova York: Meridian Books, 1962, p. 455.
[2] *RTP*, IV, p. 451.
[3] *Ibid*., pp. 496-497.

Blanc o publicam na Suíça como *Proust contre la décheance*. Em 2020, graças aos esforços da tradutora Luciana Persice Nogueira e da editora Âyiné, as conferências de Czapski sobre a *Recherche* ganharam vida em português, intituladas *Proust contra a degradação*[1].

Em uma introdução a esse texto, datada de 1944, Czapski relata o drástico contraste entre o "mundo de descobertas psicológicas preciosas e de beleza literária" que os leitores encontram na *Recherche* e a bárbara realidade do "frio e fedorento refeitório do campo de Griazowietz"[2]. Um imenso abismo que, paradoxalmente, contribuiu para aproximar os prisioneiros de algum possível sentido da vida em meio à total desumanização. Czapski "pensava então emocionado que Proust, em seu quarto aquecido e com paredes de cortiça, muito se surpreenderia e talvez se comoveria de saber que, vinte anos após sua morte, prisioneiros poloneses, depois de um dia inteiro sob a neve e um frio que chegava quase sempre a quarenta graus, ouviam com grande interesse a história da duquesa de Guermantes, a morte de Bergotte" e tudo o mais do qual lograva se recordar sem ter acesso aos livros[3]. Sua justificativa é uma maneira diversa de apresentar a noção de conquista, reconhecimento e conservação da individualidade que expúnhamos acima. Exprime a convicção de que Proust "surgiu em dado momento como um instrumento de resistência contra um poder que visava à aniquilação moral"[4]. "A alegria de poder participar de um esforço intelectual" provava o mais importante, que ainda eram capazes "de pensar e de reagir a elementos do espírito sem qualquer relação com a realidade de então"[5]. As conversas sobre Proust "coloriam de rosa essas horas passadas no grande refeitório do antigo convento, essa estranha escola clandestina" na qual prisioneiros de guerra reviviam "um mundo que parecia perdido para sempre"[6]. Enquanto os poucos quatrocentos se questionavam como poderiam ter sobrevivido ao massacre de quinze mil homens, a *Recherche* lhes

[1] CZAPSKI, Joseph. *Proust contre la déchéance*. Lausanne: Éditions Noir sur Blanc, 2011, pp. 7-12. Ver também CZAPSKI, Joseph. *Proust contra a degradação*. Tradução de Luciana Persice Nogueira. Rio de Janeiro: Âyiné, 2020.
[2] *Ibid*., p. 11.
[3] *Idem*.
[4] PERRIER, Guillaume. "Douces choses férocement lointaines": deux lectures de Proust dans les camps soviétiques. *Amnis – Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe/Amérique*, Marselha, vol. IX, 2010, disponível em https://doi.org/10.4000/amnis.822 (consultado em 21 de março de 2022).
[5] CZAPSKI, Joseph. *Op. cit.*, p. 11.
[6] *Idem*.

proporcionava "as horas mais felizes"[1], porque "o tempo perdido, no sentido mais forte de uma época inteira da vida confiscada injusta e irremediavelmente, se torna a ocasião de 'redescobrir' o tempo, no sentido proustiano do termo"[2].

Ainda sob o horror dos gulags há Varlam Chalámov, que dedica a Proust um curioso capítulo de seus *Contos de Kolimá*. Enquanto o herói conversa com Nina, uma colega enfermeira, alguém rouba ao seu lado um volume do *Côté de Guermantes*, desse romance pelo qual "os horizontes da arte da palavra foram extraordinariamente alargados"[3]. O pequeno furto, crime tão ordinário nesse inferno glacial, onde prisioneiros de guerra dividem espaço com mercenários e todos roubam a todos, lhe perturba especialmente. Para ele, é inconcebível que alguém ali se interesse por aquela "prosa estranha, quase impalpável, como que pronta a levantar voo no espaço, prosa em que foram deslocadas e embaralhadas todas as dimensões, abolidos o grande e o pequeno"[4]. Sua primeira hipótese é a de que as páginas do livro serão rasgadas para compor um baralho. Kalitinski, o médico que lhe emprestara o *Côté de Guermantes*, espécie de dândi que encarna com suas "calças de golfe de veludo" e seu "cachimbo na boca que exalava o inacreditável cheiro de Capstan" tudo que pode haver de mais avesso à vida no gulag, se enraivece[5]. Ele acredita que o narrador se comporta como mais um gatuno e que foi ele, na realidade, quem roubou seu precioso livro para vendê-lo. A intriga se desfecha quando Nina, após anos, confessa o crime e diz ter agido sob influência de Volodia, seu amante, que lhe havia somente pedido "alguma coisa para ler"[6].

Como em Czapski, o narrador de Chalámov se encanta com a capacidade de a *Recherche* transportá-lo "para um mundo há muito tempo perdido, para outros hábitos, esquecidos e inúteis", o que opera como alargamento da vida em um contexto de extrema restrição da humanidade[7]. Ele diz não se incomodar por não ter "calças de golfe" como Kalitínski, já que "havia Proust" e que ele se sentia "feliz

[1] *Ibid*., p. 12.
[2] PERRIER, Guillaume. *Op. cit.*
[3] CHALÁMOV, Varlam. *Contos de Kolimá*. São Paulo: Editora 34, vol. 5, trad. Daniela Mountian e Moissei Mountian, 2016, p. 67.
[4] *Idem*.
[5] *Idem*.
[6] *Ibid*., p. 72.
[7] *Ibid*., p. 67.

de ler *Guermantes*"[1]. Para seguir sorvendo a *Recherche*, prefere até mesmo não dormir, pois "Proust valia mais que o sono"[2]. No mais, o que é bastante próprio aos *Contos de Kolimá* é o fato de Proust ser alçado a uma situação de absurdo e de delírio. O gulag se torna a prova última do caráter universal da memória proustiana. A *Recherche* nos ensina que a lembrança é profundamente livre e não depende tanto quanto imaginamos de contingências objetivas. Ela é capaz "tanto de ressuscitar um passado feito de sofrimento, de trabalho e de aprisionamento quanto de alegria, luxo e mundanidade"[3]. A memória é, com efeito, tão radicalmente espontânea que associa aquilo que a lógica comum jamais associaria. Como bem observa Guillaume Perrier, "o universo do campo de concentração e aquele de Proust, aparentemente incomensuráveis, se comunicam no espírito do leitor prisioneiro"[4]. O argumento inquietante que Chalámov desenvolve a partir de sua iniciação a Proust é o de que até mesmo circunstâncias de horror podem se comportar como vetores de uma visão de beleza. Esse contrassenso é tão perturbador que, em determinada altura, descamba para o cômico. O narrador acha graça que Kalitinski o acuse de ter encontrado alguém no gulag interessado em comprar um volume de Proust e então ri com ácida sutileza de seus próprios algozes: "admiradores de Proust entre os chefes do campo! Naquele mundo ainda era possível encontrar fãs de Jack London, mas de Proust!"[5].

A primeira tradução da *Recherche* em grego é realizada em parte nos porões de várias prisões políticas por um intelectual socialista vítima da tortura. Nos anos sessenta, o escritor Pavlos Zannas era diretor do Festival de Cinema de Tessalônica e membro do grupo de resistência Defesa Democrática. Em 1968, uma corte marcial o condena a mais de dez anos de detenção por traduzir notícias da emissora BBC para panfletos clandestinos de sua organização. Duas vezes por mês, amigos e, sobretudo, sua esposa, a pianista Mina Pratsika, o visitam e inundam sua cela de livros "nos quais ecoam seu desespero e frustração"[6]. A lista de autores é diversa

[1] *Ibid*., p. 68.
[2] *Idem.*
[3] PERRIER, Guillaume. *Op. cit.*
[4] *Idem*.
[5] CHALÁMOV, Varlam. *Op. cit.*, p. 69.
[6] ARNOUX-FARNOUX, Lucile. "Quand on est seul, on peut demander l'aide de Swann": lire — et traduire — Proust en Grèce pendant la dictature. In: GODEAU, Florence; HUMBERT-MOUGIN, Sylvie (orgs.). *Vivre comme on lit*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2018, disponível em https://doi.org/10.4000/books.pufr.9894 (consultado em 21 de março de 2022).

(Breton, Éluard, Rimbaud, Blanchot, Butor...) e dá origem a cinco espessos cadernos de anotações, datados e numerados, que ele se recusa a chamar de diários do cárcere. "Na prisão", interpreta Lucile Arnoux-Farnoux, "esse intelectual é salvo pela literatura"[1]. Em seu caderno de número quatro, uma imagem de Liz Taylor desenhada por Andy Warhol divide espaço com o famoso retrato de Proust por Jacques-Émile Blanche. Foi Mina, durante uma temporada em Genebra, em 1951, quem lhe apresentara o romance de Proust. Romance que se tornou a partir de então, para Zannas, "não qualquer livro, mas esse: a busca. Talvez o livro mais rico de nosso tempo"[2].

Em 1969, o escritor e amigo Stratis Tsirkas envia a *Recherche* a Zannas e lhe propõe que ele a traduza. Após reiterados pedidos, Zannas aceita a empreitada com reticências e pede que Tsirkas ao menos se encarregue da revisão. Embora seu único instrumento de trabalho fosse um dicionário *Petit Robert*, o trabalho avança com notável rapidez. Segundo Zannas, a insistência inconsciente de Tsirkas deu novo sentido a sua vida. Em uma das anotações de seus cadernos, afirma que a tradução da *Recherche* o "reconecta ao mundo exterior" e o leva a admirar Proust "cada vez mais"[3]. Assim como o resistente Semprun, que tentara reconstituir em sua mente a *Recherche* dentro do trem que o conduziu em 1943 a um campo de concentração nazista, Zannas crê que "Swann nos ajudará a redescobrir o Tempo Perdido buscando... a renovação"[4]. A transformação inevitável dos seres ao longo do tempo, que Beckett julgou a grande maldição que paira sobre os personagens de Proust, ganha os contornos de um último resquício de otimismo sob contextos de supressão da humanidade. É como se, ao traduzir a *Recherche*, fosse revelada a Zannas uma outra vida possível, a vida da criação artística, independente de circunstâncias presentes e objetivas. Vem de Proust, assim, uma "força de resistir a grandes provações"[5].

O *Du côté de chez Swann* grego foi publicado em dezembro de 1969 pela editora Hiridanos, com a assinatura propositadamente hermética de P.A.Z. A

[1] *Idem*.
[2] ZANNAS, Pavlos. *Ημερολόγιο φυλακής* [Diário do cárcere]. Atenas: Hermis, 2000, p. 98 *apud* ARNOUX-FARNOUX, Lucile. *Op. cit*.
[3] *Ibid*., p. 101.
[4] *Ibid*., p. 170.
[5] ARNOUX-FARNOUX, Lucile. *Op. cit*.

tradução do inaugural *longtemps je me suis couché de bonne heure* foi extraída de um verso do poema *Piazza San Nicolò*, de autoria de outro importante proustiano e autor memorialista grego, Giórgos Séferis, prêmio Nobel de literatura de 1963. Zannas inicia a tradução de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* em setembro de 1970 e publica sua primeira parte em outubro de 1971. No centenário de nascimento de Proust, o caso do tradutor aprisionado e torturado da *Recherche* ganha grande repercussão na imprensa francesa. No *Le Monde* de 19 de novembro de 1971, a cineasta Anne Philipe publica um artigo intitulado *Traduire Proust en Prison* e clama pela libertação de Zannas perguntando-se: "a última homenagem dos escritores franceses a Marcel Proust não poderia ser um pedido de libertação de seu tradutor grego?"[1]. Zannas é libertado alguns meses depois, em janeiro de 1972, como parte de uma ampla anistia política.

Foi após a derrota do regime fascista que Proust ganhou suas primeiras traduções na Itália. Em 1946, a militante judia Natalia Ginzburg publicou *La strada di Swann* e passou a supervisionar a pedido de Giulio Einaudi a versão dos demais volumes da *Recherche*. Seus trabalhos, no entanto, começaram quase uma década antes, em 1937, e atravessaram todo o período da guerra. A ideia foi do marido, Leone, que a assistiu. Natalia tinha então somente 21 anos, jamais traduzira nada e conhecia Proust somente de nome, pelas conversas entusiasmadas de sua mãe e de seus irmãos, que "tinham mania de Proust"[2]. Os dois foram prisioneiros de guerra civil exilados no pequeno vilarejo de Pizzoli, nos Abruzos. Para nosso espanto, Natalia diz que lá viveu "a época mais feliz da vida", uma felicidade que compreende "somente agora, quando ela já se foi para sempre"[3]. Durante o trágico retorno da família a Roma, Leone foi capturado pela Gestapo, torturado e morto. O prefácio e o posfácio a *La strada di Swann* impregnaram-se dessa atmosfera e se tornaram testemunhos valiosos sobre a relevância que a leitura do *tanghero* Proust, como dizia o pai de Natalia[4], adquire em situações de resistência a regimes autoritários.

Fabio Vasarri notou um aspecto bastante sintomático do prefácio de 1946 a *La strada di Swann*. Natalia Ginzburg não se ateve tanto quanto imaginaria o senso

[1] PHILIPE, Anne. Traduire Proust en prison. *Le Monde*, Paris, 19 de novembro de 1971, p. 24 *apud* ARNOUX-FARNOUX, Lucile. *Op. cit*.
[2] GINZBURG, Natalia. *Lessico famigliare*. Milão: Mondadori, 1963, p. 194.
[3] GINZBURG, Natalia. *Le piccole virtù*. Turim: Einaudi, 1962, p. 19.
[4] GINZBURG, Natalia. *Op. cit.*, 1963, p. 51.

comum do leitor de Proust sobre a questão central da memória. Sempre que possível, a tradutora "resvala no papel redentor da arte"[1]. Após a trágica experiência do fascismo, parece-lhe mais urgente romper com "certos preconceitos" que ainda rondavam a *Recherche*[2]. Ela deseja travar uma batalha dupla — ao mesmo tempo contra aqueles que julgam Proust "difícil e entediante" e contra aqueles que o transformam em "patrimônio exclusivo de alguns intelectuais", o "aprisionam em um círculo mágico" e que temem, da parte de uma resistente judia de esquerda, a "profanação de um solo sagrado"[3]. O "culto crepuscular e estetizante" a Proust, nos esclarece Vasarri, é certamente aquele da hermética revista *Solaria*, da qual fez parte inclusive o próprio Leone Ginzburg[4]. No campo oposto, situa Benedetto Croce e alguns setores da resistência antifascista italiana, que viam em Proust "um estetismo obsoleto e pernicioso", "uma escrita demasiado artística e elitista"[5]. Natalia Ginzburg se insurge contra ambos, militantes neorrealistas e arcaicos simbolistas, e defende um Proust lido à luz "da celebração da vida e do ritmo solene do tempo"[6]. "Exilada pela guerra, em seguida devastada pela morte trágica de Leone Ginzburg, ela buscava em Proust uma permanência de que cruelmente carecia sua vida", ou ainda, "a própria essência da vida"[7].

Essas várias situações nos auxiliam a melhor compreender que, onde quer que o homem tenha sido violentado, que suas liberdades tenham sido banidas ou que ele tenha sido fadado ao exílio, à solidão, ao isolamento, a *Recherche* de Proust surgiu como uma possível leitura de resistência, como um inusitado meio de resgate da individualidade profunda dos seres, como um apelo, sobretudo, à redenção das vicissitudes da vida pelas vias da criação artística. É pertinente refletirmos se isso não foi semelhante no Brasil, onde a proliferação de buscas tropicais do tempo perdido coincide com um dos períodos de mais brutal repressão da história do país. Foi durante os anos de chumbo da ditadura militar brasileira que Nava, Andrade e Anjos recorreram a Proust para a elaboração de seus romances da memória. Nossos

[1] VASARRI, Fabio. Un amour de Natalia Ginzburg. *Francofonia*, n. 64, 2013, p. 165.
[2] *Ibid*., p. 162.
[3] *Idem*.
[4] *Ibid*., p. 170.
[5] *Ibid*., p. 161.
[6] *Ibid*., p. 169.
[7] GINZBURG, Natalia. Come ho tradotto Proust. *La Stampa*, Turim, 11 de dezembro de 1963, p. 7 *apud* VASARRI, Fabio. *Op. cit.*, p. 169.

três autores não foram presos como Czapski, Chalámov e Zannas, ou exilados dentro de seu próprio país como Ginzburg. Mas sua visão de tempo perdido se reveste por vezes de um tal pessimismo, ou exprime um tal clamor por liberdade, ou ecoa uma tal esperança na arte que se torna difícil ignorar o peso dessa época em que, no Brasil, uma "ditadura firmou-se" e a tortura se tornou "prática rotineira dentro da máquina militar de repressão política"[1].

Em 1978, o *Jornal do Brasil* publicou um importante depoimento de Nava no qual exprime tanto seu amargor com a tecnocracia autoritária do regime militar quanto sua esperança inegociável na poesia e na criatividade para a libertação do homem. Não estamos distantes aqui do tempo em que se multiplicam suas insinuações sobre o suicídio e no qual pediu demissão da Policlínica Geral do Rio de Janeiro devido ao "mandonismo" dos burocratas do governo e à "mutilação e calculada destruição" de vários serviços públicos de saúde[2]. Define então suas *Memórias* como o "testemunho de um brasileiro de classe média e das suas dificuldades" e opõe a literatura e a arte, "o reino da permanência", à "vertigem, à voracidade, ao modismo" que dominam a vida contemporânea[3]. Em uma evidente crítica à ditadura, se diz inclinado a "regimes nos quais o homem vive na sua grandeza, na sua plena liberdade e dignidade e com todos os seus direitos à educação, à liberdade, ao voto"[4]. Ele se insurge "contra tudo o que seja arbitrário e signifique a vontade de um só homem", além de proferir "um respeito absoluto pela pessoa humana"[5]. Em nova entrevista, dessa vez ao jornal *Folha de S. Paulo*, arrepende-se de participar da fundação da conservadora União Democrática Nacional e se define não como "um liberal", mas "mais um socialista", alguém que pensa "de um jeito mais à esquerda"[6]. Esse proustiano não vê "saída para o Brasil sem reforma agrária" e, embora diga não ter mais "temperamento e idade para a política", afirma ser "contra e de maneira geral" àquilo "que se passa no país"[7].

---

[1] GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 13 e 17.
[2] Pedro Nava demite-se da Policlínica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, vol. LXXXV, n. 29, p. 20, 7 de maio de 1975.
[3] CANÇADO, José Maria. Pedro Nava: "sou contra o arbítrio, pela liberdade". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, vol. LXXXVIII, n. 56, p. 6, 3 de junho de 1978.
[4] *Idem*.
[5] *Idem*.
[6] DEL RIOS, Jefferson. Depois das memórias, um romance de Pedro Nava. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 19327, p. 29, 3 de março de 1982.
[7] *Idem*.

Sob essa atmosfera opressiva, seu modesto, embora potente gesto de resistência é ler "repetidamente Marcel Proust", pois, "a cada leitura, descubro um homem diferente"[1]. A noção de tempo perdido surge quase sempre como uma forma de privação da capacidade do homem de reinventar a si mesmo. O grande mérito da *Recherche* é ser então como "um rio que carrega você"[2], isto é, uma narrativa que restitui dinâmica exatamente ali onde as contingências políticas desejam impor inércia: "eu leio o Proust e de repente não sei mais o sentido daquilo; mas não precisa de sentido, fui levado por um torvelinho"[3]. Há momentos em que Nava apresenta o romance de Proust até mesmo como uma necessidade imposta por seu tempo, como "uma influência muito grande da qual não pude escapar" e que quase o levou a um plágio "inconsciente, nunca proposital"[4].

O crítico Tristão de Athayde, um dos introdutores da *Recherche* no Brasil, ofereceu boas hipóteses para essa pulsão de Proust nos anos setenta. Nava "não teria sido um escritor de memórias", ele crê, se sua "época de exteriorização literária" não fosse precisamente uma "ditadura militar"[5]. Seu argumento é de que o autor começou a escrever e a publicar — e não somente a acumular seus arquivos familiares — para se "livrar desse espantalho" que é não mais conseguir "conversar comigo mesmo" ou "fazer isso com os outros"[6]. Esses são anos de dissolução do tecido social brasileiro, ao longo dos quais a vida de Nava começou "a se restringir", "a perder seus amigos, a vê-los se afastarem"[7]. A escrita desempenha então o papel de "uma compensação", uma forma de "viver de novo, na sua plenitude, no que foi, já que não pode mais viver da mesma maneira atualmente"[8]. Conhecemos a origem dessas palavras. Elas vêm da *Matinée chez la Princesse de Guermantes* quando o narrador de Proust, diante de um verdadeiro baile de mortos-vivos, afirma que "a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e esclarecida, a única vida portanto

[1] CANÇADO, José Maria. *Op. cit.*, p. 6.
[2] MARTINS, Wilson; HORTA, Luiz Paulo. Pedro Nava: do fundo do baú. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, vol. LXXXVIII, n. 307, p. 4, 11 de fevereiro de 1979.
[3] *Idem*.
[4] MOTTA, Lourenço Dantas. "Quando vamos pescar uma coisa nesse oceano sem fundo que é a memória, o anzol já vai molhado do presente". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, vol. I, n. 36, p. 190, 15 de fevereiro de 1981.
[5] VASCONCELLOS, Gilberto. Um memorialista que não gosta de falar de si. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 18787, p. 21, 9 de setembro de 1980.
[6] *Idem*.
[7] *Idem*.
[8] *Idem*.

realmente vivida, é a literatura"[1]. É a experiência artística quem reconduz Nava, ao final da vida, sob tempos soturnos, a um "encontro urgente, capital, indizível, consigo mesmo", arquitetado por um narrador que, com toda falsa modéstia, gostaria de "ter roubado até o pensamento de Proust"[2].

Essa triangulação entre a leitura da *Recherche*, o contexto político do país e a decisão do autor de "exteriorizar" sua produção artística é muito mais discreta em Cyro dos Anjos — e não sem razão. Os últimos anos desse burocrata do alto escalão de Brasília são também marcados por profundo amargor, mas ele evita exprimir grandes inconformidades e manifesta sempre que possível uma aversão reacionária a tudo que é novo. Sem a questão política, nosso tripé fica manco e desaba, o que nos permite compreender, por via diversa, aquilo que desde o início já ressaltávamos. Que, dentre os principais memorialistas brasileiros contemporâneos, Cyro dos Anjos é o mais conservador, aquele em que o estilo proustiano se manifesta de modo mais postiço e onde a noção de tempo perdido revela-se a mais nostálgica, sem a possibilidade ou sequer o desejo do "reencontro consigo mesmo" que tanto ambiciona, por exemplo, o narrador de Pedro Nava.

A escrita de um livro, o exercício criativo, poderiam significar, em uma acepção proustiana, a única forma de redenção do homem diante da efemeridade da vida e das convenções e contingências de seu tempo. Livro ou, em uma famosa metáfora da *Recherche*, a planta futura da qual somos tão somente o grão perecível, e no qual nosso passado exerce a função nutritiva do albúmen[3]. Mas, ao final de *A menina do sobrado*, o que lemos é um narrador que escreve simplesmente porque nada mais lhe resta fazer em seu conformismo. A literatura não é sua grande chave, mas tão somente sua última saída. À última página do romance, ele se pergunta se "não seria melhor atirar a pena pela janela", tornar-se "puro leitor" ou mesmo "sopitar esse vão desejo de transladar ao papel" suas experiências de vida. Ao que responde a si mesmo, com inquietante cinismo, que não, "que vá ficando por aqui"[4].

[1] *RTP*, IV, p. 474.
[2] NAVA, Pedro. *Beira-Mar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 284.
[3] *RTP*, IV, p. 478.
[4] *MS*, p. 384.

Em 1979, Cyro dos Anjos disse a Clarisse Fukelman ter "profunda aceitação de tudo o que acontece" e se definiu como o oposto de um "rebelado"[1]. Ele nega ser um "derrotista", mas aceita o "fracasso humano"[2]. Julga a censura, a bem da verdade, um instrumento "detestável" do regime militar, mas também crê que arte e política tenham finalidades adversas e inconfundíveis[3]. A jornalista lhe pergunta cirúrgica como Cyro dos Anjos logrou "se manter em cargo de confiança ao longo de tantos governos diferentes", de membro do gabinete liberal de Juscelino Kubitschek a ministro do Tribunal de Contas do Distrito Federal durante a ditadura militar[4]. A semelhança entre sua resposta e aquela que o narrador de *A menina do sobrado* nos oferece ao termo do livro é notável: "as pessoas que escrevem são muito necessárias aos políticos. Eu ia sendo sucessivamente convidado para gabinetes e fiquei amigo de todos os que me chamaram"[5].

É por esse motivo que suas evocações de Proust — embora esteticamente mais sofisticadas do que aquilo que se havia visto na literatura brasileira até os anos setenta — não conseguem se libertar de um laivo de artificialidade. Porque elas não atendem, como em Nava ou qualquer um dos autores que vimos até aqui, a uma necessidade urgente e incontornável de significação do presente. O leitor encontra um tempo perdido em *A menina do sobrado*, mas não um tempo redescoberto como aquele que desfecha o ciclo proustiano e no qual Nava busca uma vacina contra o "espantalho" de sua época. Tudo vai bem para Cyro dos Anjos durante os anos de chumbo da ditadura militar brasileira e suas memórias se dão ao privilégio de serem uma mera "invocação do passado", um nostálgico relicário que ele deseja ver "em mãos carinhosas"[6]. Ele não deseja se reinventar, descobrir-se um homem diferente ou compensar a degradação do presente pelas vias da criação artística. Seu desejo é outro, um simples resgate, um conformado retorno enquanto o mundo ao redor se esboroa. Este é um autor que "foi ficando" e que, ao final da vida, na contramão do narrador da *Recherche*, não sabe o que fazer com seu baile de mortos-vivos. Enquanto Proust vê todos ao seu redor envelhecerem e Nava se queixa da morte ou

[1] FUKELMAN, Clarisse. Cyro dos Anjos: "se pudesse, selecionaria os meus leitores". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 27, ano 89, p. 39, 5 de maio de 1979.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *Idem*.
[6] *Idem*.

do sumiço dos amigos, Cyro dos Anjos ainda enxerga, delirante, sua menina do sobrado "com dezessete anos, enamorada da vida"[1].

Não se encontra em parte alguma do romance de Cyro dos Anjos a noção de tempo que o *Labirinto* de Jorge Andrade nos oferece, nem mesmo a densidade que esse livro atribui à palavra "liberdade". Uma liberdade que é aquela do narrador perante seu clã, mas que também é aquela de vários grupos sociais contra seus opressores em diversas instâncias do tempo. Uma síntese dialética, posto de outra maneira, entre memória e história. Lemos aqui escravos revoltos executados em praça pública em Salvador, famintos trabalhadores boia-fria dos canavieiros nordestinos, prisioneiros das masmorras da ditadura: o herói de Jorge Andrade transita dentre toda essa barbárie, pelo sonho ou pela experiência concreta de jornalista, e é no interior dessa estrutura que reflete sobre as raízes de seu próprio sofrimento íntimo. O drama individual é emparelhado à tragédia coletiva e toda a crise contemporânea se apresenta como manifestação modificada da barbárie do passado. Ele crê que, "em todos os séculos, o espetáculo é invariavelmente o mesmo" e que "o homem libertário é sempre a grande personagem"[2]. Por homem libertário entende o ser que logra se inserir em seu meio de maneira idiossincrática, identificando as permanências e transformações do mundo ao redor e mobilizando a linguagem para sua expressão. Com tintas teleológicas, afirma que não há caminho alternativo a essa verdade, "que a história procura os homens, tenta-os", "eles acreditam que caminham no mesmo sentido dela", até que, "liberta-se e prova, pelos fatos, que outra coisa era possível"[3].

Essa libertadora consciência entre história e memória equivale, nas palavras do narrador, a um jogo de "misturar Proust com Rousseau"[4], que é outra figura simbólica frequentemente aludida em *Labirinto*, sobretudo a partir do encontro do narrador com o personagem do filósofo Bento Prado Júnior nos arredores de Illiers-Combray. Sugere, sem maior rigor conceitual, que a combinação dos dois serve a "compreender a mim mesmo" e "amoitar a minha verdade"[5]. Sua demonstração é um silogismo algo superficial entre os dois autores, mas que nos auxilia, a despeito

[1] *MS*, p. 384.
[2] *Lab*., p. 40.
[3] *Idem*.
[4] *Ibid.*, p. 204.
[5] *Idem*.

de seu aspecto infantil, a compreender a visão de tempo perdido que Jorge Andrade infunde em seu livro: "penso que Proust é a volta ao passado; que o passado é a natureza; que a natureza é Rousseau; e que Rousseau é a raiz da nossa verdade"[1]. Essa associação bastante arbitrária entre dois universos tão distantes quanto Proust e Rousseau certamente confunde e perturba o leitor. Mas o que devemos reter disso é uma tentativa de reconhecer na investigação do passado um instrumento de libertação do presente. "Sinto que Proust e Rousseau ainda continuam dividindo a compreensão de mim mesmo"[2], afinal "não vivo também em busca de um tempo que parou, aprisionando-me numa procura que não tem fim?"[3]. É somente então que o tempo perdido se vê redescoberto ou que "o passado começa a viver no presente"[4]: quando se percebe que "conhecer-se é entrar numa vereda sem fim, é debruçar-se num poço que se perde no insondável"[5].

A busca do tempo perdido de Jorge Andrade é uma forma de intervenção no presente. Ao identificar uma "memória que se perde no fundo de todos os tempos" e reconhecer que "nada é esquecido, nem mesmo uma folha que cai, muito menos o germinar de ideias"[6], seu narrador acredita cumprir com um dever sagrado do escritor, aquela obrigação que lhe confessa apaixonadamente o personagem do romancista Érico Veríssimo: "o menos que um escritor pode fazer, numa época de violência e injustiças como a nossa, é acender sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade do mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões e aos assassinos"[7]. E o que é a "realidade do mundo" em Jorge Andrade senão um exercício criativo no qual "o passado e o presente vão se revelando"[8]? Não foram outras as palavras do autor quando explicou a jornalistas, pouco após a publicação de seu livro, que seus críticos erravam "quando pensavam que eu estava escrevendo peças sobre o passado, que eu era passadista"[9]. Na realidade, o romance demonstra com ainda mais clareza que as peças que ele "estava tentando descobrir a história

[1] *Idem*.
[2] *Ibid.*, p. 217.
[3] *Ibid.*, p. 198.
[4] *Ibid.*, p. 199.
[5] *Ibid.*, p. 217.
[6] *Ibid.*, p. 40.
[7] *Ibid.*, p. 148.
[8] *Idem*.
[9] AMÂNCIO, Moacir; PUCCI, Cláudio. O labirinto, Jorge e os outros. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 17971, p. 39, 16 de junho de 1978.

do homem pra entender a história do homem hoje"[1]. A pequena divina comédia que é *Labirinto*, com seus numerosos virgílios ciceroneando o herói pelas penhas de seu inferno íntimo, despende toda sua força contra uma literatura que se limita, no famoso dizer de Proust, a "descrever as coisas", e que "rompe bruscamente toda a comunicação do nosso eu presente com o passado, do qual as coisas guardam a essência e o futuro"[2].

Antonio Candido acreditava que a estética memorialista na década de setenta manifestava o "sintoma de um certo mecanismo de defesa, por meio do qual a poesia também parece querer preservar os seus elementos discursivos e o seu direito a uma sintaxe regular"[3]. Essa tese é absolutamente plausível no caso de Cyro dos Anjos, cujo crescente preciosismo opera de fato uma reação virulenta à "desarticulação da sintaxe causada pelas tendências de vanguarda desde os anos 20"[4], ou àquilo que o próprio autor chama, em tom depreciativo, de "uma derrubada geral", "um movimento irreverente e transformador" como "a juventude gosta de fazer"[5]. Mas essa observação resta uma meia verdade quando se lê Pedro Nava ou Jorge Andrade. A forma como esses dois autores se apropriam do estilo e de conceitos de Proust mostra que o mecanismo de defesa não agia somente contra uma estética, uma forma, um estilo ou uma sintaxe. A noção de tempo perdido desses autores brasileiros se revestiu de um profundo conteúdo político, assim como no caso de vários outros escritores, sob contextos os mais distintos. Nava e Andrade transformam a redação de seus livros em meio de resistência a uma época de violência, de degradação das condições de vida e de supressão de direitos individuais como foi a ditadura militar brasileira.

Em Cyro dos Anjos, a presença de Proust parece com efeito rebelar-se apenas contra o que o autor considera "o desmoronamento de certas instituições"[6], o sepultamento de um saudoso passado sem volta. Mas não em Nava ou Andrade. Neles, Proust é um chamado à mobilização da arte como ação sobre o presente. Diz

[1] *Idem*.
[2] *RTP*, IV, pp. 463-464.
[3] CANDIDO, Antonio. A Literatura brasileira em 1972. *Revista Iberoamericana*, 1977, vol. XLIII, n. 98-99, p. 13.
[4] *Ibid.*, p. 12.
[5] FUKELMAN, Clarisse. *Op. cit.*, p. 39.
[6] *Idem*.

Nava que é preciso ler Proust repetidamente para poder se descobrir um novo homem, para se vencer a morte e o esquecimento que o presente então impunha. Ou ainda, diz Andrade que é preciso ler Proust e seu poço insondável para poder descobrir o homem presente no homem passado e, assim, cumprir com o dever redentor do escritor, que é lançar luz sobre tempos de escuridão. Há nisso, do ponto de vista formal, certamente um mecanismo de defesa contra a desarticulação da linguagem, uma reabilitação do romance na era da poesia não-referencial. Mas não somente. há também, do ponto de vista político, um mecanismo de defesa contra a desarticulação da própria vida. Um mecanismo tão legítimo ou até mesmo mais eficaz que qualquer cartilha, manifesto ou texto engajado daquele momento. Sua eventual "orientação documentária" cede ao "quinhão da fantasia" porque a literatura "às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva"[1]. É nessa "traição metódica" que jaz a grande contribuição de Proust[2]. A *Recherche* propiciou, no confronto entre o sonho e a realidade, entre o subjetivo e o objetivo, a constituição de um "sentimento de verdade"[3].

O que se leu no romance brasileiro dos anos setenta foram procuras e redescobertas do tempo de todos nós em época de barbárie e horror.

[1] CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, p. 22.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.

Conclusão

Em busca de buscas

ESTRAGON. — Allons-nous-en.
VLADIMIR. — Où ?
— Beckett[1]

Tentamos nesse estudo uma crítica integral do fenômeno de apropriação do romance de Marcel Proust por três importantes escritores da recente literatura brasileira. Uma crítica integral que evitasse ser, conforme prescrevera Antonio Candido, "unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente"[2].

A ideia de que Nava, Andrade, Anjos e vários outros autores brasileiros foram *proustianos*, bem como a significação desse pressuposto para o conjunto maior do sistema literário do país, carecia justamente de uma interpretação mais aprofundada, que se libertasse do estatuto de mera insinuação lisonjeira para poder ser avaliado como fundamento narrativo e sintoma da cultura. Se é verdade que nossos autores produziram sob os trópicos suas próprias *buscas do tempo perdido*, certamente não lograram fazê-lo somente citando, aludindo ou enaltecendo Proust e seus personagens. As referências a esse autor, por vezes isoladas e pontuais, outras vezes mais delongadas e detalhadas, recobrem todas um profundo enraizamento da enorme rede de crenças e imagens de seu romance.

A ressonância da *Recherche* nas letras brasileiras se transforma tanto ao longo do tempo que poderíamos supô-la escrita por diferentes autores. O Proust dos anos vinte é o produto de uma leitura dos círculos mais católicos e conservadores de nossa sociedade, empenhados em incutir no herói Marcel uma culpa cuja causa são as pulsões mundanas da modernidade, e cuja cura vem de um esforço poético de revisão da vida. O silêncio dos vanguardistas paulistas de 1922, naquilo que diz respeito a Proust, se deveu muito provavelmente a essa aura tradicionalista que injustamente impregnou seu romance.

[1] BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1952, p. 24.
[2] CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, p. 17.

A partir dos anos trinta, Proust foi um bardo do campo e das coisas antigas na prosa de nossos escritores regionalistas, cujas *madeleines* — aqui o sopro de um vento invernal, ali os compassos de algum tanguinho, ou ainda a arquitetura típica de uma casa — descreviam e caracterizavam para as futuras gerações uma província em vias de extinção, uma grande Combray verde e amarela sob os trópicos. "Mon petit Proust, sai do teu salão, vem ver o meu luar"[1], convida Jorge de Lima, em sua fase mais nacionalista, no seu *Poema a Marcel Proust*, de 1932.

Proust foi também poderoso mecanismo de investigação psicológica, servindo à decodificação dos sentidos, à resolução de traumas familiares e à procura da humanidade que segredam os volumosos arquivos de nossa história íntima. No Brasil, Proust foram muitos. E se alguma lei podemos depreender dessa nebulosa de leituras coloridas, multiformes é sua tendência, geral e crescente, à subjetivação e à autonomia estética ao longo do tempo.

Mas as tendências não se desencadeiam espontaneamente. Há que se buscar nelas um substrato formal, um lastro criativo, os instrumentos empregados por seus artífices. Nenhum autor brasileiro compôs acervo maior de temas, episódios e traços tipicamente proustianos do que Nava, Andrade e Anjos. E que não apenas os colecionaram — também se apropriaram criativamente deles.

Pois a conhecida *madeleine* ganhou os contornos de uma tela surrealista, as fragrâncias das poções de um antigo boticário, o gosto de uma açucarada receita de família. A busca por verdades profundas se transformou em reportagem, em entrevista jornalística, ou mesmo em desafio médico de reconstituição da fisiologia de um organismo. Os patológicos ciclos amorosos — da paixão aguda ao ciúme virulento à morna indiferença — se multiplicam e Gilberte e Albertine ganham as feições de Priscila, Florisbela, Paola, de várias e várias outras jovens mulheres, todas iguais entre elas, prontas a convergir em uma hermética *menina do sobrado*.

Ali onde romances mais antigos alocavam um preceptor moral, os heróis de Nava, Andrade e Anjos recebem sofisticada educação estética e artística. Através de um engenheiro em Nava, de um camponês ermitão em Anjos ou (tanto quanto Elstir

[1] LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, organização de Afrânio Coutinho, vol. I, 1958, p. 337.

na *Recherche*) do pintor Wesley Duke Lee, do escritor Érico Veríssimo, do filósofo Bento Prado Júnior em Andrade. Os nomes, grandes índices da passagem do tempo, da transição da era pueril em que a linguagem é o espelho do mundo à época amarga em que são sua morte, se tornam a base de uma grande fantasia toponímica em Anjos, o cerne de tragédia moral em Andrade e de comédia genealógica em Nava.

Enredados, todos os astros desse grande imaginário que constitui *À la recherche du temps perdu* compõem uma caótica constelação, a partir da qual somos capazes de ver, muitas vezes em estado de êxtase, um universo mais perfeitamente em funcionamento.

Há uma terceira dimensão que alicerça o argumento. Uma dimensão política. Condições estruturais possibilitaram essa absorção tão intensa de Proust por autores distantes, que se situam, segundo nossa metáfora, às margens do Vivonne. E, inversamente, é pelas margens do Vivonne que se parece possível observar um Proust maior que aquele que a crítica habitualmente apresenta e conhece. Um Proust mais universal na medida em que se constituiu como necessidade para a expressão poética de situações longínquas, estrangeiras, exóticas, do *outre-mer*.

Em uma paráfrase da famosa provocação de Schwarz: por que não pode ser brasileira a forma da *Recherche* de Proust[1]? O romance memorialista brasileiro não pode ser inteiramente confundido com a *Recherche*, possui vida própria, preocupações particulares de seu tempo e espaço. Mas o romance memorialista brasileiro também não consegue ser considerado sem a *Recherche*, de modo que entre os dois campos se estabelece uma relação dialética de desigualdade e de combinação. Proust é tão brasileiro quanto são proustianos os nossos romancistas.

O tempo perdido da *Recherche* pega em armas durante a Primeira Guerra Mundial, submerge o atavismo aristocrático ao endinheirado império da burguesia e energiza todas as principais inovações tecnológicas do início do século XX, realizando na terra, dentre os homens, em aço, plástico e eletricidade, todo o repertório onírico da mitologia ocidental. O tempo perdido de *Baú de ossos*, de *Labirinto* ou mesmo de *A menina do sobrado* levou a indústria ao campo, verteu

[1] A questão original é "por que não pode ser brasileira a forma do Realismo europeu?". *Cf*. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 51.

toneladas de concreto sobre suas antigas casas de infância e assistiu, impassível, à transformação do sonho *Belle Époque* no inferno empobrecido e movido a combustão das grandes metrópoles brasileiras.

Segundo Proust, pior que a destruição das belas coisas é a destruição dos homens que pensam e que produzem as belas coisas. Pois a beleza das coisas "vem justamente de [se] haver por um momento fixado verdades humanas"[1]. É precisamente essa conclusão que motiva os memorialistas brasileiros, tanto quanto o narrador de Proust, a escrever. Porque seu mundo entra em colapso e cede a um progresso violento e desenfreado, a necessidade de *fixar verdades humanas* se potencializa e Proust surge como o arcabouço estético mais abrangente, mais completo, mais apropriado para fazê-lo. Ou ainda, de outra maneira: se há a urgência de se partir em busca da poesia da vida é porque essa vida também sucumbe a um processo de desarticulação e de esfacelamento.

Por uma via ou pela outra, iniciando o raciocínio pelo quadro objetivo ou pelo ideológico, pela abstração das relações sociais, o fato é que, por meio de Proust, o romance memorialista brasileiro se esforçou para ser, em sua etapa mais amadurecida, "o laboratório de uma espécie de nova criação do mundo"[2]. Criação que não poderia ser senão nova, já que seus seres estão mortos, suas paisagens estão irreconhecíveis, e suas casas, quando não foram substituídas, se encontram em ruínas.

A mesma suposição que fazia Czapski em um campo de concentração soviético cabe ao caso brasileiro. Proust "muito se surpreenderia e talvez se comoveria de saber que, vinte anos após sua morte, [...] a história da duquesa de Guermantes, a morte de Bergotte"[3] serviriam de meio de redescoberta de uma vida em franco desaparecimento. Originando-se na realidade, a literatura se revela capaz de esclarecê-la, de ser mais do que ela.

Em resumo, Pedro Nava, Jorge Andrade e Cyro dos Anjos se encontram na ponta de um longo itinerário de subjetivação das alusões ao romance de Marcel Proust; apresentam, em consequência desse esforço, o repertório mais completo de

[1] *RTP*, IV, p. 374.
[2] *RTP*, II, p. 190.
[3] CZAPSKI, Joseph. *Proust contre la déchéance*. Lausanne: Éditions Noir sur Blanc, 2011, p. 11.

temas, motivos e traços de estilo derivados da *Recherche*; e logram, na resultante desses dois vetores, exprimir uma visão crítica e aprofundada do processo civilizatório brasileiro.

É difícil encontrar algum aspecto da obra de Marcel Proust que sua crítica já não tenha explorado, de modo que o interesse futuro dos estudos proustianos talvez dependa mais das relações do romance com o universo que o orbita do que do detalhamento de seu núcleo duro. Não há alusão ou método criativo da *Recherche* que a crítica genética francesa, com suas ramificações no Japão, Estados Unidos e Brasil, não logrou esclarecer. Em sua defesa, sem seu pendor de precisão, que desloca os esforços interpretativos para o processo criativo, é certo que uma obra com a dimensão e com a diversidade temática da *Recherche* acabasse submersa em um verdadeiro oceano de ecletismos.

Mas, à exceção de algumas cartas e manuscritos de coleções particulares que vêm a público de tempo em tempo, produzindo grande furor e, sobretudo, rentáveis novas publicações, todo o *corpus* proustiano já se encontra rigorosamente cartografado, sua biografia passa por correções mínimas e sua ampla rede de referências já é praticamente toda conhecida. Qual caminho então trilhar? Se algo ainda resta a ser desbravado, ele não se encontra dentro da própria obra, mas fora, em seu campo de ressonância, em tudo aquilo que a sucedeu e que teve origem nela.

Não é necessário "esquecer um pouco Proust", como sugeriu Tadié há alguns anos, antes de publicar pelo menos mais seis novos livros sobre o autor[1]. Basta lembrar-se de Proust de outra maneira, estudá-lo ali onde ele pôde ser outro escritor e foi compreendido sob outras condições. Basta distanciar a *Recherche* do "dogma segundo o qual a literatura não possui relação com o resto do mundo" e é tão somente "a ilustração dos meios necessários para sua análise"[2].

[1] CAVIGLIOLI, David. "Jean-Yves Tadié: 'oubliez un peu Proust...'". *Bibliobs*, 1 de agosto de 2013, disponível em https://bit.ly/3tBFHOC (consultado em 23 de março de 2022). Após essa entrevista, Tadié não se esqueceu um pouco de Proust: publicou *Marcel Proust: croquis d'une épopée* (Gallimard, 2019) e *Proust et la société* (Gallimard, 2021); também organizou três volumes da coletânea de estudos genéticos e biográficos *Le cercle de Marcel Proust* (Honoré Champion, 2013, 2015 e 2021) e, com Estelle Gaudry, a coletânea de cartas inéditas *Lettres à sa voisine* (Gallimard, 2013).
[2] TODOROV, Tzvetan. *La littérature en péril*. Paris: Flammarion, 2014, p. 31.

Muito já se debateu "a qual gênero literário pertence *À la recherche du temps perdu*", se autobiografia, diário, memórias ou romance íntimo[1]. Mas, talvez, melhor que se questionar o gênero da *Recherche* seja se perguntar se esse livro não constituiu, em toda sua heterogeneidade de ficção e de ensaio, um gênero literário em si mesmo, sustentado por um conjunto de estruturas, personagens e tensões que se repetiram e se transformaram ao longo do tempo sob a pluma de outros autores.

Mundo afora, o fértil jardim da *Recherche* se frutificou em uma verdadeira legião de escritores da maior relevância. Estuda-se, na Itália, o Proust de Attilio Bertolucci (*Camera da letto*), de Giorgio Bassani (*Giardino dei Finzi-Contini*), de Curzio Malaparte (*Kaputt*), de Natalia Ginzburg (*Lessico famigliare*)[2]. Nos Estados Unidos, Proust impregnou Nabokov (*The real life of Sebastian Knight*) e Edmund White (*A boy's own story*)[3]. Proust chegou à Rússia, vimos há pouco, nos seis volumes dos *Contos de Kolimá* de Chalámov. Está na base dos outros seis volumes do *Min kamp* do norueguês Karl Ove Knausgård. Com maior ou menor justeza, José Lezama Lima acabou alcunhado de "Proust caribenho" ou "Proust cubano" pelo romance *Paradiso*, que ele publicou, feito Pedro Nava, já ao final da vida[4]. Há também quem compare *Los recuerdos del porvenir*, da mexicana Elena Garro, a certos pontos da estética proustiana.

---

[1] TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 2003, p. 17.

[2] Agradeço ao colega Ludovico Monaci, da Universidade de Pádua, por sua gentil correspondência e detalhada introdução à paisagem proustiana da Itália. Yannick Gouchan é a autora de um importante estudo sobre o Proust de Bertolucci, cuja leitura sugerimos (GOUCHAN, Yannick. *Nella trama ondulante degli anni e dei giardini. Il Proust di Bertolucci*. In: DOLFI, Anna (org.). *Non dimenticarsi di Proust: declinazioni di un mito nella cultura moderna*. Florença: Firenze University Press, 2014, pp. 125-135). Já Bernard Urbani nos lembra, em um artigo de 2008, que, além de *Kaputt*, Malaparte escreveu a peça de teatro *Du côté de chez Proust*, na qual os personagens Robert de Saint-Loup e Rachel Quand du Seigneur se encontram diante de seu autor (URBANI, Bernard. *Du côté de chez Proust de Curzio Malaparte: une reprise de* À la recherche du temps perdu*?*. In: ENGÉLIBERT, Jean-Paul; TRAN-GERVAT, Yen-Maï (dir.). *La littérature dépliée: reprise, répétition, réécriture*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 125-137.

[3] Elyane Dezon-Jones vai ainda além e argumenta que romancistas americanos como Francis Scott Fitzgerald, William Faulkner, Thomas Woolf e Jack Kerouac participam de uma mesma tradição da "escola do romance do tempo" e deveriam ser lidos à luz de sua admiração pela *Recherche* de Proust. *Cf*. DEZON-JONES, Elyane. *Proust et l'Amérique: la fiction américaine à la recherche du Temps Perdu*. Paris: Nizet, 1982.

[4] Thomas Barège publicou, em 2021, um longo estudo comparando o romance *Paradiso* à *Recherche* de Proust. A certa altura, se queixa, como fizemos há pouco com relação a nossos autores brasileiros, do "redutor" epíteto "proustiano". No caso cubano, tanto quanto no caso brasileiro, é preciso ir além das fórmulas, é preciso "compreender a história da percepção" desses autores "enquanto escritores proustianos". *Cf*. BARÈGE, Thomas. *La Pensée figurative du monde: Marcel Proust et José Lezama Lima*. Paris: Garnier, 2021, p. 21.

Se alargarmos nossos critérios e somarmos à prosa a lírica, seremos obrigados a considerar o espanhol Pedro Salinas (a trilogia *La voz a ti debida*, *Razón de amor* e *Largo lamento*), o grego Giórgos Seféris (o poema *Piazza San Nicolo*) e, no Brasil, Carlos Drummond de Andrade (a trilogia *Boitempo*, *Menino antigo* e *Esquecer para lembrar*).

Esse elenco é inevitavelmente incompleto e é bastante provável que tradições literárias que ignoramos e com as quais somos pouco familiarizados também tenham produzido preciosas *madeleines*. Mas o mais relevante é que, a partir de cada um desses autores proustianos, é possível elaborar uma estética da ressonância, um estudo sobre a etapa mais tardia do fenômeno de recepção, que é aquela própria à "função produtiva da compreensão"[1]. Torna-se possível investigar aquilo que os particulariza na periodização de seus sistemas culturais (diacronia); averiguar a dimensão, caracterizar o arsenal proustiano de seus estilos (sincronia); e, então, refletir sobre suas condições de possibilidade, se indagar sobre o que dizem, via Proust e a *Recherche*, a respeito de seu próprio tempo, de sua própria gente (relação entre a evolução intrínseca da literatura e a história em geral)[2].

Proust mesmo, na realidade, já previa esse caminho. O "livro essencial, o único livro verdadeiro" que seu narrador deseja escrever não precisa ser criado, "uma vez que ele já existe dentro de cada um de nós"[3]. O "dever e a tarefa de um escritor são aqueles de um tradutor"[4]. E ao crítico, cabe partir em busca dessas procuras da alma, traduzir aqui e ali o tempo perdido de seus escritores, que é também o tempo perdido de cada um de nós.

[1] JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978, p. 68.
[2] *Ibid*., p. 69.
[3] *RTP*, IV, p. 469.
[4] *Idem*.

Referências

I. *Corpus* principal

ANDRADE, Jorge. *Labirinto*. São Paulo: Paz e Terra, 1978;

ANJOS, Cyro dos. *A Menina do sobrado*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979;

NAVA, Pedro. *Baú de ossos*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1972;

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, edição de Jean-Yves Tadié, 4 vol., 1987-1989;

_____. *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, edição de Pierre Clarac e Yves Sandre, 1971;

_____. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, edição de Bernard de Fallois, 1987;

_____. *Correspondance de Marcel Proust*. Paris: Plon, edição de Philip Kolb, 21 vol., 1970-1993.

II. Teoria literária

AUERBACH, Erich. *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1968;

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982;

JAMESON, Fredric. Periodizing the 60's. In:_____. *The Ideologies of theory (1971-1986): syntax of history*. Minneapolis: University of Minnesota Press, v. II, 1988;

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978;

LUKÁCS, Georg. Die Leiden des jungen Werther. In:_____. *Goethe und seine Zeit*. Berna: A. Francke Verlag, 1947;

_____. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34 e Duas Cidades, trad. José Marcos Mariani de Macedo, 2009;

SAID, Edward. *Orientalism*. Nova York: Vintage Books, 1979;

SPITZER, Leo. *La Enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Instituto de Filologia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, col. Estudios Estilísticos, 1945;

_____. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970;

STAROBINSKI, Jean. *L'œil vivant*. Paris: Gallimard, 1999;

TODOROV, Tzvetan. *La littérature en péril*. Paris: Flammarion, 2014;

ULLMANN, Stephen. *Style in the French Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1957;

WILLIAMS, Raymond. *The country and the city*. Nova York: Oxford University Press, 1973.

III. Obras críticas sobre Marcel Proust

ADORNO, Theodor. Petits commentaires de Proust. In:_____. *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984;

ALBOUY, Pierre. Quelques images et structures mythiques dans "La Recherche du temps perdu". *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, n. 5-6, 1971;

ANJOS, Yuri Cerqueira dos. *Marcel Proust et la presse de la Belle Époque*. Paris: Honoré Champion, 2018;

BARTHES, Roland. Proust et les noms. In:_____. *Le degré zero de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1972;

BASCH, Sophie. Théodore Rousseau et les trois arbres d'Hudimesnil. In: *L'École des muses, Marcel Proust et les arts*, 2017, Paris: Académie des Beaux-Arts, anais de colóquio;

BECKETT, Samuel. *Proust*. Londres: Chatto & Windus, 1931;

BOGOUSSLAVSKY, Julien. La « Poupée intérieure » de Proust : au-delà de la mémoire involontaire. *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n. 58, 2008;

BONNET, Henri. *Les amours et la sexualité de Marcel Proust*. Paris: Nizet, 1985;

BRUN, Bernard. Amour. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2014;

BUTOR, Michel. Les œuvres d'art imaginaires chez Proust. In:_____. *Répertoire* II. Paris: Les Éditions de Minuit, 1964;

CHARDIN, Philippe. Jalousie. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2014;

CHEVALIER, Anne. Albertine. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2014;

COELHO, Ruy. *Proust e Introdução ao método crítico*. São Paulo: Flama, 1944;

COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989;

_____. *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard, 2005;

CURTIUS, Robert Ernst. Marcel Proust. *La nouvelle revue française: hommage à Marcel Proust*, Paris, v. 10, n. 112, p. 262, janeiro de 1923;

FAU, Guillaume. Le fonds Proust au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. *Genesis*, n. 36, 2013, pp. 135-140. Disponível em https://bit.ly/2TLTVu4 (consultado em 18 de março de 2020);

FEUILLERAT, Albert. *Comment Marcel Proust a composé son roman*. New Haven: Yale University Press, 1934;

GENETTE, Gérard. Métonymie chez Proust. In: _____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972;

_____. L'âge des noms. In: _____. *Mimologiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1999;

GIORGI, Giorgetto. Barocco ed impressionismo in Proust. *Revista di letterature moderne e comparate*, n. 18, 1965;

GRIMALDI, Nicolas. *O ciúme: estudo sobre o imaginário proustiano*. São Paulo: Paz e Terra, 1994;

HOHL, Reinhold. Proust et la Grande Guerre. In: SPECK, Reiner et al. *Proustiana*. Berlim: Insel Verlag, vol. XXIII, 2005;

JACKSON, Elizabeth. *L'Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*. Paris: Nizet, 1966;

JAMESON, Fredric. Joyce or Proust?. In:_____. *The Modernist papers*. Nova York: Verso, 2007;

KATO, Yasué. Les citations des peintres réels dans les épisodes d'Elstir. *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n. 26, 1995, p. 103;

KITTREDGE, Annette. Des théodolithes et des arbres : l'arrêt du train, les arbres d'Hudimesnil (Couliville). *Bulletin d'informations proustiennes*, Paris, n. 24, 1993;

LAGET, Thierry. *Proust, Prix Goncourt: une émeute littéraire*. Paris: Gallimard, 2019;

LINS, Álvaro. *A Técnica do romance em Marcel Proust*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956;

MAGILL, Michèle. Art et littérature dans À la recherche du temps perdu : étude quantitative des références et des comparaisons artistiques. *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n. 18, 1987;

MAHUZIER, Brigitte. *Proust et la guerre*. Paris: Honoré Champion, 2014;

MIGUET-OLLAGNIER, Marie. *La Mythologie de Marcel Proust*. Paris: Les Belles-Lettres, 1982;

_____. Fonctions de quelques photographies dans *À la recherche du temps perdu*. *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n. 36, 1986;

NATUREL, Mireille. Les trois arbres d'Hudimesnil : Fromentin et les « procédés de fécondation ». *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n. 69, 2019;

OLLIVIER, Jean-Pierre. *Proust et les sciences*. Paris: Honoré Champion, 2018;

PAINTER, George. *Marcel Proust: a biography*. Londres: Chatto & Windus, 2 vol., 1965;

PERRIER, Guillaume. La Recherche et l'art de la mémoire : l'allégorie médiévale. *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n. 39, 2009;

PROUST, Marcel. *Les soixante-quinze feuillets*. Paris: Gallimard, edição de Nathalie Mauriac Dyer, 2021;

QUARANTA, Jean-Marc. Bourgeoisie. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2014;

QUÉMAR, Claudine. Rêverie(s) onomastique(s) proustiennes. *Littérature*, Paris, n. 28, 1977;

REY, Pierre-Louis. Notice de Noms de pays: le pays. In: PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, edição de Jean-Yves Tadié, vol. II, 1988;

RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Paris: Seuil, 1974;

ROSEN, Elisheva. Littérature, autofiction, histoire: l'Affaire Dreyfus dans La recherche du temps perdu. *Littérature*, Paris, n. 100, 1995;

SAKAMOTO, Hiroya. *Les inventions techniques dans l'oeuvre de Marcel Proust*. Tese (Doutorado em Literatura Francesa e Comparada) – Universidade de Paris IV – Sorbonne. Paris, 2008;

SERÇA, Isabelle. Bicyclette. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2014;

Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray. *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*. Illiers-Combray, n. I, 1950;

SOLOMON, Julie. "La bacchante à bicyclette": la séduction du moderne chez l'Albertine de Proust. *Bulletin Marcel Proust*, n. 54, 2004;

TADIÉ, Jean Yves. *Marcel Proust*. Paris: Gallimard, 2 vol., 1996;

_____. Nouvelles recherches sur la mémoire proustienne. In:_____. *De Proust à Dumas*. Paris: Gallimard, 2006;

WILLEMART, Philippe. Proust e as ciências. *Manuscrítica*, São Paulo, n. 38, 2019;

YOSHIKAWA, Kazuyoshi. Turner dans le "Port de Carquethuit". *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n. 33, 2003;

_____. Elstir. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2014.

IV. Obras críticas sobre Pedro Nava, Jorge Andrade e Cyro dos Anjos

AGUIAR, Joaquim Alves. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Edusp, 1998;

ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume, 2001;

AZEVEDO, Elizabeth. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Edusp, 2014;

BROCA, Brito. *Horas de leitura*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957;

BUENO, Antônio Sérgio. *Vísceras da memória*. Belo Horizonte: UFMG, 1997;

FÁVERO, Afonso Henrique. *Aspectos do memorialismo brasileiro*. 1999. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo;

FERRAZ, Luiz. *Réalité et fiction: aspects thématiques et formels de l'œuvre de Cyro dos Anjos*. 1988. Thèse (Doctorat en Études Ibériques et Ibéro-Américaines) — U.F.R. de Langues Vivantes Étrangères, Université de Caen;

GARCIA, Celina Fontenele. Nava, leitor de Proust. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 19, n. 1/2, janeiro/dezembro de 1997;

LE MOING, Monique. *A Solidão povoada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996;

MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: ANDRADE, Jorge. *Labirinto*. São Paulo: Paz e Terra, 1978;

MARTINS, Wilson. Resenha de "Galo-das-trevas: as doze velas imperfeitas", de Pedro Nava. *World Literature Today*, Norman, v. 56, n. 4, outono de 1982;

ROSENFELD, Anatol. Visão do ciclo. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970;

SOUZA, Gilda de Mello e. Teatro ao sul. In:_____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Editora 34 e Duas Cidades, 2009;

SÜSSEKIND, Flora. Brito Broca e o tema da volta à casa no romantismo. *Remate do Malês*, v. 11, 1991;

TAGÉ, Terezinha. *Jorge Andrade, repórter Asmodeu: leitura do discurso jornalístico do autor para a revista Realidade de 1969 a 1972*. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989;

_____. *Jornalismo e dramaturgia: o mundo composto de Jorge Andrade*. 2010. 122 p. Tese de livre-docência — ECA/USP;

VASCONCELOS, Sandra. Narciso e Antinarciso. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 24, 1982.

V. Proust na literatura brasileira

ARANHA, Graça. Marcel Proust. In:_____. *Espírito moderno*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1925;

BEBIANO, Alexandre. A crônica dos modernistas encontra Proust: Mário de Andrade e Manuel Bandeira. *Lettres Françaises*, v. 2, n. 15, 2014;

BUNGART, Paulo. *Augusto Meyer proustiano: a reinvenção memorialística do eu*. Dourados: Editora da UFGD, 2014;

CARVALHAL, Tania Franco. L'écriture autobiographique au Brésil: l'héritage proustien. *Revue de littérature comparée*, Paris, v. 2005/4, n. 316;

COELHO, Saldanha (org.). *Homenagem a Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1948;

_____. *Proustiana brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950;

GALVÃO, Walnice Nogueira. Em busca de um tempo perdido. In: WILLEMART, Philippe. *Educação Sentimental em Proust*. São Paulo: Ateliê, 2002;

LAUS, Maria Marta. *A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993;

MAURO, Fillipe. *A máscara e o espírito: estudo comparado dos retratos jornalísticos de Marcel Proust e Jorge Andrade*. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018;

_____. Notes de lecture de "Proust sous les tropiques: diffusion, réceptions, appropriations et traduction de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)". *Bulletin d'Informations Proustiennes*. Paris, n. 51, 2021;

MEYER, Augusto. *Notas para a leitura de* No Caminho de Swann. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1948;

SAUTHIER, Etienne. *Combray sous les tropiques: diffusions, réceptions, appropriations et traductions de l'œuvre de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)*. Tese (Doutorado em História) — Universidade de Paris III — Sorbonne Nouvelle. Paris, 2014;

_____. *Proust sous les tropiques: diffusion, réceptions, appropriations et traduction de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)*. Villeneuve-d'Ascq: Septentrion, 2021.

VI. Proust em outras literaturas

ARNOUX-FARNOUX, Lucile. “Quand on est seul, on peut demander l’aide de Swann”: lire — et traduire — Proust en Grèce pendant la dictature. In: GODEAU, Florence; HUMBERT-MOUGIN, Sylvie (orgs.). *Vivre comme on lit*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2018, disponível em https://doi.org/10.4000/books.pufr.9894 (consultado em 21 de março de 2022);

BARÈGE, Thomas. *La Pensée figurative du monde: Marcel Proust et José Lezama Lima*. Paris: Garnier, 2021;

CHALÁMOV, Varlam. *Contos de Kolimá*. São Paulo: Editora 34, vol. V, trad. Daniela Mountian e Moissei Mountian, 2016;

CZAPSKI, Joseph. *Proust contre la déchéance*. Lausanne: Éditions Noir sur Blanc, 2011;

_____. *Proust contra a degradação*. Tradução de Luciana Persice Nogueira. Rio de Janeiro: Âyiné, 2020;

DEZON-JONES, Elyane. *Proust et l’Amérique: la fiction américaine à la recherche du Temps Perdu*. Paris: Nizet, 1982;

GINZBURG, Natalia. *Le piccole virtù*. Turim: Einaudi, 1962;

_____. *Lessico famigliare*. Milão: Mondadori, 1963;

GOUCHAN, Yannick. Nella trama ondulante degli anni e dei giardini. Il Proust di Bertolucci. In: DOLFI, Anna (org.). *Non dimenticarsi di Proust: declinazioni di un mito nella cultura moderna*. Florença: Firenze University Press, 2014;

PERRIER, Guillaume. “Douces choses férocement lointaines”: deux lectures de Proust dans les camps soviétiques. *Amnis – Revue d’études des sociétés et cultures contemporaines Europe/Amérique*, Marselha, vol. IX, 2010, disponível em https://doi.org/10.4000/amnis.822 (consultado em 21 de março de 2022);

URBANI, Bernard. Du côté de chez Proust de Curzio Malaparte: une reprise de À la recherche du temps perdu?. In: ENGÉLIBERT, Jean-Paul; TRAN-GERVAT, Yen-Maï (orgs.). *La littérature dépliée: reprise, répétition, réécriture*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008;

VASARRI, Fabio. Un amour de Natalia Ginzburg. *Francofonia*, n. 64, 2013;

ZANNAS, Pavlos. *Ημερολόγιο φυλακής [Diário do cárcere]*. Atenas: Hermis, 2000.

VII. Literatura brasileira

ALECRIM, Octacílio. *Província submersa*. Macaíba: Instituto Pró-Memória de Macaíba, 2ª edição, 2008;

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Menino antigo (Boitempo II)*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973;

_____. Pedro Nava a partir do nome. In: NAVA, Pedro. *Balão cativo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973;

_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015;

ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970;

_____. *As moças da rua 14*. Cópia datilografada inédita de roteiro de telenovela. DT 7609, CCSP, Arquivo Multimeios;

ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937;

_____. *Explorações no tempo*. Rio de Janeiro: Os Cadernos de Cultura, 1952;

_____. *Explorações no tempo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963;

ANJOS, Cyro dos; ANDRADE, Carlos Drummond de. *Cyro & Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2012;

BARRETO FILHO, José. *Sob o olhar malicioso dos trópicos*. Rio de Janeiro: Record, 2ª edição, 1934;

LIMA, Jorge de. *A mulher obscura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939;

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, organização de Afrânio Coutinho, vol. I, 1958;

MEYER, Augusto. *Giraluz*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1928;

_____. *Segredos da infância*. Porto Alegre: Editora Globo, 1949;

_____. *No tempo da flor*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966;

MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas*. Rio de Janeiro: Edições Gaveta, 1946;

NAVA, Pedro. *Balão cativo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973;

_____. *Chão de ferro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976;

_____. *Beira-Mar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978;

_____. *Galo-das-trevas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981;

_____. *O círio perfeito*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983;

_____. *Cera das almas*. São Paulo: Ateliê, 2006;

NETO, João Cabral de Melo. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

VIII. Obras teóricas sobre literatura brasileira

CANDIDO, Antonio. A Literatura brasileira em 1972. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 43, n. 98-99, 1977;

_____. Drummond Prosador. In:_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993;

_____. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A Educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011;

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014;

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014;

GALVÃO, Walnice Nogueira. A voga do biografismo nativo. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 55, v. 19, 2005;

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977;

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

IX. Obras teóricas em ciências humanas

ARENDT, Hannah. *The origins of totalitarianism*. Nova York: Meridian Books, 1962;

BRITO, Fausto. O deslocamento da população brasileira para as metrópoles. *Estudos Avançados*, v. 20, n. 57, 2006;

DICK, Maria Vicentina de Paula do Amaral. *A Motivação toponímica e a realidade brasileira*. São Paulo: Edições Arquivo do Estado, 1990;

FREUD, Sigmund. Sobre alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e na homossexualidade. In:_____. *Psicologia das massas e análise do Eu e outros textos (1920-1923)*. São Paulo: Companhia das Letras, col. Obras completas, vol. XV, tradução de Paulo César de Souza, 2011;

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933;

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002;

LACAN, Jacques. *Écrits I*. Paris: Seuil, 1966;

LEIBNIZ, G. W. *Discours de métaphysique suivi de Monadologie*. Paris: Gallimard, 1995;

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010;

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Edusp, 2020.

X. Artigos jornalísticos

A literatura brasileira em 1939. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 131, p. 7, 30 de dezembro de 1939;

AB'SÁBER, Tales. A psicanálise dos escritores. *A terra é redonda*, São Paulo, 28 de outubro de 2021. Disponível em: https://bit.ly/3w0uHcT. Acesso em: 30 de outubro de 2021;

AMÂNCIO, Moacir; PUCCI, Cláudio. O labirinto, Jorge e os outros. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 17.971, ano 57, p. 39, 16 de junho de 1978;

ANDRADE, Jorge. Mulher-Terra. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, ano 57, n. 18209, p. 38, 9 de fevereiro de 1979;

_____. Casa perdida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 18.286, ano 58, p. 38, 27 de abril de 1979;

ANDRADE, Mario de. Claude Debussy II. *Folha da Manhã*, São Paulo, n. 5898, p. 7, 3 de junho de 1943;

BARBOUSSE, Henri. Cinémas et autres réalismes. *L'Humanité*, Paris, p. 4, 10 de abril de 1927;

CANÇADO, José Maria. Pedro Nava: "sou contra o arbítrio, pela liberdade". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, vol. LXXXVIII, n. 56, p. 6, 3 de junho de 1978;

CAVIGLIOLI, David. "Jean-Yves Tadié: 'oubliez un peu Proust...'". *Bibliobs*, 1 de agosto de 2013, disponível em https://bit.ly/3tBFHOC (consultado em 23 de março de 2022);

DANTAS, Pedro. Dois séculos de história social no baú de Pedro Nava. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 280, p. 7, 27 de janeiro de 1973;

DEL RIOS, Jefferson. Depois das memórias, um romance de Pedro Nava. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 19327, p. 29, 3 de março de 1982;

FUKELMAN, Clarisse. Cyro dos Anjos: "se pudesse, selecionaria os meus leitores". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 27, ano 89, p. 39, 5 de maio de 1979;

GINZBURG, Natalia. Come ho tradotto Proust. *La Stampa*, Turim, p. 7, 11 de dezembro de 1963;

IVO, Lêdo. Reaparecimento de Constança. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 138, p. 6, 24 de fevereiro de 1940;

JARDIM, Rachel; BRITO, Dadá de Carvalho. Vida, morte e ressurreição da vestal mineira (estão voltando os tempos de morrer de amor?). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 265, p. 4, 2 de outubro de 1978;

LOPES, Hélio. Como Ulisses e Penélope. *Suplemento Cultural*, São Paulo, n. 136, ano 3, p. 9, 10 de junho de 1979;

MARTINS, Wilson. Em busca do tempo perdido. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 316, ano 91, p. 11, 20 de fevereiro de 1982;

MARTINS, Wilson; HORTA, Luiz Paulo. Pedro Nava: do fundo do baú. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, vol. LXXXVIII, n. 307, p. 4, 11 de fevereiro de 1979;

MONTELLO, Josué. Memórias de Cyro dos Anjos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 37, ano 89, p. 11, 15 de maio de 1979;

MOTTA, Lourenço Dantas. "Quando vamos pescar uma coisa nesse oceano sem fundo que é a memória, o anzol já vai molhado do presente". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, vol. I, n. 36, p. 190, 15 de fevereiro de 1981;

O romancista Jorge de Lima. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 131, p. 8, 30 de dezembro de 1939;

Paulo de Frontin é totalmente fechada ao tráfego. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 197, ano 81, pp. 5 e 14, 24 de novembro de 1971;

Pedro Nava demite-se da Policlínica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, vol. LXXXV, n. 29, p. 20, 7 de maio de 1975;

PHILIPE, Anne. Traduire Proust en prison. *Le Monde*, Paris, p. 24, 19 de novembro de 1971;

SERVA, Leão. Vamos construir mais um Rodoanel para congestionar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 de julho de 2018. Disponível em: https://bit.ly/3Er12wH. Acesso em: 29 de outubro de 2021;

TAVARES, Deolindo. A mulher obscura. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 135, p. 6, 27 de janeiro de 1940;

VANDÉREM, Fernand. Les Lettres et la vie. *La revue de Paris*, Paris, p. 430, 15 de julho de 1919;

VASCONCELLOS, Gilberto. Um memorialista que não gosta de falar de si. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 18787, p. 21, 9 de setembro de 1980.

XI. Obras gerais

ALIGHIERI, Dante. *Commedia*. Milão: Mondadori, col. I Meridiani, vol. I, 2004;

APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1956;

BALZAC, Honoré de. *La comédie humaine*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, vol. III e X, 1976 e 1979;

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, 1975;

BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1952;

Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1948;

BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1928;

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In:_____. *Obras completas*. Buenos Aires: Sudamericana, vol. II, 2011;

CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Romans*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, tomo I, 1981;

DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les Tropiques*. Paris: L. Janet, 1824, p. III;

DIÓGENES LAÉRCIO. *Lives of eminent philosophers: books 6-10*. Cambridge: Harvard University Press, col. Loeb Classical Library, tradução de R. D. Hicks, vol. II, 1925;

DUFOUR, Hélène. Portrait littéraire et notice biographique. In: _____. *Portraits, en phrases*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997;

GARY, Romain [Émile Ajar]. *La vie devant soi*. Paris: Gallimard, col. Folio, 2011;

GIDE, André. *Romans — Récits et soties — Œuvres lyriques*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1958;

JOBIM, Antônio Carlos. Águas de Março. In:_____. *Elis & Tom*. Rio de Janeiro: Philips, 1974. Faixa 1. Disco de vinil;

_____. Carta do Tom. In: _____. *Tom canta Vinicius*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, faixa 11, 2009, disco compacto;

LA BRUYÈRE, Jean de. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1935;

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, tomo I, 1998;

MOST, Glenn W. Introduction. In: HESÍODO. *Theogony*. Massachusetts: Harvard University Press, col. Loeb Classical Library, tradução de Glenn W. Most, 2018;

OVÍDIO. *Metamorphoses*. Massachusetts: Harvard University Press, col. Loeb Classical Library, trad. Frank Justus Miller, rev. G. P. Goold, vol. I, 1977;

RILKE, Rainer Maria. *Briefe an einen jungen Dichter*. Leipzig: Im Insel-Verlag, 1930;

STENDHAL. *Voyages en Italie*. Paris : Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1973;

_____. *De l'amour*. Paris: Gallimard, 1980;

THIBAUDET, Albert. Préface. In: FLAUBERT, Gustave. *L'Éducation sentimentale*. Paris: Gallimard, col. Folio, 1965;

WOOLF, Virginia. *The letters of Virginia Woolf*. Boston: Mariner Books, editado por Nigel Nicolson e Joanne Trautmann, vol. II, 1978.