PAULO BUNGART NETO

AUGUSTO MEYER PROUSTIANO:
A REINVENÇÃO MEMORIALÍSTICA DO EU

UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MATO GROSSO DO SUL

Reitora
Célia Maria Silva Correa Oliveira

Vice-Reitor
João Ricardo Filgueiras Tognini

Obra aprovada pelo
CONSELHO EDITORIAL DA UFMS
Resolução nº 45/11

CONSELHO EDITORIAL
Jeovan de Carvalho Figueiredo (Presidente)
Carmen de Jesus Samúdio
Celina Aparecida Garcia de Souza Nascimento
Claudete Cameschi de Souza
Edgar Aparecido da Costa
Edgar Cézar Nolasco
Elcia Esnarriaga de Arruda
Gilberto Maia
Maria Rita Marques
Maria Tereza Ferreira Duenhas Monreal
Rosana Cristina Zanelatto Santos
Sonia Regina Jurado
Ynes da Silva Felix

UNIVERSIDADE FEDERAL
DA GRANDE DOURADOS

Reitor
Damião Duque de Farias

Vice-Reitora
Marlene Estevão Marchetti

Obra aprovada pelo
CONSELHO EDITORIAL DA UFGD
Resolução nº 06/11

CONSELHO EDITORIAL
Edvaldo Cesar Moretti
Luiza Mello Vasconcelos
Paulo Roberto Cimó Queiroz
Marcelo Fossa da Paz
Célia Regina Delácio Femandes
Rozanna Marques Muzzi
Wedson Desidério Fernandes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Coordenadoria de Biblioteca Central - UFMS, Campo Grande, MS, Brasil)

Bungart Neto, Paulo
B942a Augusto Meyer proustiano : a reinvenção mernorialística do eu / Paulo Bungart Neto. - Campo Grande, MS : Ed. UFMS ; Dourados, MS: Ed. UFGD, 2014.
575 p. : il. (algumas color.) ; 21 cm.

ISBN 978-85-7613-483-1 (UFMS)
ISBN 978-85-8147-096-2 (UFGD)

1. literatura brasileira - História e crítica. 2. Meyer, Augusto, 192-1970 - Crítica e interpretação. I. Título.

CDD (22) 869.909

JVD

PAULO BUNGART NETO

AUGUSTO MEYER PROUSTIANO:
A REINVENÇÃO MEMORIALÍSTICA DO EU

2014

Coordenadoria de Editora e Gráfica - PROPP/UFMS
Impressão e Acabamento

Editora UFGD

Criação e Editoração

Coordenação editorial: Paulo Custódio de Oliveira
Administração: Givaldo Ramos da Silva Filho
Revisão e normalização bibliográfica:
Raquel Correia de Oliveira e Tiago Gouveia Faria
Programação visual: Marise Massen Frainer

Direitos exclusivos para esta edição

COORDENADORIA DE EDITORA E GRÁFICA - PROPP/UFMS
Portão 14 - Estádio Morenão
Campus da UFMS
Fone: (67) 3345-7200 - Campo Grande - MS
e-mail: conselho@editora.ufms.br

EDITORA DA UFGD
Rua Albino Torraca, 1009 - Vila Progresso
Campus da UFGD
Fone: (67) 3410-2651 - Dourados - MS
e-mail: editora@ufgd.edu.br

Editoras associadas à

Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

ISBN 978-85-7613-483-1 (UFMS)
ISBN 978-85-8147-096-2 (UFGD)
Depósito Legal na Biblioteca Nacional
Impresso no Brasil

A todos que estiveram presentes...

Em especial, aos meus pais Peter e Lúcia
e *in memoriam* aos Professores Luiz Carlos da Silva Dantas e Tania Franco Carvalhal

"O rumorejar do vento nas árvores desperta esquecidas recordações. Como aquele azulão pousado na ponta do mais alto ramo, antes de levantar vôo, a memória hesita, voltada para todos os lados do passado. Mas, de súbito, a intuição acerta o rumo e vai direita e rápida, como ave de arribação atraída pelo faro de outra querência: a saudade do tempo da flor..."
(Augusto Meyer, *No tempo da flor*, 1966, p. 39)

Sumário

PREFÁCIO – Reinvenções, palimpsestos da memória literária 11

INTRODUÇÃO 17

CAPÍTULO 1 - Fundamentos teóricos 39

Teorias da memória – diversidade e amplitude de enfoque: memória coletiva e memória individual 41

Representações da memória e do "tempo perdido" em outras artes 79

Memória como gênero literário: autobiografia e memorialismo 111

A memória involuntária e o "gatilho" da memória 143

CAPÍTULO 2 - À la recherche du temps perdu e a reconstrução da memória: o monumental "edifício imenso da recordação" involuntária 159

O *roman-fleuve* de Marcel Proust e sua mola propulsora: a memória involuntária 161

Crítica proustiana francesa e europeia 191

Proust e a literatura modernista brasileira 225

CAPÍTULO 3 - Augusto Meyer memorialista: influxo proustiano na busca da unidade perdida 285

A memorialística brasileira e a crítica 287

Reflexos de *A la recherche du temps perdu* em *Segredos da infância* e em *No tempo da flor*: A memória involuntária em Augusto Meyer, o "iniciado do vento" 359

As *Memórias* de Augusto Meyer: imaginação e lirismo à procura do "país da memória perdida" 395

Resgatando a unidade do eu: Do menino e moço ao homem – viagem em tempespaço de Tico-Foguinho-Aug-Bilu-Meyer 439

Confluências entre as memorialísticas de Augusto Meyer e de Pedro Nava 475

Augusto Meyer e os poetas e memorialistas proustianos brasileiros: memória dos sentidos e acessos involuntários na "busca do eu perdido" 511

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Augusto Meyer polígrafo – Coesão e complementaridade: a memorialística em cotejo com outros gêneros de sua produção 535

Referências 547

PREFÁCIO

REINVENÇÕES, PALIMPSESTOS DA MEMÓRIA LITERÁRIA

O córrego é o mesmo.
Mesma, aquela árvore,
A casa, o jardim.

Meus passos a esmo
(Os passos e o espírito)
Vão pelo passado,
Aí tão devastado,
Recolhendo triste
Tudo quanto existe
Ainda ali de mim
- Mim daqueles tempos!

("Peregrinação", Manuel Bandeira)

A vida da literatura é, por um lado, a constante movimentação de escritores e homens de letras – como reconhecem, em âmbito universal, a teoria e a crítica literárias de hoje –, bem como, por outro, o fato e o texto literários atravessando hemisférios e disseminando sentidos comuns e vozes intercambiáveis dentro do nosso espaço-tempo – isto é, o mundo ocidental ou o próprio mundo em escala planetária. Essa vida não deixa de ser também o reconhecimento de trocas, transladamentos e transversões literárias concretamente perscrutáveis, tanto no passado remoto como no presente, seja como ponto de partida, seja como ponto de chegada. Segundo essa perspectiva, é possível inventariar — ao fixarmos o olhar na espessa correnteza dos oceanos, formada por

idas e vindas transatlânticas — pelo menos dois eixos de confluência, já consolidados: a literatura americana (ou ameríndia) e a sua contraface, a literatura europeia. O Antigo Continente, neste sentido, não apenas instilou correntes de sensibilidade, mas imprimiu também indeléveis rastros e deixou pegadas humanas que, ainda hoje, estão se redescobrindo em nosso subcontinente e, em particular, na literatura brasileira.

Com essas palavras iniciais, à guisa de apresentação ao livro que temos em mãos, intitulado *Augusto Meyer proustiano: a reinvenção memorialística do eu,* do professor Paulo Bungart Neto, e em parágrafo que já emoldura enquadrando um dos principais aspectos deste livro – escrita e prosa poética de natureza memorialístico-impressionista do francês Marcel Proust, refletida nas páginas de memorialistas brasileiros, especialmente em *Segredos da infância* (1949) e em *No tempo da flor* (1966) do modernista sul-rio-grandense Augusto Meyer –, queremos não só destacar efusivos louvores ao notável trabalho de investigação de seu autor, Paulo Bungart Neto, mas também acolher pela nossa percepção a chave de leitura aqui empreendida, em livro que se torna um dos mais representativos estudos sobre o assunto na historiografia brasileira contemporânea.

Portanto, desta perspectiva, o livro que se vai ler remete-nos àquele lugar, estádio no qual se encontram os modos de reinvenção da escrita literária hoje, que, a bem dizer, em realidade, já vinham preconizados em vaticínios da crítica ao asseverar que "escrever sobre escrever é o futuro de escrever" – quem evoca o aforismo é Lisa Block de Behar (*A invenção teórica do discurso crítico latino-americano*, 1998), explicitando em textos luminosos a contemporaneidade do ato de escrever e de fazê-lo a partir da América Latina. Salientando com perspicácia que, nos usos da imensa e formidável biblioteca chamada mundo, o exercício crítico está envolto pelo halo do discernimento, este chave daquela operação e de toda a crítica e de nossa própria intervenção:

> Entre as novidades de proezas técnicas, que já não surpreendem, tampouco surpreendem os resultados das relíquias encontradas por uma arqueologia enciclopédica que reúne de uma só vez espelhos e espelhamentos em um 'fundo do mar', este *mare magnum* de onde o 'leitor-navegante' [...] enfrenta a tempestade. (Ibid., p. 23).

Deste ângulo, no qual se escrutina o comum das ideias, dentro de uma biblioteca dispersa pelos oceanos (da linguagem), um dos eixos da prática de escrever, Lisa de Behar passa a examinar as viagens e convergências transatlânticas enquanto concreta partilha de experiências, constitutivo do outro eixo que referimos anteriormente: ou seja, agora em outro texto (*Aventuras, desplazamientos y convergências transatlánticas: impresiones contemporáneas de Jules Laforgue en Alemania y Carl Brendel en Uruguay*, 2012), e em prolongamento, a ensaísta latino-americana aborda, ainda sob a chave da leitura comparada de testemunhos e crônicas, colhidos em meio ao século XIX, demonstrando como, e apesar de brotarem em lugares distantes e distintos, uma variedade de textos "memorialistas" encaminha-se paralelamente no objetivo, ainda comum, de configuração e constelação de um "frame" de leitura compatível com a cosmovisão e representação das experiências de viagem, de leitura, como indeléveis marcas de encontro, fusão entre horizontes, tão-somente perceptíveis em tonalidades de aventuras e deslocamentos espaciais.

Ainda desta perspectiva, vem oportunamente o texto "Traduzindo presenças francesas", que escrevemos à guisa de prefácio ao volume de crítica, seminal, no qual Maria Luiza Berwanger da Silva retraça, enfim, a irrequieta movimentação das ideias transatlânticas entre os continentes europeu e americano, em especial a presença francesa no Brasil, celebrando o ano França-Brasil (SILVA, Maria Luiza Berwanger da. *Paisagens do dom e da troca*, 2009). Em leitura deste livro, acompanhamos as sensíveis operações de trocas, de tonalidades, que pulsam entre os termos "recriação e invenção", ou, "reinvenção e invenção", dentro de uma refinada percepção da crítica, deixando como se em reflexo que a nossa

história cultural pode ser abordada de muitas formas, que no horizonte do Dom e da Troca acenam operações hermenêuticas aguardando que o discurso crítico intervenha neste panorama numa ousada reivindicação do próprio e do alheio. O que, de outro modo, poderia ser uma das tarefas do crítico, como já se insinua nesta palavra tarefa, ou seja, tornar-se capaz de no limiar da vida e da morte ler nas entrelinhas, e, através de acurada percepção, trilhar a ponte (fronteira) da literatura comparada às tonalidades antropológicas.

De resto, não escapa a nossa reflexão, originária da leitura em confronto com este livro, *Augusto Meyer proustiano: a reinvenção memorialística do eu*, crítica do memorialismo, com fulcro nas confluências entre Marcel Proust *versus* Augusto Meyer e outros brasileiros chamados nesse confronto, que, é sempre em torno do termo "viagem" que circulam as musas e transita a "imago mundo" do vate poético. A "viagem" se torna *leitmotiv* particular nos textos poéticos de Augusto Meyer: principal idealizador da poesia modernista no Rio Grande do Sul, ao mesmo tempo em que fez de sua poesia receptáculo do "outro" – de Blaise Cendrars, entre tantos outros viajantes franceses –, em Meyer a memória é veículo da viagem que, por sua vez, é ponto de interseção com a infância, o local-regional, o resgate da própria memória, enfim. A "província" do poeta, de inúmeras formas presentes nas marcas da infância, das experiências do meio ambiente, revelando-se já em *Coração verde*, de 1926; com efeito, é Tania Carvalhal, em obra fundamental sobre o poeta gaúcho, que observa certa fixação no fulcro da terra, onde a natureza-berço vai perpetuar-se em tantas obras de Meyer. Nisto tudo estava a presença simbólica dos modernistas, pelo menos os mais expressivos, que, além dos brasileiros, também viajaram pelas províncias do sul do Brasil – Apollinaire, Aragon, Cendrars, Max Jacob, Salmon, Govoni, Folgore, Palazzeschi, Mário de Andrade, Manuel Bandeira (CARVALHAL, Tania. *O crítico à sombra da estante*, 1976).

Como se pode perceber até aqui, o livro que se vai ler tem múltiplas entradas e responderá a muitos interesses. Nele deparamos com uma das faces menos exploradas do "vário" Augusto Meyer, a das obras nascidas sob o esplendor da juventude e na maior volúpia de leitura empreendida por este ilustre e profícuo escritor gaúcho e do modernismo brasileiro.

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos
(Prof. Dr. Titular de Literatura Comparada na Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD; Pesquisador do CNPq; Professor do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD)

Referências bibliográficas

BEHAR, Lisa Block de. A invenção teórica do discurso crítico latino-americano. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda N. (Orgs.). *Limiares críticos*: ensaios de literatura comparada. Belo Horizonte: Autêntica, 1998, p. 11-26.

_____. Aventuras, desplazamientos y convergências transatlánticas: impressiones contemporáneas de Jules Laforgue en Alemania y Carl Brendel en Uruguay. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos; BARZOTTO, Leoné Astride (Orgs.). *Literatura interseções transversões*. Dourados: Editora UFGD, 2013, p. 121-137.

BONIATTI, Ilva Maria. Literatura regional: alteridade e tradição ocidental em Augusto Meyer. In: *Revista Raído* - Programa de Pós-Graduação em Letras. Dourados, v. 4, n. 7, jan./dez. 2010, p. 371-378.

CARVALHAL, Tania Franco. *O crítico à sombra da estante*. Porto Alegre: Globo, 1976.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. *Paisagens do dom e da troca*. Porto Alegre: Literalis, 2009.

INTRODUÇÃO

> "É de [Joaquim] Nabuco a grande verdade psicológica de que todos os homens através da vida se agitam dentro de um continente emocional criado por quatro ou cinco impressões da infância. Impressões essenciais de surpresa, descoberta e compreensão, – de síntese e análise do mundo –, com que a imaginação fundamentalmente livre e direta da criança reúne e compara os fatos que se destinam à criação do material elementar que vai condicionar todas as reações afetivas do homem maduro" (Pedro Nava, "Itinerário para a rua da Aurora", *Homenagem a Manuel Bandeira*, 1986, p. 183).

A ideia de escrever uma tese de Doutoramento a respeito da obra memorialística de Augusto Meyer surgiu de uma sugestão da Profª. Drª. Tania Franco Carvalhal, feita, em agosto de 2002, a partir da constatação de que se tratava o gênero memorialístico da vertente menos estudada da produção do escritor gaúcho. Tudo que se lerá adiante, em formato de livro e não mais de tese acadêmica, é fruto de cinco anos de um trabalho que se originou da sugestão dessa intelectual sensível e cativante, orientadora e "guia virgiliana" de um estudo realizado com grande prazer (devido à descoberta progressiva do riquíssimo material que se me apresentava, a cada dia, mais desafiadoramente sedutor, e à qualidade da orientação) e que, assim sendo, tudo deve a seus comentários e a sua visão profunda de literatura, ela que, no vasto e desconhecido mundo que passou a habitar, será sempre a primeira e a mais especial leitora do estudo por ela idealizado e a ela dedicado.

Se os dois volumes de memórias que Augusto Meyer escreveu (*Segredos da infância*, 1949, e *No tempo da flor*, 1966) frequentemente não fazem parte da fortuna crítica do autor, mais afeita às obras poética e ensaísti-

ca, e se os mesmos não possuem, por exemplo, a importância histórica da *Minha formação* de Joaquim Nabuco, o impacto político das *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos ou a confissão caudalosa e abismal das portentosas *Memórias* de Pedro Nava, nem por isso tais "ausências" significam que não devamos dar o devido valor às pungentes lembranças de Meyer (sobretudo as sugeridas pelos "becos da memória") e à recriação, sob inegável influxo proustiano, não apenas do menino ruivo, autodidata e precoce, habituado desde tenra idade à literatura e às artes plásticas, no então provinciano Porto Alegre de início do século XX, mas também do jovem adolescente que cedo assinaria artigos e crônicas no *Correio do Povo* e que, convivendo com outros modernistas empenhados na renovação literária proposta pela nova tendência, pontuaria sua eclética e imprescindível contribuição em pontos estratégicos tais como a Livraria do Globo ou o Café Colombo[1].

De todos os gêneros literários a que Augusto Meyer se dedicou, apenas a memorialística não possuía ainda um estudo aprofundado que preenchesse tal lacuna, constatação que justifica esse livro, uma vez que tanto sua produção poética – um dos marcos do Modernismo gaúcho – quanto sua atuação como crítico literário e seus estudos sobre o folclore da região Sul foram analisados por pesquisadores e críticos sobretudo a partir da segunda metade do século XX.

Tese com a qual Tania Franco Carvalhal obteve o título de Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) em 1981, *A evidência mascarada – Uma leitura da poesia de Augusto Meyer* (publicada pela Editora L&PM em 1984) representa o estudo definitivo de sua poética, pois, além do sério e competente levantamento e discussão dos temas e sugestões aproveitados pelo escritor, a tese pontua conceitos que nortearam a técnica de composição de Augusto Meyer, tais como os que dizem respeito à

1 Para Erico Veríssimo, as obras memorialísticas de Meyer, "dois extraordinários pequenos volumes de recordações da meninice e da adolescência", são "talvez os melhores livros no gênero escritos no Brasil" (1976, v. 1, p. 237).

unidade e à circularidade de sua obra, ao esfacelamento da personalidade e à exploração dos conflitos interiores, chaves de seu proceder literário.

Da mesma forma, sua atividade como ensaísta e como crítico literário foi suficientemente circunscrita, analisada e interpretada, especialmente por uma geração de críticos e professores universitários que, a partir da década de 1970, voltaram-se para a erudita e originalíssima contribuição de um Augusto Meyer que, tendo passado do impressionismo à crítica formalista, dos primeiros esboços humanistas à pesquisa de fontes, assinalou com propriedade sua participação na consolidação da crítica literária brasileira ao mostrar que o gênero poderia conter, simultaneamente, rigor de análise e intenso lirismo, fundamentação teórica e saídas coloquiais, "chaves" e "máscaras" metalinguisticamente apropriadas à originalidade dos assuntos propostos e discutidos.

Assim, dentre inúmeros outros, críticos paradigmáticos como Otto Maria Carpeaux, Moisés Vellinho, José Guilherme Merquior, Antonio Candido, Roberto Schwarz e João Alexandre Barbosa, apontaram a excelência da produção crítica de Augusto Meyer, reconhecendo sua primazia na fortuna crítica machadiana e na evolução do gênero no Brasil, além de identificar, em seu ensaísmo, estilo, acuidade, rigor e precisão ímpares. Em sua dissertação de Mestrado, intitulada *O crítico à sombra da estante – Levantamento e análise da obra de Augusto Meyer*[2], Tania Franco Carvalhal se voltou também para tal vertente da obra de Meyer, destacando o quanto a crítica machadiana do autor de *A chave e a máscara* fundamentou a abordagem, sob o ângulo da introspecção e do psicologismo, da obra de escritores como Dostoiévski, Pirandello, Shakespeare e Proust.

A atividade crítica exercida por Augusto Meyer orientou, da mesma forma, a dissertação de Mestrado que defendi na Faculdade de Ciências e Letras de Assis-SP (UNESP), em outubro de 2002, sob orientação

2 Porto Alegre, Editora Globo, 1976.

do Prof. Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo. Intitulado *A flor amarela, solitária e mórbida da introspecção – A obra crítica de Augusto Meyer sobre Machado de Assis*, o trabalho, que recebeu, em 2008, o Prêmio de Melhor Dissertação de Mestrado de 2007 pela Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL) e foi recentemente publicado pela Editora UFMS (2012), buscou situar a crítica machadiana de Meyer em seus recortes diacrônico – estudando a posição que sua crítica ocupa na exegese dos estudos sobre o romancista, sendo responsável pela passagem da crítica biográfica à estilística; e sincrônico – destacando a abordagem psicológica adotada no volume *Machado de Assis*, de 1935, obra que norteia estudos posteriores e que lida com a ideia do pessimismo e da introspecção de um Machado de Assis voluptuosamente "cerebral", "demoníaco" e "mórbido".

Se considerarmos "esgotados" – ou pelo menos suficientemente explorados – estudos relacionados às vertentes referidas acima, interessará aqui focalizar a memorialística de Augusto Meyer e sua relação com outros modernistas proustianos de nossa literatura, a partir de conceitos vinculados às sugestões expressas por Marcel Proust em *À la recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*), tais como: o papel da memória involuntária para a recuperação da "ilha perdida" da infância, espécie de "Delos flutuante"; a importância dos sentidos, "gatilhos" da memória; a reconstrução, não apenas de um "tempo perdido", mas também de um "espaço" irremediavelmente perdido, reinventados a partir da evocação do sujeito da memória; a questão da imaginação e da consequente recriação, através do sujeito "neutro" da escritura, de um "personagem" intervalar entre o eu da infância e o eu que rememora, entre o menino e o homem, entre o personagem recriado e o narrador, "mistura quase indeslindável entre ficção e lembrança, invenção e documento, refiguração e verdade documental"[3], nas palavras de José Maria Cançado a caracteri-

3 *Memórias videntes do Brasil – A obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003,

zarem a forma de composição da escrita naviana e sua intertextualidade com *O Ateneu* de Raul Pompéia.

O objetivo primordial deste livro é, portanto, demonstrar o fato de se tratarem as *Memórias* de Augusto Meyer[4] (e de outros memorialistas proustianos brasileiros), não da simples recordação e do relato dos fatos ocorridos, mas principalmente da reconstituição dos ambientes paradisíacos da infância e da adolescência através da imaginação e de uma sutil fusão entre ficção e realidade, postura que o leva à constatação de que "visto de longe, e por saudade, o tempo da flor é só aroma; vivido, é espinho também"[5], tudo isso, repito, sob intensa sugestão proustiana e de um lirismo que, nunca descaindo para a pieguice ou afetação, impressiona por não esconder a pior e a mais cruel de todas as constatações – a

---

p. 115. Ver também, à página 118: "invenção e documento se confundem, sem detrimento da verdade e realidade da memória, e com amplo enriquecimento da expressividade do que é reconstituído". Para Tania Carvalhal, "Literature of memory follows [...] the rules of its own development: created by remembering and forgetting, it establishes reality by mixing truth, sincerity, and invention" ("Autobiographical writing in Brazil – The 'Proustians' Jorge de Lima, Augusto Meyer, and Pedro Nava", *The I of the beholder – A Prolegomenon to the Intercultural study of self*, 2002, p. 96).

4 Quando me referir às *Memórias* de Augusto Meyer, estarei falando sobretudo dos supracitados *Segredos da infância* (1949) e *No tempo da flor* (1966), mas também de textos como a "Carta aos meus bisavós", incluída na edição feita, em 1997, por iniciativa do Instituto Estadual do Livro e do Fundo Nacional da Cultura de Porto Alegre, e que pode ser considerada a edição definitiva de suas memórias, já que traz reunidos, além da emocionante carta, todos os capítulos dos dois volumes mencionados. Meyer previra em seu projeto memorialístico a composição de uma trilogia (mesmo caso de seus estudos sobre folclore, estes realizados. Ver *Prosa dos pagos* (1943; 2 ed. 1960); *Guia do folclore gaúcho* (1951); e *Cancioneiro gaúcho* (1952); a ser completada com o sugestivo título de *Becos da memória*, intenção que se confirma se confiarmos nas informações veiculadas no verso da capa de *Prosa dos pagos* (1960), a respeito das obras completas de Augusto Meyer, reeditadas, à época, pela Livraria São José. O projeto, porém, não passou do papel e o terceiro e último volume, idealizado e, quem sabe, estruturado, não chegou a ser publicado. Conforme se lerá no capítulo 3, o projeto de continuação da redação das memórias é apenas uma dentre as tantas confluências entre as memorialísticas de Augusto Meyer e de Pedro Nava, uma vez que, assim como os *Becos da memória* de Meyer, o escritor mineiro também idealizou – e chegou a datilografar dezenas de páginas – o sétimo tomo de suas memórias, a que daria o título de *Cera das almas* (publicado, incompleto, em 2006, pela Ateliê Editorial).

5 *No tempo da flor*, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1966, p. 40.

de que somos irremediável e condenadamente mortais e de certa forma impelidos a, através de recuos, ressignificações e reterritorializações do tempo perdido ("escoado") e recuperado pela memória (o tempo "redescoberto"), esquecermos parcialmente a triste constatação da finitude da vida e da presença inevitável da morte, através do recurso de imaginar-se criança novamente, livre das intrincadas maquinações, frustrações, recalques e cobranças do mundo adulto, pois

> A todo momento, quando nos perturba a sedução da sua saudade, sentimos que é preciso voltar de qualquer modo aos pagos da infância. Voltar! Diz uma voz interior, voltar enquanto é tempo à manhã da tua vida... (MEYER, "Cerro d'Árvore", *Segredos da infância*, 1949, p. 17).

Na memorialística de Augusto Meyer (o que ocorre, de modo geral, em vários outros memorialistas brasileiros, sobretudo os proustianos), a memória do passado é refundida e reinventada por uma terceira entidade narrativa (o "sujeito da memória" ou "Narrador"), forma "anfíbia" (e, portanto, híbrida) entre o "velho" que relembra/reinventa e o jovem evocado, pois ao recordar e/ou imaginar a criança que havia sido, o sujeito que intenta reconfigurar, através da tentativa de resgate do elo perdido da infância, uma certa, ainda que tardia, unidade do ser multifacetado pelas mais diversas experiências, acaba criando uma outra imagem de si, ou seja, um Outro a partir de sua própria reinvenção[6].

6 Ver, a esse respeito, a bela imagem de Pedro Nava em *Baú de ossos*, na qual, ao comentar que a "memória dos que envelhecem" é elemento básico da tradição familiar, afirma a legitimidade do "contato do moço com o velho", "porque só este sabe que existiu em determinada ocasião o indivíduo cujo conhecimento pessoal não valia nada, mas cuja evocação é uma esmagadora oportunidade poética" (NAVA, 1983, 6 ed, p. 23). Quanto à necessidade de distanciamento no tempo entre o sujeito que rememora e o objeto de sua rememoração, lê-se em *A construção da Ilíada – Uma análise de sua elaboração*, que: "A sabedoria, para ser reconhecida, requer a consagração do tempo. Sábio é quem armazenou a experiência do passado. O jovem não pode competir em sabedoria com o ancião, falta-lhe a visão que só os anos concedem" (SCHÜLER, 2004, p. 35-36).

Multifacetado porque, entre outros motivos, essa aparente unidade está comprometida justamente em relação aos primeiros instantes de nosso despertar para o mundo, pois, segundo o narrador da *Recherche*, "Ces années de ma première enfance ne sont plus en moi, elles me sont extérieures, je n'en peux rien apprendre que, comme pour ce qui a eu lieu avant notre naissance, par les récits des autres"[7]. Portanto, a mais distante recordação e a mais fantasiosa imaginação estão em relação de contiguidade, uma vez que, de acordo com Meyer, a recordação do que fomos "não diz nada às vozes da memória" caso não seja sugestionada pela imaginação. Leia-se como um trecho de "Cerro d'Árvore", capítulo inaugural de *Segredos da infância* (1949), soa como uma espécie de explicação adicional do sentido das palavras de Proust referidas acima, ao mesmo tempo em que situa a direção dos passos que o memorialista pretende dar na reconstituição do passado:

> Nada sabemos do começo. O que os outros mais tarde nos contaram, tentando retraçar aos nossos olhos a imagem da criança que já fomos, não diz nada às vozes da memória, nem de leve toca nas cordas da revelação. Os outros só nos falam de *outro*; não podemos contar com o auxílio de ninguém para dar os primeiros passos no tempo que passou. É dentro de nós mesmos que ele dorme, como a verdade no fundo de um poço. Dura, estranha, absurda, é a imagem que uma fotografia amarelecida recortou há tantos anos na fluidez do instante, e só vale como documento na imaginação alheia. Na grande noite do começo, vagamente pressentimos a escuridão do fim (MEYER, 1949, p. 13; grifo do autor)[8].

7 PROUST, Marcel. *Le côté de Guermantes*, 1954, p. 13. Na tradução de Mario Quintana: "Esses anos da minha primeira infância não estão mais em mim, são exteriores, deles nada posso tirar a não ser pelo que contam os outros, como se dá com as coisas que sucederam antes de nascermos" (*O caminho de Guermantes*, Porto Alegre, Globo, 1953, p. 4).

8 A dúvida não é apenas de Augusto Meyer – em *Mémoire et personne*, Georges Gusdorf cita o questionamento feito por Goethe na abertura de suas memórias: "Goethe note au début de *Poésie et Vérité* ce danger de confondre nos propres réminiscences avec les récits des souvenirs de notre premier âge, tels que nous les avons entendus répéter par nos parents et les membres de l'entourage. Il est impossible de trouver un signe absolu qui garantisse l'authenticité du souvenir d'enfance" (GUSDORF, 1951, v. 2, p. 375). O crítico francês se refere ao seguinte trecho de *Memórias: poesia e verdade*: "Quando procuramos recordar-nos do que nos aconteceu na nossa primeira infância, expomo-nos muitas vezes a confundir o que nos disseram outras

Somente a partir da imaginação podemos reelaborar as lembranças de um passado remoto, inexistente em "estado puro"[9]. No capítulo 1 do livro, entender-se-á, por exemplo, como, na concepção de Aristóteles, a memória pertence a uma parte da "alma" na qual a imaginação possui importância capital:

> A quelle partie de l'âme la mémoire appartient-elle ? Il est évident que c'est à cette partie de laquelle relève aussi l'imagination. Et les choses qui, en elles-mêmes, sont objets de mémoire sont toutes celles qui relèvent de l'imagination, et le sont accidentellement toutes celles qui n'existent pas sans cette faculté (ARISTÓTELES, "De la mémoire et de la réminiscence", 1953, p. 55).

Tal propriedade, que alguns memorialistas possuem, de conciliar recordação e imaginação, possibilita a abordagem de suas obras sob duas vias – a da realidade e a da ficção – as quais, dependendo do modo como o relato é conduzido, podem se mesclar e se unificar de forma que se permita uma espécie de "dupla leitura", ou de leitura de "dupla mão", reversa e concomitante, que comporte tanto a interpretação mais evi-

---

pessoas com o que realmente devemos à nossa experiência e às nossas observações pessoais" (GOETHE, 1971, v. 1, p. 9). Meyer reinventa não apenas o "Outro" que ele foi como também os "Outros" de sua história familiar, isto é, recria – através da imaginação e daquilo que os "outros" contaram – os parentes que não chegou a conhecer, fato que não o impede de exaltar a bravura desses verdadeiros heróis anônimos tão logo descobre suas desventuras e suas tragédias pessoais, orgulhoso por descender de destemidos farroupilhas: "Nada sei, afinal, da tua aparência [do bisavô Felipe Klinger] no tempo, a não ser o que me contavam em casa, desde menino: que eras ruivo como eu, que vieste em vinte e quatro, com os primeiros colonos, e abandonaste logo a tua pobre lavoura, encravada nos matos de Sapucaia, para alistar-te entre os Farroupilhas. Por sinal que morreste na guerra grande – ah, isto sim, o guri curioso que eu era guardou para sempre num desvão da memória" (MEYER, "Carta aos meus bisavós", *Segredos da infância/No tempo da flor*, Porto Alegre, 1997, p. 11).

9 Ainda sobre a importância que Meyer atribui ao poder da imaginação, ver também o seguinte trecho, fundamental para o enfoque aqui adotado, no qual o memorialista recria o ambiente "rústico" e "edênico", sugerido pela menção a chácaras, pomares e folhagens de maricá, que o hoje movimentado bairro da Floresta, em Porto Alegre, possuía no início do século XX: "Só a imaginação poderá reproduzir o verde vivo daqueles campos de cevada que havia então na Floresta, verde realçado violentamente pelo tijolo sem reboco das fábricas de cerveja" (MEYER, 1949, p. 36).

dente, isto é, a que confia na confissão autobiográfica, quanto o enfoque subjetivo motivado pela presença de processos narrativos sugestionados pela imaginação, mais comum na abordagem de gêneros como o romance, o conto ou mesmo a crônica, consignando, assim, aquilo que Gaston Bachelard, em *El ayre y los sueños*, chamou de "verdade profunda da livre imaginação" (1958, p. 190). Ao comentar, no ensaio "Poesia e ficção na autobiografia", as obras *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade, *Baú de ossos*, de Pedro Nava, e *A idade do serrote*, de Murilo Mendes, Antonio Candido afirma que, "apesar das diferenças", esses volumes

> [...] têm um substrato comum, que permite lê-los reversivelmente como *recordação* ou como *invenção*, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura 'de dupla entrada', cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa (CANDIDO, 1987, p. 54; grifo do autor).

Assim, ainda segundo o crítico, "a experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade" (CANDIDO, 1987, p. 56). Em *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, Wander Melo Miranda também concebe a "dupla possibilidade" de leitura de um relato memorialístico como a própria expressão da "relação entre representação literária e experiência vivida" (MIRANDA, 1992, p. 26).

O "voo" da imaginação, no entanto, não se limita à recriação do tempo que passou, pois o memorialista cria também um espaço idealizado ao qual as lembranças se ajustam, ideia que aparece, por exemplo, no capítulo "Crepúsculos do Sul", de *No tempo da flor*, em que o escritor confessa:

> E eu, provinciano e elegíaco, parado à esquina dos vinte anos, ouço não sei que rumores confusos de arrabalde, vozes róseas ao fim da rua da memória. O pensamento viaja para muito longe, toma pé no devaneio, invade as terras virgens da cisma, enfia-se pelas vielas e ruas tortas da recordação perdida [...] (MEYER, 1966, p. 99).

O espaço criado pelo pensamento que "viaja para muito longe", cuja metáfora pressupõe a redescoberta de "terras virgens" e de "ruas tortas", é sempre, na memorialística de Meyer, o lugar do devaneio e da imaginação, dos recursos aos quais ele se atém na tentativa de fixar os acontecimentos e os lugares que escapam ao domínio de sua memória. Não é por acaso que a observação inicial de *Segredos da infância* – "A memória da infância é uma ilha perdida" (MEYER, 1949, p. 11) – privilegia justamente a noção de um espaço "perdido", recuperado somente quando a imaginação atua, reinventando-o e reconfigurando-o, ao mesmo tempo em que faz referência à imagem da "ilha flutuante" de Proust, a "Delos" que, isolada do continente, assemelha-se a certos "trechos de paisagens" soltos na memória (ver comentário a seguir, quando falo a respeito da tradução brasileira da *Recherche*).

A cidade natal de Augusto Meyer não é a mesma de sua infância nem tampouco aquela com que o memorialista se deparava no momento em que escrevia, mas uma terceira, uma cidade somente sua porque imaginada e repovoada à sua maneira[10], transfigurada por sua "fantasia evocativa":

> O meu Porto Alegre começa no fim dos planos de urbanização, com o imprevisto das vielas, o desaprumo dos muros limosos, um beiral emplumado de macega e os velhos nomes que as placas não conseguem abafar. O tempo e a memória dos homens impregnam quase sempre as coisas de uma névoa de passado e evocação que as transfigura com não sei que toques de magia. Torna-se transparente qualquer paisagem, aos olhos de quem recorda ou tenta reconstituir os seus aspectos anteriores, e uma cidade, uma rua, começam a desandar para as suas feições primitivas, a desmanchar-se, recompondo-se noutra ordem de planos, quando

10 Diz Meyer no último capítulo de *No tempo da flor*, intitulado "Epílogo", e que descreve justamente a decepção do memorialista com a cidade "que não existe mais": "Mudou muito Porto 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. Quem não leva escondido o seu Mapa da Saudade, o seu *Pays de Tendre*?" (MEYER, 1966, p. 135).

> se projeta no seu passado a luz da fantasia evocativa (MEYER, 1949, p. 74-75)[11].

Na memorialística de Augusto Meyer, o espaço recriado não se limita à reprodução do ambiente geral da cidade, explorando também o universo das ruas e da *flânerie*, das casas em que morou e dos lugares que frequentava, bem como das habitações de parentes e, longe da capital sul-rio-grandense, do período vivido em Cerro d'Árvore, no município de Encruzilhada, interior do Rio Grande do Sul, lugarejo a que remetem suas primeiras reminiscências, descritas no capítulo inaugural de *Segredos da infância*.

> Minha primeira recordação é um muro velho, no quintal de uma casa indefinível. Tinha várias feridas no reboco 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. [...] Depois, o vento da campanha, sobre o nosso rancho no Cerro d'Árvore. Era uma voz tão grave, que metia medo. Mais tarde, senti a mesma impressão ao atravessar os campos da fronteira. Como a um toque mágico, restabeleceu-se a cadeia entre o homem e a criança. Arquipélagos submersos de recordações vieram à tona (MEYER, 1949, p. 11-12).

A sentença final do trecho acima é essencial para se identificar manifestações da memória involuntária nas recordações de Meyer, uma vez que, através de um novo contato com o minuano, o vento da campanha, "arquipélagos submersos de recordações vieram à tona", retoman-

11 A noção de "*Pays de Tendre*" não aparece apenas na obra memorialística de Augusto Meyer – no ensaio "A casa de Rubião", presente em *A forma secreta* (1965), Meyer, ao evocar a enseada de Botafogo, extingue os limites geográficos entre a cidade que o acolheu (Rio de Janeiro) e aquela onde nasceu (Porto Alegre), entrelaçando-as harmonicamente: "E aqui, entre o Caminho Velho da Pedreira e o Caminho Novo de Botafogo, entre Senador Vergueiro e Marquês de Abrantes, comecei a criar musgo. Tanto musgo já criei, afinal, que hoje não posso admitir uma querência que não envolva no mesmo abraço as duas enseadas: Guaíba e Guanabara. Creio que a Geografia não impede essas transfusões da saudade, espécie de lição errada, mas muito certa no atlas da memória sentimental" (MEYER, 1981, p. 45-46).

do o adulto, "a um toque mágico" e através de um episódio marcante, pois a "voz" do vento lhe "metia medo", a atmosfera de pavor e surpresa experimentada na infância, de modo muito semelhante à redescoberta de Marcel que, em *Du côté de chez Swann*, ao consumir novamente o chá e a *madeleine* experimentados há tantos anos na casa de sua tia Léonie, subitamente reconstitui todo um passado tido como morto, graças ao poder de evocação oriundo dos sentidos[12].

Como se vê, várias recordações de Augusto Meyer foram reconstituídas não somente através da imaginação mas também pelo expediente súbito, renovador e catártico da memória involuntária. Sendo assim, ao indicar a presença da memória involuntária na composição das *Memórias* de Augusto Meyer e em outras obras memorialísticas brasileiras, estarei, de certa forma, refutando a afirmação de José Maria Cançado, veiculada em suas *Memórias videntes do Brasil*, segundo a qual esse tipo de manifestação, na literatura memorialística brasileira, aparece somente na obra de Pedro Nava e, timidamente, no *Itinerário de Pasárgada* de Manuel Bandeira. Assim diz o crítico:

12 "Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray [...], quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté; [...] Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de toute le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir" (PROUST, *Du côté de chez Swann*, 1954, p. 46-47). Na tradução de Mario Quintana, lê-se: "E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray [...] minha tia Leôncia me oferecia, depois de o ter mergulhado no seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto. O simples fato de ver a madalena não me havia evocado coisa alguma antes de que a provasse; [...] Mas quando mais nada subsistisse de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, – sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, – o *odor* e o *sabor* permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação" (PROUST, 1948, p. 47; grifo do autor).

> É estranho que as memórias e as autobiografias no Brasil, salvo eventual engano e omissão da minha parte, não acusem terem sido assaltadas em algum momento pelo fenômeno da 'memória involuntária'. [...] Estranho, sim, que o memorialismo no Brasil pareça não se expor ao milagre miserável da memória involuntária, ao seu regime intermitente e não premeditado. Ainda mais quando se sabe que tais peças literárias (autobiografias e memórias) vêm de uma história literária marcada fortemente pelo que Sergio Miceli chamou de 'galomania'. Além do mais, sabe-se que pelo menos a geração que é a de Pedro Nava foi leitora de primeira hora da obra de Proust, não desconhecendo portanto a existência e a força da experiência involuntária da memória (CANÇADO, 2003, p. 36-37).

Tanto não desconhecia que Augusto Meyer e outros modernistas se utilizaram dela. A recordação da força do minuano funciona em Meyer como uma espécie de "gatilho"[13] a disparar o mecanismo da memória involuntária, atitude inesperada mas nem por isso improvável, impotente ou inconsequente, fato que pretendo demonstrar através de exemplos colhidos em *Segredos da infância* e em *No tempo da flor*.

É necessário esclarecer também que, devido à importância que a obra de Marcel Proust e todo o *corpus* crítico e teórico consultado representam neste livro, a leitura e a compreensão do referido material em francês tornam-se imperiosas, já que, do contrário, várias dessas referências perderiam a autenticidade e a profundidade presentes nos textos originais. Optei por não traduzir tais trechos por uma questão de economia de espaço, uma vez que o trabalho ficaria enorme e ainda mais repleto de notas de rodapé caso assim fizesse. Somente em uma ocasião abri mão dos textos originais: nos poucos casos em que encontrei disponível ape-

13 Expressão criada por Pedro Nava em *Galo das trevas* para se referir ao poder de evocação que seus livros lhe suscitavam: "[...] olho as estantes que contêm os livros de que mais gosto. A aquisição de cada um foi o resultado de longas espreitas, pesquisas, paqueras, paciências e esperas – como na conquista das amadas. São os que funcionam como *madeleines-gatilhos* me restituindo gente, situações, lugares como foram vistos no dia, na noite, no frio, no calor, na sua cor, no perfume de cada hora, nos mundos tácteis, gustativos que eles ressuscitam" (NAVA, 1981, p. 49; grifo do autor).

nas a tradução de determinadas obras[14]. Em relação à obra *À la recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido)*, de Marcel Proust, decidi citar o trecho original, acompanhado, esporadicamente (de preferência somente nos trechos mais importantes ou mais complexos), da tradução brasileira levada a cabo pela Editora Globo de Porto Alegre a partir do final dos anos 1940 e feita por intelectuais como Mario Quintana, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel Pereira. Além da excelência dos trabalhos realizados, essa tradução interessa aos propósitos do livro por ter Augusto Meyer feito parte dela, redigindo as *Notas para a leitura de No caminho de Swann*, veiculadas na primeira edição do primeiro volume (1948), bem como pelo fato de a mesma ter impulsionado a crítica proustiana brasileira e pelo próprio Meyer a ter criticado (ver "A ilha flutuante", *Preto & Branco*, 1956, p. 123-127, no qual o crítico corrige um equívoco da tradução de Quintana, ocorrido justamente em um dos trechos mais fundamentais da narrativa – naquele que compara as "paisagens perdidas" da memória à ilha de Delos, ilha isolada de tudo e que "flutua incerto em meu pensamento [...] sem que eu possa dizer de que país, de que tempo [...] de que sonho – me vem", MEYER, 1956, p. 127).

No capítulo 1, apresento os fundamentos teóricos do estudo. Partindo de Aristóteles ("De la mémoire et de la reminiscence" e "Pensée, perception, imagination – Étude de l'imagination") e de Santo Agostinho ("O encontro de Deus", *Confissões – Livro X*; e "O homem e o tempo", *Confissões – Livro XI*), busca-se a apreensão do fenômeno da memória tendo como pressupostos o papel da imaginação e conceitos que lidam com a noção da obra memorialística como forma mista entre os discursos autobiográfico e ficcional. Para isso, será fundamental, além de mapear ideias de autores como Henri Bergson, Georges Gusdorf, Béatrice Didier, Lucien Dällenbach, Georges Poulet e outros, a assimi-

14 Como por exemplo a obra *O si mesmo como um outro*, de Paul Ricoeur, traduzida por Lucy Moreira Cesar (Campinas: Papirus, 1991). Título do original: *Soi-même comme un autre*.

lação de tópicos presentes em *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), de Paul Ricoeur, e em *Le pacte autobiographique* (1975), de Philippe Lejeune, a partir da própria definição do termo "autobiografia"[15] e de sua distinção em relação ao gênero "memórias"[16]. A fim de definir precisamente o lugar que a memória individual (e nesta, sobretudo, a memória involuntária) ocupa nos estudos sobre o gênero, comento, brevemente, outros tipos de memória e suas diferentes abordagens, bem como a utilização, em outras artes, de ideias ligadas à passagem do tempo e ao resgate do passado por intermédio da evocação.

Após tal mapeamento, privilegio, no capítulo 2, intitulado "*À la recherche du temps perdu* e a reconstrução da memória: o monumental 'edifício imenso da recordação' involuntária", a análise do *roman-fleuve* de Marcel Proust, especialmente tópicos relacionados à memória involuntária, representada pelo episódio da *madeleine*, e à concepção proustiana de "tempo perdido" e "tempo redescoberto". É indispensável, para se atingir tal objetivo, recorrer não somente ao romance *À la recherche du temps perdu* mas também à crítica proustiana francesa (Roland Barthes, Gérard Genette, Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, Michel Butor, Claude Mauriac, dentre tantos outros); europeia (Walter Benjamin, Eric Auerbach, Samuel Beckett, Ernest Curtius, Leo Spitzer, etc); e brasileira (Tristão de

15 "Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (LEJEUNE, 1975, p. 14). Na tradução de Jovita Noronha e Maria Inês Guedes pela Editora UFMG: "Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (LEJEUNE, 2008, p. 14).

16 Para Wander Melo Miranda, sintetizando as ideias de Lejeune, "a distinção entre memorialismo e autobiografia pode ser buscada no fato de que o tema tratado pelos textos memorialistas não é o da vida individual, o da história de uma personalidade, características essenciais da autobiografia. Nas memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pela dos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados. [...] a autobiografia propriamente dita seria uma auto-representação (o indivíduo assume papel preponderante no texto) e as memórias uma cosmo-representação" (MIRANDA, 1992, p. 36-37).

Athayde, Graça Aranha, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Otto Maria Carpeaux, Sérgio Buarque de Holanda, Alcântara Silveira, além, obviamente, do próprio Augusto Meyer). Aqui mostrar-se-á que o alcance da obra de Marcel Proust no modernismo brasileiro se faz notar não apenas através de textos em prosa ou de relatos memorialísticos, mas pelo interesse crítico despertado por este que é, ao lado do *Ulisses* de James Joyce, o grande romance europeu do século XX. Tal monumento literário não passou despercebido por intelectuais modernistas como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Graça Aranha e Augusto Meyer, o que justifica a publicação, em meados do século, da *Proustiana brasileira* (1950), organizada por Saldanha Coelho.

O capítulo seguinte ("Augusto Meyer memorialista: influxo proustiano na busca da unidade perdida") tratará do fenômeno da reinvenção memorialista a partir da imaginação, do *pays de tendre* meyeriano e do papel da memória involuntária em *Segredos da infância* e em *No tempo da flor*, abordando as imbricações e as divergências entre a memorialística de Augusto Meyer e as de outros memorialistas e poetas modernistas da literatura brasileira, a fim de determinar de que maneira e com qual intensidade a obra de Proust passou a enformar, às vezes subrepticiamente, um segmento considerável do memorialismo brasileiro do século XX. Para tanto, determinei um *corpus* de aproximadamente treze prosadores e seis poetas, em um recorte temporal situado entre as décadas de 1940 e de 1980 e que, portanto, pontua o trânsito da geração de 1945 para produções mais modernas, afeitas à renovação e às conquistas estilísticas advindas do período "heróico" do movimento.

As obras memorialísticas ou autobiográficas confrontadas às de Augusto Meyer são: *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953), Graciliano Ramos; *O menino e o palacete* (1954), Thiers Martins Moreira; *História da minha infância* (1954), Gilberto Amado; *Itinerário de Pasárgada* (1954), Manuel Bandeira; *Um homem sem profissão: Memórias e confissões I – Sob as ordens de mamãe* (1954), Oswald de Andrade; *Explorações no tempo* (1954) e

A menina do sobrado (1979), Cyro dos Anjos; *Meus verdes anos* (1956), José Lins do Rego; *A idade do serrote* (1968), Murilo Mendes; *Viagem no tempo e no espaço* (1970), Cassiano Ricardo; os dois primeiros volumes das *Memórias* (1972) de Agripino Grieco; *Um solitário à procura da vida – Fragmento de autobiografia* (1975), Carlos Dante de Moraes; *Um certo Henrique Bertaso* (1973) e *Solo de clarineta* (1973, o 1º volume; e 1976 o 2º, este póstumo), Erico Veríssimo; e, finalmente, os seis volumes das *Memórias* de Pedro Nava[17]. Além disso, há vários poemas relacionados à memória e à tópica do *tempus fugit*, selecionados da produção de escritores como Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Mario Quintana, Murilo Mendes, Manuel Bandeira e Mário de Andrade.

Por fim, na conclusão do estudo ("Considerações finais: Augusto Meyer polígrafo – coesão e complementaridade: A memorialística em cotejo com outros gêneros de sua produção"), comentarei a relação das *Memórias* de Augusto Meyer com outras vertentes de sua obra (sobretudo poesia, crítica e folclore, além de suas "Cartas abertas" e de relatos de viagem tais como "Impressões de Hamburgo"[18]), aproximação que pode ser verificada através do levantamento dos temas mais recorrentes em sua produção, ligados à questões referentes à metáfora do *espelho* e da *sombra*; à redescoberta dos sentidos; à fragmentação e reconfiguração da personalidade, isto é, à busca do Eu cindido e reconstruído; e ao apelo à saudade e à atmosfera edênica da infância.

A recordação da infância "perdida" é tema, por exemplo, dos poemas "Flor de maricá" (*Poesias*, 1957, p. 16) e "Canção do minuto pueril" (*Poesias*, 1957, p. 83-84). No primeiro, já na primeira estrofe se nota a alusão à obra de Proust, através da recorrência à memória "olfativa": "Este

17 *Baú de ossos* (1972); *Balão cativo* (1973); *Chão de ferro* (1976); *Beira-mar* (1978); *Galo das trevas* (1981); e *O círio perfeito* (1983).

18 Publicado originalmente em *A chave e a máscara*, 1964, p. 213-217. Ver também "Caderno de viagem", *Textos críticos*, 1986, p. 633-636.

perfume tão fino / é a saudade de um perfume / e parece que resume / o amor de um poeta menino". No segundo, o pedido insistente, espécie de tábua de salvação, traduz a angústia do apelo de quem pressente o passado (balão efêmero) praticamente morto e suplantado pela triste realidade do adulto: "Oh a canção dos pomares! / Me dá o sol! / Dá-me a infância perdida / como um raio de sol! // A alegria subia / como aquele balão / que, uma tarde gloriosa, fugiu da minha mão...".

Quanto à confluência com a crítica literária, alguns ensaios de Augusto Meyer, tais como "Simões Lopes Neto" (*Prosa dos pagos*, 2 ed, 1960, p. 143-167) e "O espelho" (*Machado de Assis*, 2 ed, 1952, p. 65-74), iniciam-se pela evocação da forma com que o escritor reagiu ao primeiro contato com as obras, respectivamente, de Lopes Neto e de Machado de Assis, reconstituindo a paisagem do local onde lera os contos do autor de *Lendas do sul* ou a atmosfera de sua adolescência, impregnada pelo poder dos sentidos[19]. Além disso, temos em *Preto & Branco* o supracitado "A ilha flutuante" (1956, p. 123-127), a respeito da renovação proustiana de certas imagens recorrentes na tradição literária ocidental, tais como a "Delos que Apolo acabou fixando no centro das cícladas" (p. 125), e que o escritor francês adaptara "perfeitamente àquela ilha de recordações que a memória recorta no mar do tempo e espaço" (p. 127); bem como, na coletânea *Os pêssegos verdes*, organizada por Tania Carvalhal em 2002 por ocasião do centenário de nascimento de Augusto Meyer, outros dois textos sobre Marcel Proust: "Nota barroca" (2002, p. 27-30), interpretação

19 Ver os trechos "Eu já tive a sorte de ler os *Contos gauchescos* numa velha casa de estância, com as janelas abertas sobre os horizontes limpos da campanha. Recorro agora ao meu caderno de notas, para reconstituir a poesia arisca daquele momento. Através das linhas a lápis, quase apagadas, ressurge na memória a paisagem, em toques de mancha impressionista" (MEYER, 1960, p. 145); e: "*O Espelho* é para mim uma história comprida, embora não passe de um simples conto. As suas páginas estão impregnadas da nostalgia do tempo perdido, e basta o título para interromper a irreversibilidade, transportando-me a um momento intenso de adolescência, como a visão, o cheiro e o sabor numa evocação de Proust" (MEYER, 1952, p. 67).

original e ousada cuja ideia básica reside no fato de o ensaísta identificar no romancista traços de "barroquismo" oriundos da "obsessão de fugacidade das coisas" (p. 27); e "Proust – vida e obra" (p. 31-36), no qual Meyer comenta a biografia de Proust escrita por George Painter e a complexidade da tarefa de traduzir *À la recherche du temps perdu*, dificuldade que se inicia já a partir da frase de abertura do *roman-fleuve*, "Longtemps, je me suis couché de bonne heure".

Em seus estudos sobre a tradição e o folclore gaúchos, Augusto Meyer deixa de lado as evocações da memória individual, tônica das recordações veiculadas em *Segredos da infância* e em *No tempo da flor*, para mergulhar na memória coletiva de seu povo e na reconstituição das mais variadas manifestações do arquétipo popular gauchesco. Além de *Prosa dos pagos*, que contém estudos sobre alguns dos grandes prosadores brasileiros, como Alcides Maya e José de Alencar, e sobre, por exemplo, a origem etimológica do termo "gaúcho" ("Gaúcho, história de uma palavra", 1960, p. 9-42), ou sobre a bibliografia estrangeira a respeito de tópicos da região ("Da estante dos forasteiros", 1960, p. 284-319), Augusto Meyer procede à compilação da poesia popular gaúcha em *Cancioneiro gaúcho* (1952), volume dedicado a Mário de Andrade e subdividido em itens tais como "Motivos do fandango"; "Motivos de trova e descante"; "Motivos da guerra dos farrapos"; e "Poesia gauchesca", bem como ao "fichamento metódico", no *Guia do folclore gaúcho* (1951), de todos os temas folclóricos da região, na forma de um glossário contendo referências a expressões, à bibliografia e às mais diversas manifestações artísticas gaúchas e gauchescas.

Procedo, portanto, à localização e interpretação das interseções entre a memorialística de Augusto Meyer e sua produção poética, crítica e ensaística, considerando, nesta última, tanto seus estudos de literatura universal como aqueles pertencentes à literatura brasileira e à regional, interseções que confirmam a coerência do conjunto de sua obra a partir

da identificação de um substrato comum a todos os gêneros a que Meyer se dedicou – a introspecção e a noção do esfacelamento da personalidade e da consequente recriação do Eu.

Não gostaria de encerrar esta Introdução sem destacar a importância de determinados estudos (a grande maioria, teses de Doutoramento), quer sobre Augusto Meyer, quer sobre outros memorialistas brasileiros, e que, de certa maneira, orientaram a concepção, a estruturação, a delimitação do *corpus* da pesquisa e até mesmo o método de abordagem das obras aqui elencadas. Destaco sobretudo: *A evidência mascarada: uma leitura da poesia de Augusto Meyer* (Tania Franco Carvalhal); *Paisagens reinventadas: traços franceses no simbolismo sul-rio-grandense* (Maria Luiza Berwanger da Silva); *A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil* (Maria Marta Laus Oliveira); *Memórias videntes do Brasil – A obra de Pedro Nava* (José Maria Cançado) ; *Vísceras da memória – Uma leitura da obra de Pedro Nava* (Antônio Sérgio Bueno); *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago* (Wander Melo Miranda); *A infância do velho Graciliano – Memórias em letras de forma* (Tânia Regina de Souza); *Um polígrafo contumaz – O Visconde de Taunay e os fios da memória* (Maria Lídia Maretti); *Baú de madeleines – O intertexto proustiano nas Memórias de Pedro Nava* (Maria do Carmo Savietto); e, finalmente, *A escrita do eu*, de Eliane Zagury, obra fundamental que dialogará diretamente com o estudo a que me proponho, uma vez que se trata da reflexão crítica a respeito de gêneros como a autobiografia e a memorialística (em particular, as memórias de infância, subgênero de capital importância pois nele se inserem os *Segredos da infância* de Meyer), e na qual há em comum com este livro a presença, em seu *corpus*, de autores como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Thiers Martins Moreira e Augusto Meyer. A seguinte citação, da qual me sirvo para concluir a Introdução, é um ótimo exemplo do tipo de abordagem que farei das *Memórias* de Augusto Meyer, levando em conta o recorte interpretativo sugerido pela autora e o lugar que essas memórias ocupam no cenário da prosa memorialística modernista brasileira:

> Nosso enfoque se restringe à literatura memorial de cunho autobiográfico, vale dizer, àquela cujo núcleo temático é a história da vida do autor. Deixamos de lado os depoimentos mais específicos, exclusivamente históricos, políticos ou de viagens. Interessa-nos o indivíduo que se volta de preferência para si mesmo, embora, é claro, não se furte a testemunhar o comércio do seu eu com o mundo circundante que a vida lhe apresentou (ZAGURY, 1982, p. 14-15).

É o que pretendo fazer em seguida.

Capítulo 1

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

TEORIAS DA MEMÓRIA – DIVERSIDADE E AMPLITUDE DE ENFOQUE: MEMÓRIA COLETIVA E MEMÓRIA INDIVIDUAL

> "Josué falou ao Senhor no dia em que ele entregou os amorreus nas mãos dos filhos de Israel, e disse em presença dos israelitas: 'Sol, detém-te sobre Gabaon, e tu, ó lua, sobre o vale de Ajalon.' E o sol parou, e a lua não se moveu até que o povo se vingou de seus inimigos. [...] O sol parou no meio do céu e não se apressou a pôr-se pelo espaço de quase um dia inteiro"
> (*Livro de Josué*, 1971, p. 262)

> "Oh! nem sequer chego a compreender a força da minha memória, sem a qual não poderia pronunciar o meu próprio nome!" (Santo Agostinho, *Confissões - Livro X*, 1987, p. 183)

Há muitos séculos o homem procura assimilar o mistério e as consequências da passagem do tempo e o poder da memória de absorção e retenção de imagens significativas, passíveis de esquecimento e de recriação, sendo que tal busca, complexa e repleta de meandros, longe de respostas definitivas, parece apontar apenas para o grande cabedal de enfoques e das mais diversas interpretações para o fenômeno.

A Mitologia grega ensina que Mnemósine (do verbo *mimnéskein*, "lembrar-se de") é a "Memória que garante a vitória do espírito sobre a matéria instantânea e funda toda inteligência" (GRIMAL, 1987, p. 27). Vencer a "matéria instantânea" e o caráter efêmero do tempo, bloquear, como Josué, o movimento do sol e da lua, mesmo que por ínfimo instante, a fim de eternizar reminiscências e momentos vividos, eis o objetivo primordial de toda atividade mnemônica. Não por acaso Memória (Mnemósine) e Tempo (Cronos) são irmãos, gerados a partir do enlace de

Urano e Gaia[20]. Para Donaldo Schüler, Zeus, filho de Cronos, extrai de Mnemósine, com quem gerou as nove Musas, a força necessária para governar o Olimpo:

> Quem foi Zeus antes de casar com a Memória? Quem foi ele depois? Sem a Memória, sem memória, Zeus estaria mais próximo das rochas do que dos homens, silencioso, insciente do passado, sempre idêntico a si mesmo, sem planos. Pouco se distinguiria de seus antepassados, violentos, intempestivos, cruéis, opressivos. [...] A Memória tira Zeus da mesmidade da natureza e o naturaliza nas flutuações da cultura. Unido à Memória, Zeus vive, privado da segurança dos eventos naturais, os riscos das divindades culturais. Já não persiste sem ela. Enquanto a Memória lhe guarda os atos, Zeus existe, e existe só assim (SCHÜLER, 1991, v. 3, p. 418).

Mnemósine tem muito a dizer e a mostrar, controla Zeus e o arranca de sua própria natureza, preside seus atos e lhe infunde vida. Tal personificação é a base de um legado cultural que envolve, através da narrativa oral, a transmissão, de geração a geração, dos feitos de deuses e heróis, bem como de mitos, eras, raças e tradições culturais milenares. Mnemósine está muito próxima daquilo que os estudiosos contemporâneos denominam, conforme se verá, "memória coletiva", uma vez que, na definição de Maurice Halbwachs, memória "é o que ainda é vivo na consciência do grupo para o indivíduo e para a comunidade" (*Apud* ACHARD, 1999, p. 25). Em "A fragmentação da memória", Schüler esclarece a diferença básica entre memória coletiva e memória individual utilizando outra nomenclatura, criando ainda a sugestiva imagem, bastante atual, diga-se de passagem, dos "homens de agora" que, sem a proteção e a narração de Mnemósine, "viveriam sem chão".

20 "A união de Urano e de Gaia revelou-se fecunda. Dela surgiram, inicialmente, por duas vezes, seis casais de Titãs e Titanesas. Os seis Titãs eram: Oceano, Ceos, Crios, Hipérion, Japeto e Cronos. As seis Titanesas: Téia, Réia, Têmis, Mnemósine, Febe e Tétis" (GRIMAL, 1987, p. 26). Ver também, à página 28: "De todos os Titãs, o mais importante para o desenvolvimento do mundo foi Cronos, o mais jovem, o que engendrou os olimpianos".

> Convém distinguir memória ativa de memória passiva. Esta última acolhe sem esforço imagens recentes e remotas, que freqüentam em turbilhão as nossas recordações. Mesmo que algumas se instalem com mais persistência, permanecem alheias à memória ativa, que, personificada e acasalada com Zeus, recebeu o nome de *Mnemosyne*. Esta, investida por matrimônio de poder, redime da destruição mundos que sem sua intervenção se perderiam no fluxo do tempo e instaura imagens do que se passou, conferindo-lhes consistência, associações precisas, força contra o desgaste. Unida a Zeus, cabe-lhe resgatar o sucedido nos reinados do Céu e de Crono, antecessores do deus que domina o mundo. É de sua competência narrar os sucessos que levaram Zeus ao governo e os tempos de seu reinado. Sem essa restauração, viveriam sem chão os homens de agora, e isso lhes seria molesto. [...] A Memória casada com Zeus não é a *minha* memória, não é a *tua*. Acima da memória de cada um está a Memória da comunidade, viva e ativa. A Memória da comunidade constrói uma narrativa oferecida a todos, concatenação dos eventos, redenção da dispersão interior (SCHÜLER, 1991, v. 3, p. 419-420; grifos do autor).

Das características da Memória, Donaldo não destaca somente a importante missão de narrar os percalços e conquistas de Zeus, mas também a tarefa superior de nos libertar da inércia do cotidiano, através de um recurso, logo enunciado, imprescindível para o enfoque aqui explorado: "Dotada de *imaginação*, a Memória liberta das prisões da insignificância cotidiana, tão frágil que perece ao acontecer. Vencendo a fugacidade que se desdobra em presente, passado e futuro, a Memória eterniza" (SCHÜLER, 1991, v. 3, p. 420; grifo do autor).

A imaginação não é prerrogativa exclusiva de deuses e deusas – sabe-se que os poetas a ela recorrem regularmente, devendo simultaneamente à Mnemósine o apelo imaginativo e a revelação dos segredos do passado, uma vez que esta é quem, nas palavras de Jacques Le Goff em *História e memória*, "lembra aos homens a recordação dos heróis e dos seus altos feitos" (LE GOFF, 1990, p. 438). Levando em conta, desde já, que o memorialista Augusto Meyer era, antes de mais nada, um grande poeta, é essencial que se entenda o que Le Goff diz sobre tal relação:

> O poeta é pois um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos 'tempos antigos', da idade heróica e, por isso, da idade das

> origens. [Mnemósine revela] ao poeta os segredos do passado, o introduz nos mistérios do além. A memória aparece então como um dom para iniciados e a *anamnesis*, a reminiscência, como uma técnica ascética e mística (LE GOFF, 1990, p. 438).

A respeito da estreita ligação entre Mnemósine e poesia, é interessante acompanhar o esclarecimento de Adélia Bezerra de Meneses em "Memória, história e ficção: Blade Runner":

> [...] a Memória, em grego Mnemosyne, era uma deusa, a mãe das Musas, mãe das divindades responsáveis pela inspiração. Mnemosyne preside à função poética e imaginativa dos artistas criadores. A própria sacralização da Memória (os gregos fizeram dela uma divindade!) revela, por si só, o alto valor que lhe é atribuído numa civilização de tradição oral, como foi, entre os séculos XII e VIII, antes da difusão da escrita, a da Grécia. Essa deusa feminina revela as ligações obscuras entre o 'rememorar' e o 'inventar': a musa inspiradora da *invenção* poética é, ela própria, filha da Memória (MENESES, 1991, v. 2, p. 211; grifo da autora).

Meneses se refere a Calíope, musa da poesia épica[21], como a entidade responsável pela analogia entre a memória (personificada por sua mãe Mnemósine) e a invenção poética, confirmando assim o quanto o ato de relembrar está vinculado ao ato de (re)inventar, a ponto de a ensaísta afirmar que, psiquicamente, "memória e ficção se equivalem" (MENESES, 1991, v. 2, p. 212). Sendo assim, Mnemósine, cosmo-representação e mimese, também reproduz, de alguma forma, certa realidade outrora vivida e que permite que, reconfigurada, acabe recriando uma terceira "realidade", misto de ficção e verdade. Como na Grécia antiga não havia registro escrito, a Memória era de fato o recurso fundamental – e daí elevada à condição de divindade, já que não podiam "desprezá-la" – para a preservação e transmissão, por meio de narrativas orais, de toda uma paradigmática tradição cultural, verdadeiro tesouro histórico,

21 As outras Musas, filhas de Zeus e Mnemósine, são: Clio (história); Polímnia (retórica); Euterpe (música); Terpsícore (dança); Érato (lírica coral); Melpômene (tragédia); Talia (comédia); e Urânia (astronomia) (BRANDÃO, 1989, v. 1, p. 203).

mitológico, filosófico e antropológico, revivido a cada narrativa, tendo contribuído decisivamente para a consolidação da civilização e do pensamento ocidentais.

O estudo dos atributos da memória despertou o interesse de filósofos como Platão[22] e Aristóteles, sendo que sobretudo este último se dedicou ao entendimento e esclarecimento de conceitos como "lembrança", "reminiscência", "impressão", "imagem", "imaginação", "reconhecimento do passado", etc, discutidos nos textos "De la mémoire et de la réminiscence" e "Pensée, perception, imagination – Étude de l'imagination". Após figurar na representação macrocósmica da Mitologia, a Memória passou a ser foco de atenção da Filosofia, privilegiando questões gerais, uma vez que a Memória interessa a diversos campos de investigação do saber humano (não escapando, dessa forma, à curiosidade intelectual de filósofos ecléticos), característica presente já nos títulos das obras às quais pertencem os textos supracitados, a saber: *Petits traités d'histoire naturelle* ("Pequenos tratados de história natural") e *Traité de l'âme* ("Tratado da alma"), respectivamente.

Antes de abordá-los, todavia, convém compreender melhor os conceitos platônicos de *mneme* e de *anamnesis*, diferenciação discutida por Paul Ricoeur no capítulo inicial de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, segundo a qual *mneme* é a lembrança que surge como uma espécie de "aparição"

22 "Platão, ao elaborar sua teoria do conhecimento, separa *mneme* (lembrança) de *anamnesis* (reminiscência). Entende por lembrança a mera retenção de impressões e reserva para a reminiscência a tarefa de ver, através do sensível, o inteligível, levantado acima do tempo e do espaço, meta de todo pensamento rigoroso" (SCHÜLER, 1991, v. 3, p. 420). Deve-se ao filósofo outra importante alegoria a respeito da memória: "Numa passagem célebre do *Teeteto* [...] de Platão, Sócrates fala do bloco de cera que existe na nossa alma e que é 'uma dádiva de Mnemosine, mãe da Musa' e que nos permite guardar as impressões nele feitas com um estilete" (LE GOFF, 1990, p. 439). Em relação ao termo *anamnesis* (em português, *anamnese*), lê-se no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* que, de acordo com a filosofia platônica, *anamnese* é a "rememoração gradativa através da qual o filósofo redescobre dentro de si as verdades essenciais e latentes que remontam a um tempo anterior ao de sua existência empírica" (2001, p. 203). Outras definições de *anamnese* citadas por Houaiss são: "lembrança pouca precisa; reminiscência, recordação; (retórica) simulação do orador que parece lembrar-se de coisas que teria esquecido, chamando, assim, atenção sobre elas" (*Idem*, *ibidem*).

passiva e primitiva, "evocação simples" ("évocation simple", 2000, p. 18), algo muito próximo, portanto, daquilo que hoje conhecemos como memória involuntária. Segundo Ricoeur, a *mneme* platônica pode ser entendida como o simples fato de "ter uma lembrança" ("avoir un souvenir", 2000, p. 4), ao passo que a *anamnesis*, fenômeno de "rememoração", evocação consciente a partir de uma busca voluntária ("recherche", 2000, p. 32), possui o sentido de "procurar uma lembrança" ("se mettre en quête d'un souvenir", 2000, p. 4), sendo, assim, uma espécie de "elaboração secundária"[23]. Outro conceito platônico fundamental para a abordagem da memória está relacionado ao termo *eikon*, isto é, à lembrança como "fenômeno da presença de algo ausente". Tal aparente ambiguidade ("presença da ausência") explicita tanto o caráter involuntário (*mneme*) quanto principalmente o apelo inteligível (*anamnesis*) das manifestações mnemônicas.

Dando continuidade à orientação da Mitologia, que, intermediada pela figura de Calíope, associa memória e imaginação, também a Filosofia grega se pautou pela representação do passado como imagem visual ou auditiva. Desde os ensinamentos platônicos, "la mémoire et l'imagination partagent le même destin" (RICOEUR, 2000, p. 8), apesar de suas diferenças estruturais, uma vez que a memória é "dirigée vers la réalité antérieure", e a imaginação, "dirigée vers le fantastique, la fiction, l'irréel, le possible, l'utopique" (RICOEUR, 2000, p. 6). O partilhar de um mesmo destino, oriundo da tradição grega, atravessa séculos e caracteriza da mesma forma o pensamento do homem moderno, pois, segundo Paul Ricoeur, a conjunção da influência do empirismo inglês e do racionalismo cartesiano fez da memória uma "província da imaginação".

23 De acordo com Paul Ricoeur, a própria forma pronominal, em francês, dos verbos referentes à memória ("*se* souvenir") já demonstra que "lembrar-se de alguma coisa" é "lembrar-se de si". À página 67 de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, afirma o filósofo: "se souvenir, c'est non seulement accueillir, recevoir une image du passé, c'est aussi la chercher, 'faire' quelque chose. Le verbe 'se souvenir' double le substantif 'souvenir'. Ce que ce verbe désigne, c'est le fait que la mémoire est 'exercée' " (RICOEUR, 2000, p. 67).

> C'est sous le signe de l'association des idées qu'est placée cette sorte de court-circuit entre mémoire et imagination: si ces deux affections sont liées par contiguïté, évoquer l'une – donc imaginer –, c'est évoquer l'autre, donc s'en souvenir. La mémoire, réduite au rappel, opère ainsi dans le sillage de l'imagination (RICOEUR, 2000, p. 5).

Aristóteles, por sua vez, acredita que a ligação entre memória e imaginação é assegurada pelo fato de ambas pertencerem à mesma parte da "alma", a "alma sensível" ("l'âme sensible"). Em "Pensée, perception, imagination – Étude de l'imagination" (*Traité de l'âme*), Aristóteles caracteriza a imaginação como meio-termo entre a sensação e o pensamento, distinta, porém, de ambos, o que evidencia o caráter ímpar de sua manifestação.

> L'imagination, en effet, est quelque chose de distinct à la fois de la sensation et de la pensée, bien qu'elle ne puisse exister sans la sensation, et que, sans elle, il n'y ait pas non plus de croyance. Mais qu'elle ne soit ni pensée, ni croyance, c'est clair : cet état, en effet, dépend de nous, de notre caprice (car nous pouvons réaliser un objet devant nos yeux, comme le font ceux qui rangent les idées dans des lieux mnémoniques et qui en construisent des images), tandis que nous former une opinion ne dépend pas de nous, car il nous faut nécessairement alors être dans la vérité ou dans l'erreur (ARISTÓTELES, 1947, p. 165-166).

Sensação ou crença, verdade ou erro, para o filósofo a imaginação é sobretudo a possibilidade de representação das imagens que, uma vez formadas consciente ou inconscientemente, afloram no cérebro com o prestígio e a força de uma inscrição cavernal. Daí Aristóteles afirmar, em "De la mémoire et de la reminiscence", "qu'il n'est pas possible de penser sans image", já que "la mémoire des choses intelectuelles n'a pas lieu sans image", motivo pelo qual a imaginação é "une affection du sens commun" (ARISTÓTELES, 1953, p. 54).

Tal sentido comum, original, inimitável e autêntico, diverge da impressão apreendida por uma lembrança que, mediada pela imaginação, transforma-se em lembrança "de uma outra coisa" ("souvenir d'une autre chose", p. 56). Para diferenciá-los, Aristóteles recorre a uma su-

gestão metonímica, questionando se, referindo-se ao mesmo tempo ao próprio animal e à cópia deste, um animal pintado é o "mesmo" ou o "outro" ("sentido comum" ou "imaginação", "pensamento" ou "lembrança"), surpreendentemente antecipando as discussões sobre alteridade levadas a cabo no transcorrer do século XX:

> [...] l'animal peint sur un tableau est à la fois un animal et une copie, et, tout en étant un et le même, il est ces deux choses; cependant l'existence n'est pas la même pour les deux, et il est possible de considérer cet animal à la fois en tant qu'animal et en tant que copie; de même aussi, il faut supposer que l'image peinte en nous est quelque chose qui existe par soi et qu'elle est la représentation d'une autre chose. Par conséquent, en tant qu'on la considère en elle-même, elle est une représentation ou une image, mais en tant qu'elle est relative à un autre objet, elle est comme une copie et un souvenir. [...] Alors l'impression produite par cette contemplation varie: quand l'âme considère l'objet comme un animal figuré, l'impression existe en elle comme une pensée seulement; d'un autre côté, quand elle le considère comme une copie, c'est un souvenir (ARISTÓTELES, 1953, p. 56).

De acordo com a concepção aristotélica, a memória pertence a um segmento de nossa alma no qual a imaginação possui grande prestígio. Além desse conceito fundamental, o texto "De la mémoire et de la réminiscence" é imprescindível para qualquer fundamentação teórica a respeito do assunto por estabelecer uma distinção essencial entre as noções de futuro (atrelado à opinião ou à esperança), presente (vinculado às sensações) e passado (território da memória).

> En effet on ne peut se souvenir ni de l'avenir, mais ce dernier est l'objet d'une opinion ou de l'espérance (il y aurait une certaine science de l'espérance, divination comme certains l'appellent), ni du présent: c'est l'objet de la sensation, car elle ne nous fait connaître ni le futur ni le passé, mais le présent seulement. La mémoire s'applique au passé. Et personne ne dirait qu'on se rappelle le présent, quand il est présent, par exemple cette couleur-ci, quand on la voit, pas plus qu'on se rappelle l'objet contemplé par l'esprit, quand justement on le contemple et qu'on le pense (ARISTÓTELES, 1953, p. 53).

Por mais óbvia ou simplória que possa parecer tal afirmação ("La mémoire s'applique au passé"), trata-se da base comum a toda e qualquer abordagem de fenômenos mnemônicos, a ponto de Paul Ricoeur elegê-la como a sentença capital da primeira parte de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, intitulada "De la mémoire et de la réminiscence", alusão direta ao texto aristotélico. Com efeito, o ato de lembrar somente se torna possível à medida que o tempo passa, sendo que a evocação perpetrada pela memória percorre certo intervalo de tempo, curto ou longo, entre a primeira impressão e seu retorno, fato que estreita ainda mais a relação complementar e "fraterna" entre memória e tempo (Mnemósine e Cronos), comprovando que aquela depende da passagem deste. Com efeito, só podemos evocar o que pertence ao passado, do contrário estaremos experimentando sensações novas (presente) ou fazendo conjecturas (futuro).

Afora a referência obrigatória ao passado, a teoria aristotélica a respeito das manifestações da memória estabelece uma diferença significativa entre memória propriamente dita (semelhante à *mneme* platônica) e reminiscência (próxima, por sua vez, à *anamnesis*), justificando o título escolhido ("De la mémoire et de la réminiscence") – para Aristóteles, todos os seres vivos têm memória, porém apenas o homem, dotado de raciocínio, volição e capacidade lógica (silogismo), possui aptidão para (re)produzir reminiscências.

> La mémoire diffère de la réminiscence [...] parce que, parmi les animaux autres que l'homme, beaucoup ont de la mémoire, tandis qu'aucun des animaux connus, pour ainsi dire, ne possède la réminiscence, à l'exception de l'homme. La cause de ce privilège est que la réminiscence est une sorte de syllogisme. En effet celui qui a une réminiscence fait ce raisonnement qu'auparavant il a vu ou entendu quelque chose ou éprouvé quelque impression, et c'est comme une espèce de recherche. Mais cela n'arrive naturellement qu'aux seuls êtres qui possèdent la faculté de vouloir, car la volition est une espèce de raisonnement (ARISTÓTELES, 1953, p. 62)[24].

24 Atente-se para a utilização da expressão *recherche* a caracterizar a reminiscência, a fim de não

Um terceiro filósofo, este já na era cristã, em muito contribuiu para a consolidação e ampliação dos conceitos veiculados por Platão e Aristóteles: Santo Agostinho (354 - 430). Tendo sido maniqueísta e neoplatônico, Agostinho se converteu ao cristianismo em 386 e redigiu suas *Confissões* nos anos de 397 e 398. Divididas em treze livros, as *Confissões* de Santo Agostinho alternam louvores a Deus e exposições filosóficas, dentre as quais interessam diretamente suas teorias sobre a memória (Livro X) e sobre o tempo (Livro XI), visivelmente influenciadas pelas ideias platônicas. Assim como o mestre grego, também Agostinho acreditava que a alma, ao encarnar em um corpo, trazia do outro mundo as imagens dos objetos vistos e apreendidos. Aprender, portanto, é recordar o que vira outrora:

> O grande receptáculo da memória – sinuosidades secretas e inefáveis, onde tudo entra pelas portas respectivas e se aloja sem confusão – recebe todas estas impressões, para as recordar e revistar quando for necessário. Todavia, não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis, sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 177).

Tais imagens, de acordo com o raciocínio do filósofo, acorrem ao pensamento sob duas formas (voluntária ou involuntária), explicação que comprova que muito antes da *madeleine* proustiana diversos pensadores e filósofos já haviam percebido este tipo peculiar de manifestação mnemônica a irromper "aos turbilhões".

> Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que

perder de vista o tipo de resgate efetuado por Proust em *À la recherche du temps perdu*. Quanto ao fato de os animais possuirem memória, também Santo Agostinho se manifesta a respeito : "Os animais e as aves têm também memória. Doutro modo não poderiam regressar aos covis e ninhos, nem fariam muitas outras coisas a que estão acostumados. Sem a memória não poderiam contrair hábitos nenhuns" (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 184).

> o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou. [...] Quando lá entro mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero. Umas apresentam-se imediatamente, outras fazem-me esperar por mais tempo, até serem extraídas, por assim dizer, de certos receptáculos ainda mais recônditos. Outras irrompem aos turbilhões e, enquanto se pede e se procura uma outra, saltam para o meio, como que a dizerem: 'Não seremos nós?' Eu, então, com a mão do espírito, afasto-as do rosto da memória, até que se desanuvie o que quero e do seu esconderijo a imagem apareça à vista (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 176).

Dois detalhes chamam a atenção no trecho acima – primeiramente, o amplo domínio que o filósofo julga possuir de suas recordações voluntárias, a ponto de ter o poder de "mandar" comparecer "todas as imagens" que "quer", como se pudesse desprezar fatores como o esquecimento total ou parcial da imagem que pretende buscar[25]; e também, a identificação e posterior rejeição das imagens que, acorrendo involuntariamente, "aos turbilhões", perguntam se acaso não seriam elas as imagens evocadas, afastadas pela "mão do espírito" como algo "diabólico" que deve ser evitado. A veemente recusa, por parte de Santo Agostinho, das imagens involuntárias que chegam ao pensamento está no pólo oposto ao da atitude do narrador proustiano que erige toda a sua monumental recordação a partir da sugestão inesperada e catártica do bolinho mergulhado na xícara de chá. Em Agostinho, rejeição e temor, a tentação de ceder ao desconhecido; em Proust, transfiguração e êxtase, coroação do sabor reconhecido.

Santo Agostinho separa a memória que conserva a imagem do objeto perdido (denominada "sensitiva") da memória que guarda a ideia desse objeto ("intelectual"), recorrendo, uma vez mais, à teoria platônica.

25 Em outro trecho, afirma: "Grande é a potência da memória, ó meu Deus! Tem não sei quê de horrendo, uma multiplicidade profunda e infinita. [...] Tão grande é a potência da memória e tal o vigor da vida que reside no homem vivente e mortal!" (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 183-184). Nosso conjunto de memórias do passado é tão essencial que Rousseau o apresentaria caso se visse a prestar contas diante de Deus: "Que a trombeta do juízo final soe quando ela bem entender, eu virei, com esse livro na mão, apresentar-me diante do juiz supremo. Direi resolutamente: eis o que fiz, o que pensei, o que fui " (ROUSSEAU, 2011, p. 21).

Tal distinção é nítida no trecho em que, ao diferenciar "ciência" de "imagem", Agostinho recorre à "memória dos sentidos" (tão cara a Proust) para exemplificar que a ciência dos objetos ("realidades") está presente em nós sem as respectivas imagens, estas sim vinculadas aos sentidos.

> Estes conhecimentos estão como que retirados num lugar mais íntimo, que não é lugar. Ora, eu não trago comigo as suas imagens, mas as próprias realidades. As noções de literatura, de dialética, as diferentes espécies de questões e todos os conhecimentos que tenho a este respeito existem também na minha memória, mas de tal modo que, se não retivesse a imagem, deixaria fora o objeto. Neste caso sucederia como à voz que ressoa e logo passa, deixando nos ouvidos a impressão dum rasto que no-la faz recordar, como se continuasse a ressoar quando na realidade já não ressoa. Sucederia como ao perfume, que, ao passar e desvanecer-se nos ares, afeta o olfato, donde transmite para a memória a sua imagem, que se reproduz com a lembrança; como ao alimento, que no estômago perde o sabor, mas parece conservá-lo na memória; finalmente, como acontece a qualquer objeto que o corpo sente pelo tato e que a memória imagina, mesmo quando afastado de nós. [...] De fato, todas estas realidades não nos penetram na memória. Só as suas imagens é que são recolhidas com espantosa rapidez e dispostas, por assim dizer, em células admiráveis, donde admiravelmente são tiradas pela lembrança (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 178).

Também no Livro XI de suas *Confissões*, intitulado "O homem e o tempo", o filósofo se preocupa em estabelecer distinções entre a "realidade" e a "imagem" dos objetos evocados, tocando em um ponto fundamental: a questão a respeito da fidelidade da memória aos fatos lembrados e sua relação com a reconstrução operada através dos sentidos e da imaginação, uma vez que

> Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígios. Por conseguinte, a minha infância, que já não existe presentemente, existe no passado que já não é. Porém a sua imagem, quando a evoco e se torna objeto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 220).

"Palavras", "imagens" ou "vestígios" são vagos, pertencem ao campo da "memória sensitiva", existem apenas no "passado que já não é" e na reelaboração levada a cabo pela imaginação do memorialista no "tempo presente", ao contrário da "realidade" dos objetos, esta sim concreta e indiscutivelmente imutável. Baseado nesta dicotomia, Agostinho subverte o conceito tradicional da divisão do tempo em passado, presente e futuro ao propor a submissão das três etapas a um eterno presente sugestionado ora pela "lembrança", ora pela "visão", ora pela "esperança". Assim,

> É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 222).

Se se analisar tais considerações levando em conta a noção contemporânea do "sujeito da memória", ou seja, aquele que narra, no presente, "lembranças das coisas passadas", não há nada mais coerente do que o raciocínio sugerido pelo filósofo, pois do que trata o relato memorialístico senão da reconfiguração de certo passado através de imagens (de lugares, pessoas e momentos vividos) que acorrem à mente, tentativas de fixação de *mnemes*, aos turbilhões, e de *anamnesis*, ressignificadas? O gênero memorialístico lida enfim com o passado apenas a partir da perspectiva presente, que é, em todo caso, onde se "situa" o narrador que procede à rememoração, cabendo a este relembrar, imaginar e readaptar a realidade passada à realidade do momento em que escreve, conferindo novos valores e símbolos às imagens evocadas.

Em sua teorização sobre o tempo, Agostinho diferencia o tempo dos homens (passado, presente e futuro vinculados à existência presente) do tempo de Deus (eternidade), estabelecendo hierarquias que, ao desnudarem nossa estéril limitação temporal e espacial, escancaram a distinção

entre o inabalável poder divino e a débil condição humana[26]. Para Santo Agostinho, é inútil discutir se o tempo presente pode ser longo ou não, uma vez que não sabemos nem mesmo se este pode ser medido em anos, meses, semanas, dias ou horas, ao contrário do "tempo de Deus", que é eterno.

> O tempo presente – o único que julgávamos poder chamar longo –, ei-lo reduzido apenas ao espaço dum só dia! Mas discutamos também acerca dele, porque nem sequer um dia é inteiramente presente. [...] O dia e a noite compõem-se de vinte e quatro horas, entre as quais a primeira tem as outras todas como futuras, e a última tem a todas como passadas. Com respeito a qualquer hora intermediária são pretéritas aquelas que a precedem, e futuras as subseqüentes. Uma hora compõe-se de fugitivos instantes. Tudo o que dela já debandou é passado. Tudo o que ainda resta é futuro. Se pudermos conceber um espaço de tempo que não seja suscetível de ser subdividido em mais partes, por mais pequeninas que sejam, só a esse podemos chamar tempo presente. Mas este voa tão rapidamente do futuro ao passado, que não tem nenhuma duração. Se a tivesse, dividir-se-ia em passado e futuro. Logo, o tempo presente não tem nenhum espaço (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 219)[27].

---

26 No século XVII, o alemão Andreas Gryphius resume o pensamento de Santo Agostinho nos versos de "Contemplação do tempo": "Não me pertencem mais os anos do passado, / Tampouco os do porvir, por todos ignorado. / O instante é meu. Terei, se o prendo em minha mão, / O próprio Criador, de quem os anos são" (in SELANSKI, Wira (Org), *Antologia da lírica alemã*, 1999, p. 87).

27 Sobre a distinção entre o "tempo dos homens" ("artificial") e o "tempo de Deus" ("natural"), leia-se o comentário de Jacques Le Goff às páginas 12 e 13 de *História e memória*: "O instrumento principal da cronologia é o calendário, que vai muito além do âmbito do histórico, sendo mais que nada o quadro temporal do funcionamento da sociedade. O calendário revela o esforço realizado pelas sociedades humanas para domesticar o tempo natural, utilizar o movimento natural da lua ou do sol, do ciclo das estações, da alternância do dia e da noite. Porém, suas articulações mais eficazes – a hora e a semana – estão ligadas à cultura e não à natureza". Para Marcel Proust, certas datas especiais conseguem a proeza de "renovar" o tempo através de um "[...] anniversaire, le nouvel an peut-être, un de ces jours qui ne sont pas pareils aux autres, où le temps recommence sur de nouveaux frais en rejetant l'héritage du passé, en n'acceptant pas le legs de ses tristesses" (PROUST, *Du côté de chez Swann*, 1954, p. 412). Em *Serafim Ponte Grande*, Oswald lembra que "[...] Voltar para trás é que é impossível. O meu relógio anda sempre para a frente. A História também" (ANDRADE, 1989, p. 11). Já a memorialística é indiferente a tais "detalhes cronológicos", como deixam claro Cyro dos Anjos em *A menina do sobrado* ("[...] o que importa é a cronologia do sentimento e não a do calendário", 1979, p. 53); e Erico Veríssimo em *Solo de clarineta*: "Escrever memórias numa ordem rigorosamente

Um instante tão milagrosamente indivisível, de duração e intensidade infinitas, no qual não se percebesse a nítida distinção entre passado, presente e futuro, eis o "tempo presente" idealizado pelo pensador, o único instante que se assemelha em parte à inércia do tempo eterno, "perpétuo *hoje*" incompreensível para a maioria dos homens, e até, em certas ocasiões, para o próprio filósofo cristão, que faz de suas *Confissões* o território da dúvida e do questionamento a respeito da relação "demasiadamente humana" entre a transitória passagem do homem e o perene tempo divino, cuja eternidade, não se medindo por convenções cronológicas reducionistas, existirá para sempre em perfeito estado de equilíbrio, imutabilidade e monotonia. Dirigindo seu discurso diretamente a Deus, Santo Agostinho explicita a diferença:

> Precedeis [...] todo o passado, alteando-Vos sobre ele com a vossa eternidade sempre presente. Dominais todo o futuro porque está ainda para vir. Quando ele chegar, já será pretérito. 'Vós, pelo contrário, permaneceis sempre o mesmo, e os vossos anos não morrem'. [...] Os vossos anos não vão e vêm. Porém, os nossos vão e vêm, para que todos venham. Todos os vossos anos estão conjuntamente parados, porque estão fixos, nem os anos que chegam expulsam os que vão, porque estes não passam. Quanto aos nossos anos, só poderão existir *todos*, quando já todos não existirem. Os vossos anos são como um só dia, e o vosso dia não se repete de modo que possa chamar-se cotidiano, mas é um perpétuo 'hoje', porque este vosso 'hoje' não se afasta do 'amanhã', nem sucede ao 'ontem'. O vosso 'hoje' é a eternidade (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 217; grifo do autor).

Eterno hoje imutável, simultaneamente alheia ao cotidiano e à passagem do tempo, a eternidade composta por "anos fixos" que "não morrem" em muito se diferencia do tempo humano, que, por ser finito e

---

cronológica seria uma tarefa difícil, perigosa e possivelmente monótona. De resto, o tempo do calendário e o do relógio pouco e às vezes nada têm a ver com o tempo do nosso espírito" (VERÍSSIMO, 1976, v. 1, p. 51).

efêmero, apresenta-se fragmentado em pretérito (tempo no qual os anos "morrem" e que subsiste apenas na memória que dele possuímos[28]); presente (sensações, opiniões e impressões "*atuais*", mas muitas vezes vinculadas a certas imagens preconcebidas no passado); e futuro (intenções, planos e projetos que, mesmo se levados a termo, em breve também farão parte do passado, pois nossos anos "passam" e não "duram para sempre"). Resta a tentativa de fixar anos (e, consequentemente, atitudes e acontecimentos) para não deixá-los perecer de vez à medida que o implacável tempo escorre, daí a necessidade do esforço da rememoração e do apelo à recriação idealizada inerente ao relato memorialístico, a fim de conservar se não a realidade, pelo menos a imagem dos fatos vividos, observados ou apreendidos. Para Santo Agostinho, só o presente existe objetivamente, sendo o passado e o futuro abstrações de nossa mente inconformada com tais desígnios:

> De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro – , se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa de sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 218).

Ambiguidade e ironia: se o tempo presente também passa, nunca será totalmente "presente". No exato instante em que escrevo "presen-

28 "Quem pode negar que as coisas pretéritas já não existem? Mas está ainda na alma a memória das coisas passadas" (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 228). Paul Ricoeur não concorda com esta "sujeição" do passado ao presente, questionando se a teoria do triplo presente não concede à experiência "viva do presente" uma importância tal que comprometa a "alteridade do passado": "C'est le problème de savoir si la théorie du triple présent ne donne pas à l'expérience vive du présent une prééminence telle que l'altérité du passé en soit affectée et compromise" (RICOEUR, 2000, p. 122). Na terceira parte ("La condition historique") desta mesma obra, Ricoeur sugere uma leitura polissêmica da noção de presente: "Je plaide ailleurs pour une lecture plus polysémique de la notion de présent: celui-ci ne se réduit pas à la présence en quelque sorte optique, sensorielle ou cognitive du terme; c'est aussi le présent du souffrir et du jouir, et plus encore le présent de l'initiative" (RICOEUR, 2000, p. 460).

te" as palavras escritas vão se tornando referências passadas, por isso talvez dependamos tanto de suas ressignificações, sendo, ele próprio, o "presente", somente mais uma de nossas abstrações[29]. Os questionamentos deixados por Santo Agostinho são muitos, o que daria margem a discussões infindáveis. Contudo, sua grande contribuição reside na interpretação da teoria platônica sobre a memória e na percepção do aspecto psicológico do tempo, incluindo-se aí o achado a respeito da sujeição dos diferentes tempos à realidade presente e da relação dialética entre tempo e eternidade. Esclarecedoras por um lado, por outro as *Confissões* de Santo Agostinho suscitam questões complexas e conclusões dúbias, como no trecho em que admite desconhecer se o dia é composto pelo movimento do sol ou pela duração em que tal movimento se realiza, uma vez que

> [...] chamamos dia não somente à demora do Sol sobre a Terra, pela qual se diferencia o dia e a noite, mas também, ao giro completo que o Sol descreve do Oriente ao Oriente. Por isso dizemos: 'Passaram-se tantos dias'. Entendemos também as respectivas noites, sem enumerar à parte os seus espaços. Portanto, já que o movimento do Sol e o seu percurso do Oriente ao Oriente completam um dia, desejava saber se é o movimento que constitui o dia, ou se é a duração em que se realiza esse movimento, ou se são estas duas coisas conjuntamente (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 224).

Se se quiser determinar precisamente quanto tempo se passou e de que forma transcorreu, de acordo com Agostinho, não devemos nos fiar nem no movimento dos astros (e o episódio de Josué, que o filósofo conhecia, corrobora esta desconfiança[30]), nem em sua duração (que,

29 Cabe lembrar aqui os versos de Boileau citados por Georges Poulet em *Études sur le temps humain*: "Le moment où je parle est déjà loin de moi [...] Nous sommes loin de nous à toute heure entraînes" (1949, p. XVIII). No poema "Passado, presente e futuro", Manuel Bandeira também cita o verso, invertendo o conceito agostiniano a respeito do passado "morto" e do presente "vivo": "Só o passado verdadeiramente nos pertence. / O presente... O presente não existe: / *Le moment où je parle est déjà loin de moi*. / O futuro diz o povo que a Deus pertence. / A Deus... Ora, adeus!" (BANDEIRA, 1983, p. 224).

30 À página 224, Agostinho deixa claro que: "Quando, com a oração de Josué, o Sol parou, a fim de ele concluir vitoriosamente o combate, o Sol estava parado, mas o tempo caminhava".

como se sabe, pode ser sobretudo psicológica e fornecer apenas uma certa "ilusão" a respeito do tempo que durou esse movimento).

Destaca-se também a compreensão de Santo Agostinho quanto ao aspecto ambíguo da memória em relação à dicotomia lembrança/esquecimento, a ponto de o filósofo praticamente criar uma espécie de paradoxo no trecho em que afirma que "[...] estou certo *de que me lembro do esquecimento*, que nos varre da memória tudo aquilo de que nos lembramos" (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 183; grifo do autor). Eis a engenhosa exposição de Agostinho segundo a qual a memória, ao mesmo tempo em que retém o esquecimento, torna-se refém dele:

> Que é esquecimento senão a privação da memória? E como é, então, que o esquecimento pode ser objeto da memória se, quando está presente, não me posso recordar? Se nós retemos na memória aquilo de que nos lembramos, e se nos é impossível, ao ouvir a palavra 'esquecimento', compreender o que ela significa, a não ser que dele nos lembremos, conclui-se que a memória retém o esquecimento. A presença do esquecimento faz com que o não esqueçamos; mas quando está presente, esquecemo-nos. Não se deverá concluir que o esquecimento, quando o recordamos, está presente na memória, não por si mesmo, mas por uma imagem sua? De fato, se ele estivesse presente por si mesmo, faria com que o não lembrássemos, mas o esquecêssemos. Quem poderá penetrar, quem poderá compreender o modo como isto se realiza? (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 182-183).

Assim como o *eikon* platônico, que torna a ausência presente, a presença do esquecimento anula a memória da mesma forma que a memória, ao lidar com a possibilidade do esquecimento, reconhece e admite sua presença, sobretudo através de imagens formadas anteriormente e que podem aflorar ou não a qualquer momento. Dessa forma, entende-se o fenômeno mnemônico como a tentativa – por vezes desesperada – de salvar do esquecimento imagens que somente podem ser resgatadas através da rememoração efetuada pelo relato memorialístico, aí atuando, além da lembrança involuntária e da evocação voluntária, uma certa imaginação a preencher os espaços vazios deixados pelo esquecimento.

À medida que a imagem lembrada estiver definitivamente fixada em letra impressa, está, aparentemente, salva do esquecimento, a menos que seja novamente "esquecida" em alguma gaveta, estante, arquivo ou estoque de editora, biblioteca ou museu.

Parece óbvio referir que na maior parte dos casos essas imagens evocadas estão indissociavelmente ligadas a lugares, pessoas e acontecimentos. Ver-se-á ainda como as imagens dos lugares e a necessidade de salvá-las do esquecimento é primordial em Marcel Proust (Combray, Balbec, Veneza), em Pedro Nava (Belo Horizonte, Rio de Janeiro) e em Augusto Meyer (Cerro d'Árvore, Porto Alegre). A evocação das cidades ilustra a ideia exposta por Italo Calvino em *As cidades invisíveis*, na qual o escritor italiano sugere que a cidade é feita "das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado":

> A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (CALVINO, 1990, p. 14-15).

Também Santo Agostinho possui o seu *pays de tendre*, Cartago, na Tunísia, famoso entreposto comercial fundado pelos fenícios e onde Agostinho (nascido em Tagaste, na Numídia, antiga região do norte da África) estudara a partir de 370, lembrada, nas *Confissões* do filósofo, para exemplificar o fato de que "quando a imagem de qualquer objeto se nos imprime na memória, é preciso que primeiro o próprio objeto nos esteja presente, para que nos possa ser gravada a imagem".

> É assim que relembro Cartago, todos os lugares em que estive, os rostos das pessoas que vi, todos os objetos anunciados pelos outros sentidos e, do mesmo modo, a saúde e as dores do próprio corpo. Quando a memória tinha estas coisas presentes, tomou-lhes as imagens, para eu,

> depois, as poder contemplar e repassar no espírito, ao recordá-las quando ausentes (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 183)[31].

Ainda sobre o esquecimento, é necessário frisar que, assim como as discussões a respeito dos fenômenos da memória, a preocupação em entender sua função nasce com os filósofos antigos e de certa forma continua até hoje, sobretudo através de pesquisas médicas e psicanalíticas. Em "Memória e esquecimento", texto apresentado no 2º Congresso da ABRALIC (1991, v. 2, p. 202), Karl Erik Schollhammer menciona a ideia de Sócrates, segundo a qual "todo conhecimento e toda invenção apenas é uma revelação de algo 'esquecido', que sempre 'estava lá' e que reconhecemos, lembramos, descobrindo-o. Uma espécie de inconsciente coletivo, reflexo da idéia, ao que o sujeito tem maior ou menor acesso". Para Schollhammer,

> [...] não devemos ignorar que a noção de memória só tem sentido pensada em relação ao esquecimento, e podemos sugerir que é no limite poroso entre estas duas noções, na reflexividade sobre o próprio saber, que o pensamento torna-se consciente e dinâmico, mais do que na capacidade

31 Evocada por Santo Agostinho no Livro XI das *Confissões*, descrita por Virgílio no início do Livro I de *Eneida* ("Colônia tíria no ultramar, Cartago, / Do ítalo Tibre contraposta às fozes, / Houve, possante empório, antigo, aspérrimo / N'arte da guerra"; 1960, p. 103) e eternizada por Flaubert no romance *Salambô*, Cartago foi uma das maiores cidades do mundo romano, tendo exportado trigo para Roma. Nessa cidade as comunidades cristãs foram especialmente precoces e intensas, já que antes de Santo Agostinho (séculos IV e V), Tertuliano (séculos II e III) e São Cipriano (século III) puderam testemunhar seu esplendor. Jorge Luis Borges, no soneto "James Joyce", alude a Cartago e à destruição da cidade devido às sedições e à peste que dizimaram a população durante o século VI. Interessa notar também que Borges parece recriar no poema as discussões de Agostinho a respeito da diferença entre tempo terreno e tempo eterno, a fim de caracterizar o paradoxo entre a passagem do tempo (já que o "ubíquo rio" do tempo terreno retorna ao ""mpo terreno retorna ao 'Eterno'Eterno" apagando presente, passado e futuro) e a possibilidade de fixá-lo em um único dia, tal qual a imaginou James Joyce ao contar, em *Ulisses* (1922), as peripécias do corretor dublinense Leopold Bloom no dia 16 de junho de 1904. Eis os versos do escritor argentino: "En un día del hombre están los días / del tiempo, desde aquel inconcebible / día inicial del tiempo, en que un terrible / Dios prefijó los días y agonias // hasta aquel outro en que el ubicuo río / del tiempo terrenal torne a su fuente, / que es lo Eterno, y se apague en el presente, / el futuro, el ayer, lo que ahora es mío. // Entre el alba y la noche está la historia / universal. Desde la noche veo / a mis pies los caminos del hebreo, // Cartago aniquilada, Infierno y Gloria. / Dame, Señor, coraje y alegría / para escalar la cumbre de este día" (BORGES, 1976, p. 170).

> que a memória tem de estocar e guardar percepções e idéias, classificando-as no arquivo cerebral (SCHOLLHAMMER, 1991, v. 2, p. 202)[32].

Entre estocagem e esquecimento, entre a necessidade de lembrar e a comodidade de esquecer, o filtro da memória atua mediado pelo recurso indispensável da imaginação, que, ao proporcionar o compartilhamento de características oníricas e fantasiosas, ressignifica o próprio esquecimento.

> Assim, o sempre perseguido e criticado esquecimento torna-se um aliado da imaginação, a faculdade humana que permite a transposição de um fato percebido à existência, ou à hipótese da existência, de uma noção ou de uma idéia geral. É a imaginação que possibilita pensar a existência da realidade além da momentaneidade perceptiva e da limitação da experiência concreta e que entende-se assim como uma espécie de 'memória do futuro'. *A imaginação tem a liberdade de estruturar e ordenar o seu material de modo diferente da memória, mesmo sustentando-se sempre nela.* Na imaginação pode-se fazer ligações entre fenômenos díspares em cadeias que não obedecem aos princípios normais da associação e do encadeamento, como, por exemplo, semelhança, contigüidade em tempo e espaço e causalidade. A imaginação organiza-se de uma maneira mais próxima ao trabalho do *sonho* e consegue sugerir novas lógicas de causalidades diferentes cujos desdobramentos abrem um outro mundo possível (SCHOLLHAMMER, 1991, v. 2, p. 205; grifo do autor).

Tendo sacralizado a memória (Mnemósine) e a imaginação poética (Calíope), a Mitologia grega, da mesma maneira, procede à figuração do esquecimento representando-o através de Lete, o rio pelo qual as "almas" passam a fim de reencarnar.

---

32 Em outro texto apresentado no mesmo congresso, Bella Josef afirma: "Para poder lembrar-se, é preciso haver esquecido. Lembrar-se não quer dizer apenas recopiar um acontecimento do passado mas revivê-lo de novo, regenerá-lo e concebê-lo no sentido biológico como se concebe uma idéia" (JOSEF, 1991, v. 1, p. 454). No Posfácio à segunda edição de *Segredos da infância* (1966), Augusto Meyer considera "fantasmas" imagens de pessoas conhecidas que às vezes esquecemos: "Compreendo então como é oportuno o esquecimento em que vivemos. Venha o vento da indiferença para assoprar em fumo estes fantasmas indiscretos, e apenas fiquem algumas frestas no muro da memória. Esquecer, esquecer para não perder a graça de recordar, de vez em quando" (MEYER, *Segredos da infância/No tempo da flor*, 1997, p. 88).

> Em se tratando do último nível ctônio, em que estão os poucos que lá conseguiram chegar, os Campos Elísios [...] são descritos, ao menos na *Eneida*, VI, 637 sqq., como um paraíso terrestre em plena idade de ouro. Lá residem os melhores, em opulentos banquetes nos gramados, cantando em coro alegres canções, nos perfumados bosques de loureiros. Lá estão os que já passaram por uma série de provas e purgações. Mas, decorridos *mil anos*, após se libertarem totalmente das 'impurezas materiais', as almas serão levadas por um deus às águas do rio Lete e, esquecidas do passado, voltarão para reencarnar-se (BRANDÃO, 1989, v. 1, p. 320, grifo do autor)[33].

De acordo com a representação mitológica, são necessários mil anos para que as almas que desejam retornar à vida, mergulhando nas águas do Lete, possam olvidar uma infinidade de recordações pretéritas. Coincidência ou não, é o mesmo tempo mencionado por Charles Baudelaire no verso de abertura do poema "Spleen" ("J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans"; 1944, p. 74), sentença que, opondo-se à simbologia do rio grego, é uma espécie de apologia à (impossível) memória perfeita que bem poderia figurar como epígrafe de "Funes, o memorioso", conto de Jorge Luis Borges no qual, após um incidente que o deixa fisicamente paralisado para toda a vida, Irineu Funes, antípoda do indivíduo amnésico, desenvolve sua memória a ponto de deixá-la praticamente "infalível", explorando até o limite seu poder e sua capacidade quase doentia de computar e de armazenar imagens e informações intermináveis. O curioso é que a incrível capacidade mnemônica de Funes surge através da leitura a respeito de outros casos de memória prodigiosa.

33 *Léthe*, em grego, designa o substantivo "esquecimento", enquanto *léthomai* pode ser traduzido tanto pelo verbo "esconder-se" quanto por "esquecer-se", detalhe que a psicanálise freudiana utiliza no intuito de sugerir que, ao reprimirem "lembranças esquecidas/escondidas/encobertas", dizendo com Adélia Bezerra de Meneses, "as pessoas, de um modo geral, se escondem no esquecimento [...], escondem algo de si próprias no esquecimento" (MENESES, 1991, v. 2, p. 212). Quanto ao rio, acrescenta Le Goff: "No inferno órfico, o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas, pelo contrário, nutrir-se da fonte da Memória, que é uma fonte de imortalidade" (LE GOFF, 1990, p. 438).

> Irineu começou por enumerar, em latim e espanhol, os casos de memória prodigiosa registrados pela *Naturalis historia*: Ciro, rei dos persas, que sabia chamar pelo nome todos os soldados de seus exércitos; Mitridates Eupator, que administrava a justiça nos 22 idiomas de seu império; Simônides, inventor da mnemotécnica; Metrodoro, que professava a arte de repetir com fidelidade o escutado uma só vez. Com evidente boa-fé surpreendeu-se de que tais casos maravilhassem (BORGES, 1989, p. 93-94).

Surpreendeu-se Funes porque o alcance de sua memória era infinitamente superior, como atesta o seguinte trecho, exemplo máximo da extrema minúcia de suas recordações.

> [Funes] Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer do trinta de abril de mil oitocentos e oitenta e dois e podia compará-las na lembrança com as listras de um livro espanhol encadernado que vira somente uma vez e com as linhas da espuma que um remo sulcou no Rio Negro na véspera da batalha do Quebracho. Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada às sensações musculares, térmicas, etc. Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entressonhos. Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro; nunca havia duvidado, cada reconstrução, porém, tinha requerido um dia inteiro. Contou-me: *Mais recordações tenho eu sozinho que as tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo.* E também: *Meus sonhos são como a vigília de vocês*. E igualmente, por volta da alva: *Minha memória, senhor, é como despejadouro de lixos.* (BORGES, 1989, p. 94-95, grifos do autor).

Condenando a "eficácia" da hipermnésia de Funes[34], médicos e psiquiatras indicam seus malefícios e sua inutilidade, pois é indispensável saber filtrar as informações que recebemos, conforme esclarece, em entrevista à revista *Época* (setembro/2004), o neurocientista Iván Izquierdo, autor do livro *A arte de esquecer*, quando questionado se "esquecer é tão importante quanto recordar".

34 Sendo, segundo o *Novo Dicionário da língua portuguesa*, o "exagero da capacidade de evocação das lembranças" (FERREIRA, 1986, p. 897), a hipermnésia é considerada pela Medicina uma manifestação patológica.

> É fundamental esquecer para não ter memórias que nos azucrinam e impedem o aprendizado de coisas novas. Esquecemos para poder pensar. Em algumas patologias, as pessoas apresentam uma memória fantástica, mas só acumulam informações inúteis. São idiotas sábios. O escritor Jorge Luis Borges tratou muito bem desse assunto quando criou Funes, o memorioso. O personagem tinha a memória perfeita e, por isso mesmo, era medíocre. Para pensar, é preciso esquecer e ser capaz de fazer generalizações. Caso contrário, ninguém consegue refletir sobre as informações a seu redor (IZQUIERDO, 2004, p. 92).

Levando um dia inteiro para guardar todas as informações recebidas pelos cinco sentidos durante vinte e quatro horas, aos olhos de um poeta imaginativo Funes assombra pela imensa capacidade de retenção de detalhes prenhes de lirismo, ao mesmo tempo em que, "medíocre" na opinião da ciência, acumula "recordações inúteis", pois desconhece que "para expandir a capacidade de processamento é fundamental saber se livrar do que não interessa" (IZQUIERDO, 2004, p. 92). A pergunta é: será que Funes deseja se "livrar" "do que não interessa" ou se interessa pelas recordações das quais não consegue se livrar? Além disso, ao comentar a importância da leitura para os processos de memorização[35], Iván Izquierdo parece não considerar o efeito que a leitura do *Naturalis historia* exerce sobre a memória prodigiosa de Funes, e nem perceber que sua técnica espelha, recupera e aperfeiçoa, mesmo que somente no âmbito da ficção, as fantásticas habilidades de Ciro, Mitridates, Metrodoro e Simônides[36].

35 "Nenhuma atividade mobiliza tantas variedades de memória como a simples leitura. Ela põe em prática a memória das letras, a memória verbal e a memória da imaginação" (IZQUIERDO, 2004, p. 91).

36 Não apenas na Antiguidade, mas também a literatura moderna é pródiga em registrar casos de poetas, escritores e pensadores dotados de extrema capacidade mnemônica. O próprio Jorge Luis Borges, autor de "Funes, o memorioso", sabia de cor, além de seus contos e poemas, inúmeras obras, em prosa e verso, sobretudo das literaturas de língua espanhola e inglesa. De acordo com Carrera Guerra, o poeta russo Maiakóvski, de "memória extraordinária", "compunha mentalmente longos poemas, pondo no papel somente a última forma. Lembrava-se, porém, não só das diferentes variantes de cada verso, ocorridas durante a elaboração poética, como do lugar, circunstâncias e razões da maioria delas. Desse dom é sumamente ilustrativo o seu folheto 'Como fazer versos', escrito em 1926. Sabia de cor todos os seus poemas, senão livros, e era capaz de recitar Púchkin inteiro" (GUERRA, 1995, p. 54). Na literatura brasileira,

Além da Mitologia, da Filosofia e da Medicina, aspectos da memória interessam também a outras áreas do conhecimento humano, como refere Le Goff (1990): Psicologia; Psicofisiologia; Neurofisiologia; e Biologia, além, obviamente, da Psiquiatria, que estuda as perturbações da memória, sendo a amnésia a mais comum. Mas talvez em nenhum desses ramos a memória desempenhe um papel tão especial quanto na Psicanálise, interessada em desvendar patologias e recalcamentos a partir das reminiscências evocadas pelos pacientes e nas quais surpreendem as mais diversas manifestações, conscientes ou inconscientes, através de reações tais como interesse, afetividade, inibição, desejo, censura, medo, etc[37].

Tal preocupação fica evidente em alguns textos de Sigmund Freud, principalmente nos capítulos "Recordações infantis e encobridoras" e "Lembranças encobridoras", consultados na edição argentina[38]. No primeiro, Freud expõe o caráter tendencioso e seletivo de nossas recordações voluntárias, diferenciando as lembranças da vida adulta das recordações infantis, uma vez que há, nestas últimas, resistências relacionadas a conteúdos reprimidos inconscientemente e que fazem com que, em muitos casos, impressões realmente importantes sejam esquecidas em detrimento de imagens triviais, secundárias.

> En un artículo publicado em 1899 en la 'Revista de Psiquiatría y Neurología', pudimos demonstrar el carácter tendencioso de nuestros recuerdos, carácter que se nos reveló en aquéllos pertenecientes a un insospechado campo. Partimos entonces del hecho singular de que en

Pedro Nava frequentemente destaca, em suas *Memórias*, seu poder fenomenal de retenção mnemônica, como no volume *O círio perfeito*, em que registra um episódio no qual reconhece, dez anos depois, um conhecido (Tavares de Almeida) que vira uma única vez, por quarenta minutos, na casa de Aníbal Machado, e que relutava em reconhecê-lo (NAVA, 1983, p. 192).

37 Sobre a importância da memória para as teorias de Freud, ver a citação que Adélia Bezerra de Meneses faz, em nota de rodapé ao seu texto "Memória, história e ficção: Blade Runner", mencionando o comentário de Miriam Chnaiderman presente em *Ensaios de Psicanálise e Semiótica*: "O nascimento da Psicanálise acontece a partir de uma questão relativa à Memória; a histérica sofre de reminiscências; seu sintoma é a ação, no corpo, de algo que não pode ser lembrado; cumpre à Psicanálise ajudar para que a lembrança possa ser verbalizada. É preciso lembrar a cena traumática, resgatar a imagem, para então nomear" (*Apud* MENESES, 1991, v. 2, p. 207).

38 Ver *Obras completas de Sigmund Freud*, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1953, 22 v.

> los más tempranos recuerdos infantiles de una persona, parece haberse conservado en muchos casos lo más indiferente y secudario, mientras que frecuentemente, aunque no siempre, se halla que de la memoria del adulto han desaparecido sin dejar huella los recuerdos de otras impresiones importantes, vigorosas y llenas de afecto, pertenecientes a dicha época infantil. Sabiendo que la memoria ejecuta una selección entre las impresiones que a ella se ofrecen, podría suponerse que dicha selección se verifica en la infancia, conforme a principios totalmente distintos de aquellos otros, a los que obedece en la edad de la madurez intelectual. Pero una más penetrante investigación nos evidencia en seguida la inutilidad de tal hipótesis. Los recuerdos infantiles indiferentes, deben su existencia a un proceso de desplazamiento y constituyen en la reproducción un sustitutivo de otras impresiones, verdaderamente importantes, cuyo recuerdo puede extraerse de ellos por medio del análisis psíquico, pero cuya reproducción directa se halla estorbada por una resistencia. Dado que estos recuerdos infantiles indiferentes deben su conservación, no al próprio contenido, sino a una relación asociativa de éste con otro contenido reprimido, creemos que está justificado el nombre de *recuerdos encubridores* (*Deckerinnerungen*) con que los designamos (FREUD, 1953, v. 1, p. 57; grifo do autor).

Em seguida, o psicanalista austríaco destaca a imprecisão de se definir a que idade equivale as primeiras recordações de um adulto, podendo existir, dependendo do indivíduo, uma grande variação de um caso para outro.

> ¿Hasta qué punto de la niñez alcanzan los recuerdos? Me son conocidos algunos de los trabajos realizados sobre esta cuestión, [...] de los cuales resulta que han aparecido grandes diferencias individuales en los sujetos sometidos a investigación, pues mientras que en algunos el primer recuerdo infantil corresponde a la edad de seis meses, otros no recuerdan nada de su vida anterior a los seis y a veces hasta a los ochos años cumplidos (FREUD, 1953, v. 1, p. 59-60)[39].

39 Para se compreender as limitações inerentes às lembranças da infância é necessário levar em conta certas "considerações neurológicas elementares", expostas por Georges Gusdorf no segundo volume de *Mémoire et personne*: "L'expérience de l'adulte est une expérience organisée. La représentation du monde y correspond à une connaissance de soi et des choses qui permet une action efficace. Le tout est soutenu par un ensemble de structures neurobiologiques parvenues à maturité. Or le petit enfant pendant les premières années demeure à un stade plus ou moins rudimentaire d'organisation. Le nouveau-né continue directement l'existence de l'embryon. En lui se poursuit la lente constitution de l'appareil sensori-moteur qui permettra

Tendenciosidade, caráter seletivo[40] movido por interesse ou repressão, imprecisões, variações individuais – segundo a abordagem psicanalítica da memória, não há praticamente informação alguma totalmente confiável, sobretudo no que se refere à idade e ao conteúdo das recordações, já que o "material psíquico" com o qual o adulto lida é bastante diverso, motivo pelo qual Sigmund Freud afirma não haver exatidão nas lembranças evocadas, donde podemos concluir, uma vez mais, pela presença constante da imaginação a recompor as primeiras recordações da infância.

> Si se someten a un examen analítico los recuerdos que de su infancia ha conservado una persona, puede sentarse fácilmente la conclusión de que no existe ninguna garantía de la exactitud de los mismos. Algunas de las imágenes del recuerdo aparecerán seguramente falseadas, incompletas o desplazadas temporal y espacialmente. Ciertas afirmaciones de las personas sometidas a investigación, como la de que sus primeros recuerdos infantiles corresponden a la época en que ya habían cumplido los dos años, son inaceptables. [...] Poderosas fuerzas correspondientes a una época posterior de la vida del sujeto han moldeado la capacidad de ser evocadas de nuestras experiencias infantiles, y estas fuerzas son probablemente las

peu à peu à l'enfant de coordonner ses mouvements, de se donner une perception correcte, de parler, et d'atteindre ainsi, après plusieurs années, à l'édification d'une image du monde et d'un univers du discours exactement coordonnés. [...] La myélinisation des fibres nerveuses, constitution d'une gaine protectrice permettant leur mise en service, n'est pas achevée avant la troisième année. [...] Il est impossible d'aborder la question des souvenirs d'enfance sans tenir compte de ces considérations neurobiologiques élémentaires" (1951, p. 376). Alguns depoimentos, como o de Raïssa Maritain, mulher do filósofo e literato francês Jacques Maritain, parecem contradizer a tese, defendida por Gusdorf, segundo a qual é impossível recordar algo ocorrido antes dos três anos de idade. Diz a escritora, no parágrafo de abertura de *Les grandes amitiés – Souvenirs*: "Mon premier souvenir date de ma toute petite enfance. J'ai un peu plus de deux ans et demi, ma petite soeur Véra va naître. Je ne le sais pas, naturellement. Mais je me vois debout contre le genoux de mon père qui est assis et qui pleure devant la porte fermée de la chambre de maman" (MARITAIN, 1941, p. 13).

40 Wander Melo Miranda também destaca esta característica da memória ao explicar que a diferença entre a autobiografia e o diário íntimo está, não no grau de ficcionalidade, mas na perspectiva de retrospecção adotada: "Há uma possibilidade maior de exatidão, de precisão e fidelidade à experiência no diário, justamente pela menor separação temporal entre o evento e o seu registro, o que é mais difícil de ser atingido pela autobiografia, em razão do *caráter seletivo da memória*, que modifica, filtra e hierarquiza a lembrança" (MIRANDA, 1992, p. 34; grifo do autor).

> mismas que hacen que la comprensión de nuestros años de niñez sea tan difícil para nosotros (FREUD, 1953, v. 1, p. 60-61).

A imaginação recompõe as primeiras recordações da infância juntamente com as informações fornecidas pelos adultos, uma vez que não lembramos com precisão os fatos passados em tenra infância[41]. Mais tarde, reelaboramos as imagens evocadas, todavia, não de forma idêntica ao modo como os acontecimentos se passaram, qualificando aquilo que Freud denominou "ulterior elaboração", pois

> Diferentes datos nos fuerzan [...] a suponer que en los denominados primeros recuerdos infantiles no poseemos la verdadera huella del recuerdo, sino una ulterior elaboración de la misma, elaboración que ha sufrido las influencias de diversas fuerzas psíquicas posteriores. De este modo los 'recuerdos infantiles' del individuo toman la significación de 'recuerdos encobridores' y adquieren una analogía con los recuerdos de la infancia de los pueblos, depositados por éstos en sagas y mitos (FREUD, 1953, v. 1, p. 62).

41 A esse respeito, ver o trecho de Augusto Meyer na Introdução: "Nada sabemos do começo. O que os outros mais tarde nos contaram, tentando retraçar aos nossos olhos a imagem da criança que já fomos, não diz nada às vozes da memória, nem de leve toca nas cordas da revelação. Os outros só nos falam de *outro*" (MEYER, 1949, p. 13; grifo do autor). Em "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", Freud sugere que a cena do abutre a se aproximar do berço de Leonardo, mencionada pelo artista em seus apontamentos científicos, caracteriza não uma recordação, como supõe da Vinci, e sim uma fantasia de sua imaginação: "La escena con el buitre no constituiría un recuerdo de Leonardo, sino una fantasía ulterior transferida por él a su niñez. Los recuerdos infantiles de los hombres no tienen a veces otro origen. En lugar de reproducirse a partir del momento en que quedan impresos, como sucede con los recuerdos conscientes de la edad adulta, son evocados al cabo de mucho tiempo, cuando la infancia ha passado ya, y aparecen entonces deformados, falseados y puestos al servicio de tendencias ulteriores, de manera que no resultan estrictamente diferenciables de las fantasías" (FREUD, 1953, v. 8, p. 187-188). Freud esclarece ainda, em "Los recuerdos encubridores", que muitas recordações da infância não são "totalmente inventadas", mas são "falsas" "en cuanto transfieren la situación a un lugar en el que no se ha desarrollado [...], funden varias personas en una sola o las sustituyen entre sí, o resultan ser una amalgama de dos sucesos distintos" (FREUD, 1953, v. 12, p. 221). Tal falta de precisão também é mencionada por Maurice Halbwachs em *A memória coletiva*, para quem a memória é "em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada" (HALBWACHS, 1990, p. 71).

Em "Los recuerdos encubridores", Freud cita a análise das recordações de infância feita por um de seus pacientes que, interessando-se por "questões psicológicas", dividiu lembranças referentes aos dois ou três anos de idade em três diferentes grupos. No primeiro, o paciente agrupou as cenas contadas pelos pais posteriormente, das quais ele não guardava "imagen mnémica ninguna" (FREUD, 1953, v. 12, p. 211). No segundo grupo estão cenas impossíveis de terem sido relatadas a ele, uma vez que o paciente jamais reencontrou as pessoas que tomaram parte nas mesmas. São, portanto, imagens vistas e recordadas. Na última sequência estão também presentes cenas lembradas pelo próprio paciente, diferentes, porém, das imagens evocadas no segundo grupo, já que aqui, segundo ele, as cenas, "incompreensíveis", possuem uma certa "extensão" e são compostas por "varias pequeñas imágenes" (FREUD, 1953, v. 12, p. 212).

Ao fim do relato, Freud questiona se tais cenas e imagens evocadas retornam "periódicamente a sua memoria, desde la infancia, o si había emergido en ella posteriormente, provocado por algún motivo que recordarse" (FREUD, 1953, v. 12, p. 213), demonstrando conhecer bem a noção do mecanismo da memória involuntária que, como se sabe, manifesta-se a partir de um novo contato com o objeto associado à imagem (o "motivo" aventado pelo psicanalista), contato ora visual ora gustativo, olfativo ou auditivo, como se verá nas recordações involuntárias de Marcel em *À la recherche du temps perdu*, nas de Augusto Meyer em *Segredos da infância* e nas de outros memorialistas brasileiros. O paciente não soube precisar qual tipo de evocação havia surgido a ele, limitando-se a responder que "no había pensado aún en lo que me dice" (FREUD, 1953, v. 12, p. 213).

Além disso, o fundador da Psicanálise toca ainda em um ponto básico da fundamentação a que procedo, detalhe que será aprofundado em outros capítulos – a relação dialética entre o "eu" do presente (sujeito da memória) e o "eu" do passado (objeto da recordação): "[...] en la mayoría

de las escenas infantiles importantes, el sujeto se ve, a sí mismo, en edad infantil, y sabe que aquel niño que ve es él mismo, pero lo ve como lo vería un observador ajeno a la escena" (FREUD, 1953, v. 12, p. 221). O narrador, identificado a um observador "alheio à cena", vê a si mesmo como Outro, tamanha a distância temporal entre o mundo do adulto e o da criança, razão pela qual, em muitos casos, o memorialista opta pela reconstituição utilizando a terceira pessoa[42]. Tal contraste entre o "eu sujeito" e o "eu objeto" é, para Freud, a prova maior do fato de a "impressão primitiva" ter sofrido uma definitiva "elaboração secundária".

> Siempre que en un recuerdo aparece, así, la propia persona, como un objeto entre otros objetos, puede considerarse esta oposición del sujeto actor y el sujeto evocador, como una prueba de que la impresión primitiva ha experimentado una elaboración secundaria. Parece como si una huella mnémica de la infancia hubiera sido retraducida luego, en una época posterior (en la correspondiente al despertar del recuerdo), al lenguaje plástico y visual. En cambio, no surge jamás en nuestra conciencia nada semejante a una reproducción de la impresión original (FREUD, 1953, v. 12, p. 221).

Freud também discute a questão da memória em sua obra mais emblemática: *A interpretação dos sonhos* (1900), sobretudo na segunda seção do primeiro capítulo da primeira parte, intitulada "O material dos sonhos – A memória nos sonhos", no qual afirma que

> O modo como a memória se comporta nos sonhos é, sem sombra de dúvida, da maior importância para qualquer teoria da memória em geral. Ele nos ensina que 'nada que tenhamos possuído mentalmente uma vez

42 Augusto Meyer adota o procedimento no capítulo "Caminho da escola", de *Segredos da infância*. Nele, o memorialista relata o primeiro dia de aula não dele, Meyer, sujeito da memória, mas sim do menino Tico: "Lá no alto uma janela abriu-se com barulho e Idalina gritou para os dois guris que marchavam de mão dada, muito tesos: - Olha o pão! psst! o pão! [...] Rico e Tico pararam. Fizeram meia volta e voltaram correndo. Tico (era eu) abria um sorriso satisfeito na cara sardenta, sentia um alívio delicioso por causa do regresso, embora fosse um falso regresso. Cada passo para trás era tempo ganho sobre o momento decisivo, e a casa familiar faria esquecer o colégio" (MEYER, 1949, p. 45).

> pode se perder inteiramente' (Scholz, 1893, 59); ou, como o exprime Delboeuf (1885, 115), 'que qualquer impressão, mesmo a mais insignificante, deixa um traço inalterável, indefinidamente passível de voltar à luz' (FREUD, 1988, v. 1, p. 55).

Importa saber, portanto, que a mais ínfima impressão ou imagem aparentemente distante pode retornar a qualquer momento, em estado de vigília ou de sonho, seja através de lembranças involuntárias (a *mneme* platônica), seja pela evocação consciente *(anamnesis)*[43]. A importância dos sonhos nos processos mnemônicos reside no fato de que "Todo o material que compõe o conteúdo de um sonho é derivado, de algum modo, da experiência, ou seja, foi reproduzido ou lembrado no sonho" (FREUD, 1988, v. 1, p. 48), motivo pelo qual frequentemente o sonho proporciona lembranças que, em vigília, permanecem ocultas, em estado latente.

> Ninguém que se ocupe de sonhos pode, creio eu, deixar de descobrir que é fato muito comum um sonho dar mostras de conhecimentos e lembranças que o sujeito, em estado de vigília, não está ciente de possuir. Em meu trabalho psicanalítico com pacientes nervosos, [...] tenho condições, várias vezes por semana, de provar aos pacientes, com base em seus sonhos, que eles de fato estão bem familiarizados com citações, palavras obscenas, etc, e que as utilizam em seus sonhos, embora tenham-nas esquecido em sua vida de vigília (FREUD, 1988, v. 1, p. 50).

Freud assevera ainda que os sonhos são passíveis de reconstituir não somente imagens e impressões da vida adulta há muito apagadas ou deixadas de lado, mas acima de tudo fatos passados durante a infância daquele que sonha e que, de outra forma, ter-se-iam perdidos para sempre.

> Uma das fontes de onde os sonhos retiram material para reprodução – material que, em parte, não é nem recordado nem utilizado nas atividades do pensamento de vigília – é a experiência da infância. Citarei

43 José Maria Cançado observa, à página 141 de suas *Memórias videntes do Brasil*: "De fato, para Freud nada terá passado inteiramente. Tanto é assim que o objetivo da psicanálise e do trabalho do analista é fazer falar e criar as condições de memória do que talvez tenha sido, por força dos interditos, esquecido cedo demais. Esquecido cedo demais, mas não desativado".

> apenas alguns dos autores que observaram e ressaltaram esse fato. [...] Hildebrandt (1875, 23): 'Já admiti expressamente que os sonhos às vezes trazem de volta a nossas mentes, com um maravilhoso poder de reprodução, fatos muito remotos e até mesmo esquecidos de nossos primeiros anos de vida.' [...] Strümpell (1877, 40): '[...] as profundezas da memória, nos sonhos, também incluem imagens de pessoas, coisas, localidades e fatos que datam dos mais remotos tempos, que nunca tiveram nenhuma importância psíquica ou mais que um pálido grau de nitidez ou que há muito perderam o que teriam possuído de uma coisa ou de outra, e que, por conseguinte, parecem inteiramente estranhos e desconhecidos tanto para a mente que sonha quanto para a mente em estado de vigília, até que sua origem mais remota tenha sido descoberta.' [...] Volkelt (1875, 119): 'É especialmente notável a facilidade com que as recordações da infância e da juventude ganham acesso aos sonhos. Os sonhos continuamente nos relembram coisas em que deixamos de pensar e que há muito deixaram de ser importantes para nós' [...] (FREUD, 1988, v. 1, p. 51-52).

O estudo dos mecanismos da memória individual levado a cabo pela psicanálise lida, portanto, com a questão da importância dos conteúdos conscientes e inconscientes a motivar a identificação, a análise e o tratamento de aspectos anteriormente "interditos" à memória devido à presença – muitas vezes obscura e de difícil localização – de traumas, recalcamentos e pulsões, conteúdos manifestados, por sua vez, não através de evocações conscientes, mas sim a partir de sonhos, delírios ou mesmo de alguma lembrança involuntária. Lembranças com alta carga de negatividade e complexos oriundos de traumas da infância são ocorrências particulares que, sabem os psicólogos, podem desencadear graves problemas de relacionamento com o grupo ao qual a pessoa pertence ou até mesmo com a sociedade em geral, e este é apenas um dentre os tantos exemplos da maneira como a memória individual pode transcender a esfera meramente pessoal e interferir no comportamento e no relacionamento da pessoa com seu meio[44].

44 Paul Ricoeur credita às obras de Freud, Bergson e Proust, aproveitando a expressão de Pierre Nora em *Les lieux de mémoire*, a "conversion définitive de la mémoire à la psychologie indivi-

Maurice Halbwachs, autor de *A memória coletiva*, demonstra em sua obra-prima esta característica ao entender a memória coletiva como resultante da inclusão da memória individual em um determinado "repertório de grupo", impulsionada pelo sentimento, comum nos mais diversos indivíduos, de se sentir atuante em sua própria comunidade "afetiva". É somente através de inúmeras contribuições individuais que se chega à representatividade de um grupo, comunidade ou sociedade, conforme atesta Roberto Pontes no artigo "Três modos de tratar a memória coletiva nacional":

> A memória coletiva aparentemente se opõe à memória autobiográfica, entretanto elas se interpenetram e se completam, tecendo a malha da memória comum, de onde advém a possibilidade de uma comunicação permanente entre as sucessivas gerações. Nem a memória individual, nem a coletiva, pode deixar de recorrer à reconstrução das lembranças – que é bom frisar nem sempre são expressas – até porque as recordações permanecem adormecidas no repertório coletivo de tradições (1991, v. 2, p. 150-151).

Na malha dessa "memória comum" estão tecidas as idiossincrasias características de ambas: enquanto a memória individual privilegia aspectos pessoais relacionados à psicologia e às experiências isoladas do "sujeito da memória", a coletiva se manifesta através de um conjunto de evocações construídas socialmente e que transcendem o indivíduo, razão pela qual Halbwachs, para quem "cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva" (1990, p. 51), enfatiza o caráter familiar, grupal e social da memória, pois há um grande número de lembranças "compartilhadas" por uma série de grupos sociais que, assim procedendo, isto é, registrando tais recordações, eternizam-nas em arquivos, obras e documentos a que podemos classificar de "memória histó-

duelle", preço a pagar pela "métamorphose historique de la mémoire" (RICOEUR, 2000, p. 526).

rica" ou "memória social"[45]. Paul Ricoeur destaca a grande ressonância da obra de Halbwachs, sobretudo por estabelecer os "quadros sociais da memória" e por possibilitar, não apenas a abordagem da memória de forma objetiva e "em terceira pessoa", mas uma espécie de "cruzamento de memórias" (a "minha" *vs.* a dos "outros"), essencial no caminho da evocação e do reconhecimento de imagens compartilhadas.

> On doit à Maurice Halbwachs l'audacieuse décision de pensée consistant à attribuer la mémoire directement à une entité collective qu'il nomme groupe ou société. Il avait certes forgé avant *La Mémoire collective* le concept de 'cadres sociaux de la mémoire'. C'était alors en sociologue pur, et dans le sillage d'Émile Durkheim, qu'il désignait la mémoire en troisième personne et lui assignait des structures accessibles à l'observation objective. Le pas franchi dans *La Mémoire collective* consiste à désimpliquer la référence à la mémoire collective du travail même de la mémoire personnelle en train de rappeler ses souvenirs. Le chapitre 2, intitulé 'Mémoire

45 Convém lembrar a observação de Henri Atlan, mencionada por Jacques Le Goff, a respeito da passagem da memória individual (atrelada a um "corpo físico") à memória coletiva (documentada e arquivada em bibliotecas): "A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar interposta, quer nos outros, quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória" (*Apud* LE GOFF, 1990, p. 425). Sobre a importância do *arquivo*, ver trecho de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* no qual Paul Ricoeur destaca, além de sua função social, a passagem do testemunho oral para o registro escrito: "Le moment de l'archive, c'est le moment de l'entrée en écriture de l'opération historiographique. Le témoignage est originairement oral; il est écouté, entendu. L'archive est écriture; elle est lue, consultée. Aux archives, l'historien de métier est un lecteur." (RICOEUR, 2000, p. 209). O arquivo cumpre uma função social fundamental não apenas devido ao armazenamento de registros escritos mas também por incluir aquilo que Ricoeur denomina de "vestígios do passado": "il existe des traces qui ne sont pas des 'témoignages écrits' et qui relèvent également de l'observation historique, à savoir les 'vestiges du passé' [...] qui font le miel de l'archéologie: tessons, outils, monnaies, images peintes ou sculptées, mobilier, objets funéraires, restes d'habitations, etc" (RICOEUR, 2000, p. 215). Atualmente, os arquivos são imprescindíveis para a preservação do espólio deixado pela maioria dos grandes escritores. Reinaldo Marques, ao falar do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, destaca que "a construção desses arquivos pessoais, literários, comporta uma dimensão fortemente espacializante, relacionada aos lugares da memória, tanto individual quanto coletiva. O que recoloca para os nossos correspondentes, de forma deslocada, a questão do espaço. Uma questão que se torna proeminente hoje para os pesquisadores da literatura e da cultura que lidam com fontes primárias, com os arquivos literários" (MARQUES, 2004, p. 41-42).

> individuelle et mémoire collective', est écrit de bout en bout à la première personne du singulier, dans un style quasi autobiographique. Le texte dit fondamentalement ceci: pour se souvenir, on a besoin des autres (RICOEUR, 2000, p. 147).

A partir da constatação de pertencer a determinado grupo, a experiência individual se enriquece através do contato com os outros, compreende-se melhor sob novos parâmetros a estranha relação entre si e o grupo, entre lembranças pessoais, recônditas, interditas, e imagens compartilhadas, comuns a toda uma geração instada pelos mesmos anseios e preocupações destacadas pelo sujeito da memória. No caso de Augusto Meyer, é bom não esquecer a contribuição que o conhecimento dos mecanismos da memória coletiva pode trazer para uma mais completa compreensão de sua obra memorialística, uma vez que, além de suas pesquisas sobre o folclore da região Sul (a confirmá-lo como um dos grandes incentivadores da memória popular gaúcha e gauchesca, tradição imortalizada em *Guia do folclore gaúcho*, de 1951, e em *Cancioneiro gaúcho*, lançado em 1952), há, no capítulo "Rua da Praia", de *No tempo da flor* (1966), um excelente exemplo da fixação de episódios, quadros e imagens a partir da perspectiva do grupo, nesse caso, a "geração de novecentos", jovens modernistas gaúchos que se reuniam em frente à Livraria do Globo, na emblemática Rua da Praia (Rua dos Andradas), para comentar as últimas novidades literárias, culturais e políticas do país e da Europa[46].

O caráter complementar das memórias individual e coletiva está perfeitamente sintetizado na abertura do primeiro capítulo da obra *A*

46 Eis o grupo, nas palavras do próprio Meyer: "Acabava de conhecer na Biblioteca Pública do Estado, onde então trabalhava, aquele que havia de ser o meu maior amigo: Teodemiro Tostes. E foi então que travei relações de amizade com Moisés Vellinho e, por seu intermédio, com os mentores do chamado 'grupo da Livraria do Globo': João Pinto da Silva, Mansueto Bernardi, Rubens de Barcelos e os seus companheiros de roda literária: Darci Azambuja, Vargas Neto, Ruben Rosa, Eurico Rodrigues, Rui Cirne Lima, Pedro Vergara, Luís Vergara" (MEYER, 1966, p. 129).

infância do velho Graciliano – Memórias em letras de forma, de Tânia Regina de Souza.

> Falar sobre memória implica penetrar num campo vasto de indagações, que nos conduzem para além de conceitos que a admitem como puro armazenamento de informações passadas. Deve-se considerar, por exemplo, que impressões passadas, ao serem atualizadas através da função psíquica, trazem em si a marca indelével da experiência, impressões que se tornam possíveis em função das relações inter-humanas. Essas experiências podem ser consideradas, até certo ponto, experiência singular, na medida em que estão contidas nas recordações de acontecimentos que estruturam a vida interior do ser humano. Mas observa-se que a experiência individual desenvolve-se na convivência com um determinado grupo social, e muitas vezes necessita resgatá-lo, para construir a si própria. Penetra assim na memória coletiva, mas permanece no seu caminho ao se revelar através da consciência pessoal e impõe o seu próprio ponto de vista. Contudo, a palavra experiência traz consigo um leque de possibilidades, entre as quais está a sua dimensão temporal (SOUZA, 2001, p. 21).

Esse aspecto social e histórico da memória de um grupo interessa diretamente a determinado ramo dos estudos linguísticos, a "Análise do Discurso", que entende a memória, de acordo com Michel Pêcheux, "não no sentido diretamente psicologista da 'memória individual', mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador" (*Apud* ACHARD et alii, 1999, p. 50)[47].

Além de Maurice Halbwachs e de Michel Pêcheux, vários outros teóricos vinculados aos estudos das ciências humanas e sociais se interessaram pelo caráter coletivo da memória, dentre os quais Jacques Le

47 Um bom exemplo do estudo das funções da memória segundo a Análise do Discurso se encontra na coletânea *Discurso, memória, identidade* (2000), resultante do colóquio homônimo, realizado em Porto Alegre em outubro de 1997, em comemoração aos 25 anos do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Nesta antologia, organizada por Freda Indursky e Maria do Carmo Campos, são discutidas questões relativas à relação entre memória e identidade a partir de suas implicações com a língua e com o discurso, bem como as possíveis correlações entre memória individual e memória coletiva no que tange à criação literária.

Goff, que, no capítulo "Memória" (*História e memória*, 1990), define esse viés da "memória comum" como uma forma essencial de manipulação "na luta das forças sociais pelo poder" (LE GOFF, p. 476). Dessa forma, ao se referir ao recorte de sua abordagem, decide analisar a memória "tal como ela surge nas ciências humanas (fundamentalmente na história e na antropologia)", a partir de uma perspectiva que "se ocupe mais da memória coletiva que das memórias individuais", já que "é impossível descrever sumariamente a nebulosa memória no campo científico global" (LE GOFF, 1990, p. 423), assunto vasto e amplo, de infinitas ressonâncias, que o afastaria de seus objetivos.

Citando as pesquisas de André Leroi-Gourhan, Le Goff estabelece cinco diferentes períodos de transmissão coletiva das mais diversas manifestações mnemônicas, a saber: "o da transmissão oral"; "o da escrita com tábuas ou índices"; "o das fichas simples"; "o da mecanografia"; e "o da seriação eletrônica" (LE GOFF, 1990, p. 427). Diferentes métodos e recursos, no entanto, todos voltados a um denominador comum: a compilação e consequente perpetuação das imagens e das informações recebidas, assimiladas e computadas, poderosos instrumentos para a fixação e compreensão histórica do lugar que ocupamos no longo processo de reconhecimento de nossas próprias funções e motivações: "A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro" (LE GOFF, 1990, p. 477). E assim se formam e se justificam a memória histórica[48] e a memória social[49].

48 Há várias manifestações mnemônicas estudadas pela História e pela Geografia, dentre as quais destaco, considerando a importância das ruas e praças de Porto Alegre (sobretudo a Rua da Praia e a Praça da Matriz) para a memorialística de Augusto Meyer: a "memória da cidade" (que resgata lembranças do modo de vida urbano de uma cidade específica, recompondo sua história e a história de seus monumentos, museus, construções, etc); e a "memória urbana" (semelhante à anterior, isto é, retrata a vida urbana, mas sem se relacionar necessariamente a uma cidade ou lugar específico). Sobre essa diferenciação, ver os artigos "Representação das cidades", de Valéria Cristina da Silva, e "Algumas reflexões sobre memória urbana", de Vicentina da Anunciação et alii ("Estado, cidade e cultura", *Formação*, UNESP – Pres. Prudente, 2001, n. 8).

49 Segundo Jacques Le Goff, recuperando mais uma vez a nomenclatura cunhada por Leroi-Gourhan, há três diferentes ocorrências da memória social nos membros de uma comunidade:

Comentadas as diferentes abordagens da memória de acordo com a Mitologia, a Filosofia antiga, a Psicanálise, a Medicina e a Análise do Discurso, cabe apenas ressaltar que a grande diversidade de enfoque e de considerações a respeito do tema se fazem notar a partir das inúmeras e mais variadas denominações, aqui elencadas, que os fenômenos mnemônicos podem apresentar. Dependendo do ângulo que se adotar, a memória pode ser sobretudo "individual" ("passiva") ou "coletiva" ("ativa") e "voluntária" ou "involuntária", mas também "comum"; "intelectual" ou "sensitiva"; "histórica"; "social"; "mítica"; e "artificial", dentre inúmeras outras denominações. Uma diversidade tão grande que, após essas considerações iniciais, impõe-se a necessidade de um recorte específico a fim de delimitar ainda mais a base teórica deste estudo. Desse modo, nos próximos itens focalizarei a análise e a interpretação dos fenômenos mnemônicos (principalmente aqueles relacionados à memória individual e à involuntária) de acordo com o pensamento de Henri Bergson (século XIX) e com a teoria e crítica literária europeia (sobretudo francesa) do século XX, não sem antes comentar, na seção seguinte, as representações da memória em outras manifestações artísticas, sobretudo na música popular brasileira, no cinema e nas artes plásticas.

a "memória específica" (que fixa comportamentos); a "memória étnica" (que reproduz comportamentos); e a "memória artificial" (responsável por reproduzir atos mecânicos encadeados) (LE GOFF, 1990, p. 425).

REPRESENTAÇÕES DA MEMÓRIA E DO "TEMPO PERDIDO" EM OUTRAS ARTES

> "Tenho séculos de espera / nas contas da minha costela /
> Tenho nos olhos quimeras / com brilho de trinta velas"
> (Milton Nascimento/Ruy Guerra, "E daí?")

> "O que foi feito amigo / de tudo que a gente sonhou / o que foi feito da vida / o que foi feito do amor / quisera encontrar / aquele verso menino / que escrevi há tantos anos atrás"
> (Milton Nascimento/Fernando Brant, "O que foi feito deverá/ O que foi feito de Vera")

Sendo este um estudo comparatista, julgo adequado elencar aqui outras representações da memória e da passagem do tempo, a fim de sublinhar não se tratar de uma preocupação exclusivamente relacionada à literatura. Não possuindo, entretanto, um vasto domínio teórico das artes que comentarei em seguida, não tenho a pretensão de "esgotar" o assunto ou mesmo de proceder a um rigoroso exame comparativo entre os fenômenos mnemônicos retratados pela literatura e aqueles abordados por outras artes, mas tão somente indicar e destacar sua ocorrência em algumas manifestações artísticas, tais como nas artes plásticas, no cinema e na música popular brasileira da segunda metade do século XX, sem deixar de focalizar, ao mesmo tempo, uma característica essencial da personalidade literária de Augusto Meyer – a inclinação para as artes plásticas e seu enorme interesse pelo cinema, poeticamente retratados em *No tempo da flor* , conforme se verá adiante[50]. Espero ainda que estas

50 Em "O caruncho" (MEYER, 1966, p. 45-49), Meyer evoca seus esboços como pintor e a

aproximações não me desviem demasiadamente das formulações teóricas que venho desenvolvendo (e que serão retomadas no próximo item, quando focalizarei especificamente a memorialística como gênero literário sobretudo a partir dos inúmeros estudos filosóficos do século XIX e pela teoria e crítica literária do século XX), mas que, ao contrário, possam servir como indicadores da aplicação prática dos fundamentos discutidos no subcapítulo anterior e nos seguintes.

Retratar as diferentes idades do homem e da mulher é um dos temas preferidos dos artistas renascentistas, que simbolizavam assim o lento e contínuo esvaecimento do ser humano. É comum encontrar nus femininos "ameaçados" por esqueletos grotescos, em uma clara alusão à morte que acompanha e arrebata nossa infância, juventude e maturidade física. Esse motivo está bem figurado em um Óleo sobre Painel de 1510, intitulado *As três idades do homem e a Morte* (*Die Lebensalter und der Tod*), do pintor alemão Hans Baldung[51], no qual a Morte, representada através de um esqueleto segurando uma ampulheta, despreza, ao acompanhar com olhar de desdém, as diversas fases de uma mesma mulher que, após passar pela ternura da infância, pela beleza da juventude e pelas tribulações e temores da velhice, não tem como se furtar ao "encontro marcado" com a "indesejada das gentes". À indiferença da Morte se contrapõe o olhar rancoroso e inconformado da Velha que, de braço dado à Morte mas com a outra mão nos ombros da Jovem, fiel a seu papel de ponte entre as duas, resigna-se a defrontar, com asco e revolta, sua própria imagem anos antes, "ameaça" da qual tenta subtrair-lhe os véus (como que a querer cobrir seu aspecto atual com as mesmas sedutoras vestes de outrora),

convivência com o "velho João Riedel", enquanto que em "Cine Insônia" (MEYER, 1966, p. 31-38), o memorialista assume sua fascinação pelos cinemas mudos da capital gaúcha no início do século XX, a sugerirem ao jovem escritor um misto de imaginação, assombro, ternura e tristeza.

51 Nascido em Schwäbisch-Gmünd, Alemanha, em 1484 ou 1485, e morto em Strasbourg em 1545.

imagem que lhe sugere, ao que parece, o amargo contraponto entre a frescura da pele jovem e sua inevitável decomposição orgânica.

Se a Morte ostenta indiferença em relação à Jovem e à Velha, o ciclo da vida se fecha (nascimento, desenvolvimento e morte) se se destacar o fato de que a Criança segura a ponta da estranha lança que, quebrada quiçá pela atribulada passagem do tempo, jaz na mão esquerda da Morte, prenunciando o irremediável fim já anunciado pela proximidade da Criança com uma coruja, animal que é, ao mesmo tempo, símbolo de conhecimento e de mau presságio. Ou seja, levamos a vida inteira para nos conhecermos melhor mas no final inevitavelmente morremos, completando um ciclo que não admite exceções ou variações à regra. Esta é a verdade sombria que apresenta o artista em traços vivos de nus que denotam o realismo dos corpos caracterizados e das mensagens subliminares.



Figura 1 - *As três idades do homem e a Morte* (Hans Baldung)

Mais radical do que a representação da passagem do tempo feita pelo renascentista Baldung, o famoso quadro *A persistência da memória* (*La persistencia de la memoria*, 1931), do surrealista Salvador Dalí[52], vai

52 Figueras, Espanha, 1904. *Id.* 1989.

um pouco além ao sugerir, ambientada em paisagem hostil e estéril, a permanência de um tempo infinitamente longo, que sobreviverá ao desaparecimento do homem, derretendo relógios (mera convenção adotada por um ser "extinto") e decompondo formas (até mesmo relógios de metal são devorados, por formigas, como se carne em putrefação fossem, espécie de ritual antropofágico de sucessão temporal pela deglutição e assimilação da máquina corroída), um tempo que se esquece de si e perde o sentido, uma vez que, sem vida humana, não há memória, mesmo que em arquivos ou documentos escritos, inutilizados pela falta de leitores ou de testemunhas. A memória persiste, mas por um certo período, após o qual a própria memória desaparecerá.

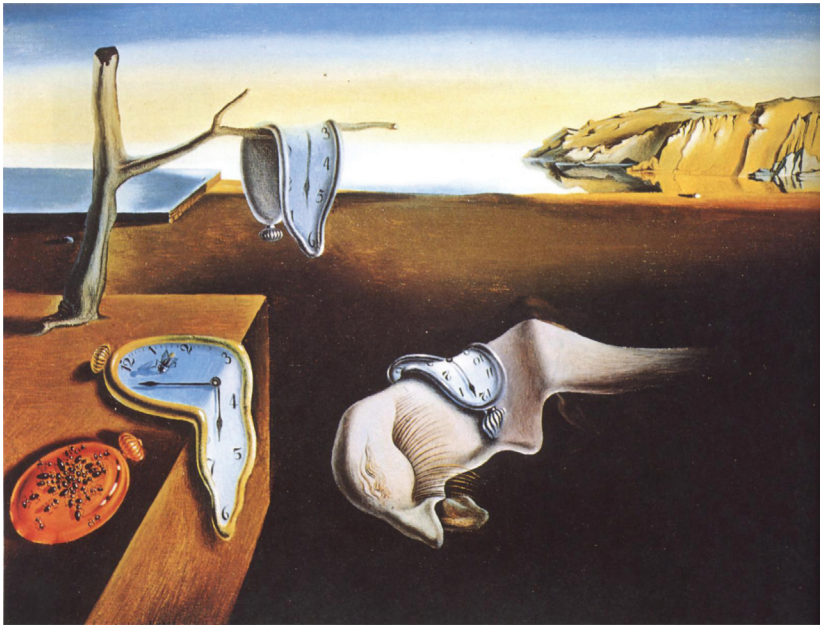


Figura 2 - A persistência da memória (Salvador Dalí)

O quadro é de 1931, período conturbado da história europeia, situado entre as duas grandes guerras mundiais e anterior à ascensão do

Nazismo (1933) e à guerra civil espanhola (1936), fatos que impressionaram Dalí – sobretudo o último – e que provavelmente contribuíram para o estado de espírito no qual o excêntrico artista catalão representa o tempo que se seguirá à extinção da raça humana após a última das guerras. Morre o homem e resta a paisagem, devastada, desértica, ainda presente em alguns elementos – há uma oliveira, um rochedo, água e um estranho sobrevivente, uma misteriosa criatura que, para alguns críticos, sugere uma caricatura do próprio artista se o imaginarmos de perfil, com cílios enormes e língua surgindo de seu nariz. São a memória do corpo e a memória dos sentidos ainda resistindo à destruição e à amnésia totais.

Destruição que é apresentada em um Óleo sobre Tela de 1954 (posterior, portanto, ao fim da 2ª Guerra Mundial e às bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki[53]): trata-se de *A desintegração da persistência da memória* (*La desintegración de la persistencia de la memoria*), experiência ainda mais iconoclasta que a primeira, na qual as "profecias" anteriormente anunciadas pelo pintor se concretizam: desta vez não há mais remédio – as armas nucleares destruíram não apenas os humanos mas o lugar que eles ocupavam; a Terra se desagrega aos poucos, consequência funesta de um fim anunciado; oliveira, rochedo, caricatura e relógios começam a se desintegrar, até tornarem-se um mesmo Nada, matematicamente dissolvidos em formas geométricas terrivelmente inóspitas e indiferentes.

O que resistia esvai-se definitivamente, sem possibilidade de retorno, como na conclusão amarga de Álvaro de Campos em "Tabacaria":

> Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta. / Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada / E com o desconforto da alma mal -entendendo. / Ele morrerá e eu morrerei. / Ele deixará a tabuleta, eu deixarei versos. / A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também. / Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta, /

53 Para Jacques Le Goff, a bomba atômica é a "primeira encarnação histórica 'objetiva' de um possível apocalipse" (LE GOFF, 1990, p. 14).

E a língua em que foram escritos os versos. / Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu (PESSOA, 1980, p. 260).



Figura 3 - A desintegração da persistência da memória (Salvador Dalí)

O cenário de *A desintegração da persistência da memória* e a constatação da ausência de qualquer perspectiva ou redenção futura são desoladores, assim como no poema pessoano, que antevê a destruição do planeta, daqui a alguns milhares ou milhões de anos. Futuro desolador, hostil e impotente é também aquele retratado no filme *O planeta dos macacos* (*The planet of the apes*, 1967), do diretor Franklin Schaffner, no qual quatro astronautas americanos são enviados, em janeiro de 1972, para uma missão no espaço, e acabam aterrissando, no ano de 3978, em uma Nova Iorque deserta e devastada, irreconhecível, apenas habitada por poderosos e inteligentes macacos, e pelos poucos seres humanos que ali restam, cativos dos primatas, tratados como bichos – inversão espetacular de nossas hierarquias a mostrar novo ciclo e nova oportunidade de

vida terrena após a destruição que as guerras que o homem move contra si ocasionam e continuarão ocasionando, a ponto de reduzi-lo a mero sobrevivente secundário, espectador do sucesso de outras raças devido à sua própria estupidez.

Na cena inicial, com a astronave ainda no espaço cósmico, enquanto três astronautas dormem, um quarto, o comandante George Taylor (Charlton Heston), tece considerações sobre o tempo, motivado pela grande diferença, devido à velocidade da luz, entre a passagem do tempo na Terra e no espaço. Diz o personagem:

> A teoria do tempo numa viagem à velocidade da luz diz que 700 anos se passaram desde que partimos. Quase não envelhecemos. Quem sabe. Mas uma coisa é certa: quem nos enviou nesta missão já morreu há muito. Quem me ouve é uma Outra raça. Oxalá seja melhor[54].

Durante a fala de George, o espectador se dá conta de que há duas diferentes datas no painel de controle da espaçonave. Uma se refere à data no próprio foguete ("Ship time": 14.07.1972) e a outra à da Terra ("Earth time": 23.03.2673). O personagem comenta também o fato de terem partido "há seis meses", ou seja, em janeiro de 1972, fazendo assim com que, de acordo com o enredo do filme, um mês no espaço equivalha a aproximadamente 116 anos na Terra. A expedição é, portanto, uma autêntica viagem ao futuro. Após essas considerações, George Taylor se deita também. No transcorrer desta curta e fundamental cena – não mais que alguns minutos nos quais ele fala, controla a máquina e se prepara para o sono – passam-se três dias na Terra. Quando ele se recolhe, em nosso planeta já é o dia 26 de março de 2673.

---

54 A respeito da subjetividade envolvendo os conceitos de passado, presente e futuro em se tratando de viagens espaciais, em "Space oddity", simulando uma conversa entre o astronauta Major Tom, no espaço, e os técnicos da NASA, em terra, David Bowie relativiza: "Though I'm past one hundred thousand miles, / I'm feeling very still / And I think my spaceship knows which way to go" (1990).

Em seguida, os astronautas dormem um longo sono (praticamente um ano segundo a data do foguete), interrompido apenas quando a nave espacial entra na atmosfera de um planeta qualquer, desgoverna-se, cai no mar e começa a afundar. Três tripulantes se salvam, mas perdem a nave, que afunda de vez. Antes de abandoná-la, porém, o capitão olha o painel e percebe: a Terra já está no ano de 3978! Eles dormiram, no espaço, o equivalente a mil e trezentos anos na Terra, e, a partir de então, sem locomoção e sem precisar prestar contas a ninguém (já que seus "chefes" estão mortos há muito), estão, os três, perdidos em um futuro vazio e extremamente decepcionante, julgando encontrarem-se a "320 anos luz da Terra, num planeta sem nome em órbita de uma estrela na constelação de Orion". Os sobreviventes conseguem alcançar a margem e começam a reconhecer o terreno onde estão. Encontram os primeiros seres humanos, que logo são atacados por fortes macacos montados a cavalo. Os astronautas, atordoados, sem entenderem direito o que ocorre em volta, são capturados também. Um deles é morto (Dodge, interpretado por Jeff Burton), enquanto Lanson (Robert Gunner) e Taylor são presos, este levando um tiro no pescoço que o deixa por alguns dias impossibilitado de falar.

Aos poucos Taylor percebe que o domínio dos macacos (organizados em governos com ministérios, comissões, subseções, etc) advém não apenas das guerras e calamidades enfrentadas pelo homem, que teriam desencadeado sua própria derrocada, mas das experiências realizadas pelos dominadores, as quais, extirpando os órgãos responsáveis pela fala e por outras funções básicas do cérebro humano (tais como *identidade* e *memória*), reduzem o homem, praticamente um animal pré-histórico, à condição vegetativa, de não saber articular fala e pensamento, mero bicho a comer com as mãos.

A esta altura, Taylor recuperara a fala, provocando ainda mais a ira e a estranheza dos macacos, que se recusavam a aceitar que um animal "inferior" pudesse utilizar a mesma linguagem que eles. Por outro

lado, desperta a curiosidade do veterinário Cornelius (extrema ironia, ele cuida dos seres humanos!) e da psicóloga Dr. Zira, dos quais se torna "protegido", já que, interessados no estranho caso do humano que não consegue falar mas que, através de mímicas, gestos e atitudes, demonstra ter raciocínio igual ao deles, os dois cientistas pretendem provar sua tese ("herética", aos olhos dos governantes-macacos), segundo a qual o homem, elo perdido entre a evoluída civilização dos primatas e os primeiros habitantes do estranho planeta, é um animal que pode ser domesticado. A hipótese aventada por Cornelius e Zira teria se originado de vestígios humanos encontrados no interior de uma caverna localizada na área conhecida como "zona proibida", para onde Taylor, Cornelius e Zira fogem na esperança de encontrar algo que possa provar que o homem, ser superior ao macaco, não somente habitou o local alguns séculos antes, mas o fez com requintes tecnológicos e científicos muito mais avançados. Alguns dos indícios da "antiga" civilização humana, verdadeiros vestígios da memória a serviço da "fiel" reconstituição do passado, são apresentados por Cornelius a Dr. Zaius, ministro de governo, incapaz de admitir a racionalidade e o anterior poderio humano. Trata-se de "ferramentas cortantes, pontas de flecha de quartzo e fósseis de gorila", além de uma boneca que emite sons quando apertada na barriga, achada ao lado de uma mandíbula humana. O próprio Taylor encontra outras provas da passagem do homem pelo local: dentaduras, óculos e até mesmo uma válvula cardíaca artificial, "vestígios do passado", na acepção de Paul Ricoeur (2000, p. 215).

Destroços, restos e cacos, por vezes apenas detalhes de tempos imemoriais, mas imprescindíveis para o tipo de reconstituição do passado que se deseja alcançar. Evidência material a comprovar a necessidade do apelo à memória, a boneca é um importante índice de recuperação de um passado praticamente "morto" e restrito a uma caverna "proibida". Na cena final, no entanto, há um exemplo, ainda mais impressionante

que a descoberta da boneca, da profundidade a que pode chegar a percepção de uma imagem – e seu posterior reconhecimento – a partir dos dados e informações disponíveis na memória: solto pelos macacos, George Taylor cavalga, às margens do rio Hudson, sem ter noção de onde realmente se encontra, até se deparar com as ruínas da Estátua da Liberdade à beira do rio. Mais de mil anos depois, um ícone do "passado" surge diante de seus olhos, motivando o seguinte desabafo: "Meus Deus. Voltei. Estou em casa. O tempo todo". A cena, antológica, é curtíssima, dura aproximadamente um minuto e meio, tempo suficiente para o astronauta perceber que, após longo tempo em órbita, voltara para o mesmo planeta e para o mesmo país de onde partira, reconstituindo a memória de todo o povo americano através do reconhecimento de uma de suas mais paradigmáticas evidências.

Outra famosa produção hollywoodiana a conferir à memória um destaque fundamental na composição de seu enredo é *Blade Runner – O caçador de androides* (1982), de Ridley Scott, admiravelmente analisada por Adélia Bezerra de Meneses em "Memória, história e ficção: Blade Runner" (1991, v. 2), texto citado no item anterior, no qual a autora aponta a presença de inúmeros tipos de memória (a saber, a "memória manipulada", isto é, criação de um passado a partir de reminiscências "artificiais", "plantadas" no cérebro dos replicantes; a "memória externalizada", que age através do apelo a cenas infantis forjadas em fotografias; e a "memória emocional", acionada e reativada a fim de desencadear o "gatilho" da memória).

Projetada em uma Los Angeles futurista, composta por enormes arranha-céus e por atrativos anúncios em neon, a ficção que pode ser traduzida por (aquilo que) "corre ao fio da navalha", representa o ambiente em nosso planeta após a maioria dos homens ter trocado a problemática existência na Terra pela promissora vida no Espaço, aqui restando apenas homens marginalizados e decadentes, além de alguns replicantes, isto é, criaturas concebidas em laboratório, semelhantes aos humanos na força, na inteligência e no aspecto físico, porém destituídas de emoção,

família ou passado. Objetivando identificá-los e eliminá-los, cabe aos policiais, os "caçadores de andróides", reconhecer e distinguir os andróides dos humanos a partir de uma espécie de teste no qual, através da indução à crença em um passado que não possuem, confirma-se tratar-se ou não o sujeito analisado de um "replicante". O resultado da investigação leva em conta a reação do analisado ao apelo de uma memória forjada por meio de fotografias e de histórias fictícias envolvendo uma suposta família que nunca tiveram. A justificativa para tal atitude parte do investigador Bryant, ao explicar para o policial Deckard, protagonista interpretado por Harrison Ford, a razão dessas falsas sugestões: " – Se lhes damos um passado, criamos uma base para suas emoções, e podemos melhor controlá-los". Ao que prontamente reage Deckard, concluindo: " – Memórias! Você fala de memórias!". Memória: senha para a decifração da diferença entre humanos e androides – de sua (in)existência depende o sucesso ou o fracasso de perseguidores e de perseguidos.

Gostaria também de mencionar duas produções do início do século XXI: *Amnésia* (*Memento*, 2000), dirigido por Christopher Nolan, tendo como atores principais Guy Pearce, Carrie-Anne Moss e Joe Pantoliano; e *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (*Eternal sunshine of the spotless mind*, 2004), de Michel Goudry, estrelado por Jim Carrey, Kate Winslet, Kirsten Dunst e Mark Ruffalo.

Amnésia tem como mote o que a Medicina conhece como "perda da memória recente": Leonard Shelby, o "Lenny" (Guy Pearce), devido a uma pancada na cabeça, é capaz de se recordar de seu nome e de quem ele é, mas esquece coisas simples ocorridas poucos minutos antes. O filme é um amontoado de cenas aparentemente desconexas, *flashes* do passado que simbolizam a descontinuidade da memória de Lenny, incapaz de se ater a detalhes ou longas abstrações. No intuito de reconstituir o quebra-cabeça que o levará a compreender a morte da esposa, o protagonista insistentemente consulta fotos e papéis (documentos "importantes"), e chega a tatuar no próprio corpo informações consideradas "vitais" para a solução do mistério. Reconstituindo os "cacos" do passado através de

vestígios tais como um bilhete achado ao acaso, além de cartas, das fotos e das tatuagens, Leonard, mesmo sem dispor de uma memória perfeita, consegue interpretar devidamente os sinais recebidos, lembrar da cena em que foi atingido e descobrir que o estuprador e assassino de sua esposa é John Gamnell (Joe Pantoliano), o inescrupuloso e hipócrita que se fazia passar por seu melhor amigo.

Em *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* defronta-se o espectador com uma estranha empresa, uma fábrica do "esquecimento", sugestivamente intitulada "Lacuna", cuja função é a de apagar, da mente de quem procura seus serviços, todas as lembranças relacionadas a determinada pessoa, através de um mapeamento cerebral comandado por computadores[55]. Após saber que sua ex-namorada Clementine (Kate Winslet) submetera-se a tal procedimento, Joel Barish (Jim Carrey) decide fazer o mesmo, procurando o Dr. Howard Mierzwiak (Tom Wilkinson) com a finalidade de realizar seu intento. O médico indica-lhe então os passos a seguir para que as lembranças relacionadas a Clementine se apaguem de vez – desvencilhar-se de tudo que diz respeito a ela. Assim diz Mierzwiak:

> A primeira coisa que tem de fazer, Sr. Barish, é ir em casa e pegar tudo que tenha a ver com Clementine. Qualquer coisa. Vamos usar esses objetos para criar um mapa de Clementine em seu cérebro, ok? Vamos precisar de fotos, roupas, presentes, livros que ela possa lhe ter comprado, CDs que tenham comprado juntos, trechos de um diário. Queremos esvaziar sua casa, queremos esvaziar sua vida da existência de Clementine. E quando o mapeamento for feito, nossos técnicos irão apagar tudo na sua casa hoje de noite. Assim, quando acordar de manhã, vai estar em sua própria cama como se nada tivesse acontecido, com uma nova vida lhe esperando.

De acordo com o médico, há uma "base emocional para cada lembrança, e quando você erradica essa base, o processo de degradação começa". Quando o paciente acordar, "todas as memórias que trabalhar-

55 Citada por Mary (Kirsten Dunst), a seguinte frase, atribuída a Nietzsche, funciona como uma espécie de lema da "Lacuna": "Bem-aventurados os esquecidos, pois não se lembram nem das próprias asneiras".

mos terão se deteriorado e desaparecido. Como quando a gente sonha e acorda". O procedimento, no entanto, não segue o esquema previamente traçado, pois, além das conexões entre os computadores da casa de Joel e da empresa não estarem perfeitas, o personagem se recusa a eliminar totalmente as lembranças dela, ainda mais quando percebe ter domínio sobre as mesmas. Barish resolve cancelar o procedimento, tentando ludibriar os "profissionais do esquecimento" ao perceber que, para evitar o mapeamento, bastava recorrer a uma lembrança da época em que ainda não conhecia Clementine. Para isso, o protagonista se utiliza de suas próprias recordações da infância, longínquas, esmaecidas, mas que funcionam a contento: Barish consegue sair do mapa de Clementine criado em seu cérebro e salvar algumas das mais preciosas recordações em comum. O título do filme se justifica através do trecho de um belo poema de Alexander Pope, mencionado nos instantes finais da trama.

> Feliz é o fado do puro inocente! / O mundo que esquece pelo mundo esquecido / Brilho eterno de uma mente sem lembranças! / Cada oração aceita e cada desejo abdicado[56].

Abdicar do desejo, nesse caso, é abdicar das próprias memórias compartilhadas, lembranças que não se limitam ao puro instante fugaz do encontro e que, dessa forma, perpetuar-se-ão para sempre, eternizadas em algum lugar recôndito mas essencial do cérebro. Temos, também em *Brilho eterno*, as mesmas representações da memória arroladas por Adélia Bezerra de Menezes para caracterizar o filme *Blade Runner*: memória "manipulada" (eletronicamente, desta vez via computadores); "externalizada" (recorrência à lembranças da infância há muito abandonadas); e "emocional" (razão principal do "apagamento" a que se submetem os protagonistas). Através de dois clássicos da sétima arte (*O planeta dos macacos* e *Blade Runner*) e de produções mais recentes (*Amnésia*, e *Brilho eterno*

56 No original: "How happy is the blameless vestal's lot! / The world forgetting, by the world forgot. / Eternal sunshine of the spotless mind! / Each prayer accepted, and each wish resigned" (POPE, "Eloisa to Abelard". Ver http://mpo.library.utoronto.ca/poem/1630.html).

de uma mente sem lembranças, que, sobretudo o último, conseguem mesclar modernidade – computadores a comandar e dispor de nossas vidas – e situações cotidianas – namorados tentando apagar lembranças indesejadas), o cinema dá sua contribuição à infindável discussão a respeito das vantagens e desvantagens dos mais variados fenômenos mnemônicos.

Da mesma forma, a Música Popular Brasileira (MPB), sobretudo nas décadas de 1970 e 1980, demonstrou preocupação semelhante, eternizando o tema em canções antológicas que, ao considerarem poeticamente as particularidades inerentes à memória, bem como os efeitos da passagem do tempo sobre a existência do homem, lograram estabelecer referências definitivas, por vezes nostálgicas, na cultura brasileira, justamente em um dos períodos mais atribulados de nossa história (isto é, durante o regime militar que vigorou de 1964 a 1985).

Raul Seixas, por exemplo, tal qual Josué no episódio bíblico ou Dorian Gray no pacto diabólico com seu autorretrato, sonhou com "o dia em que a terra parou", representando, quem sabe, a imobilidade decorrente do castrador governo militar[57]. Chico Buarque de Holanda, em parceria com Milton Nascimento ("Léo", *Clube da Esquina II*, 1978), descreve a infância, vida e morte de Léo sem utilizar sequer um único verbo, demonstrando que o caráter dinâmico do tempo dispensa até mesmo a obrigatoriedade da recorrência gramatical a estruturas que denotam ação:

> Um pé na soleira e um pé na calçada, um pião / Um passo na estrada e um pulo no mato / Um pedaço de pau / Um pé de sapato e um pé de moleque / Léo // Um pé de moleque e um rabo de saia, um serão / As sombras da praia e o sonho na esteira / Uma alucinação / Uma companheira e um filho no mundo / Léo // Um filho no mundo e um mundo virado, um irmão / Um livro, um recado, uma eterna viagem / A mala de mão / A cara, a coragem e um plano de vôo / Léo // Um plano de vôo

57 "O dia em que a terra parou" (Raul Seixas/Cláudio Roberto, 1988). O ambiente "onírico" e inverossímil da letra evidencia-se desde o princípio: "Essa noite eu tive um sonho de sonhador / Maluco que sou, eu sonhei... / Com o dia em que a terra parou / Com o dia em que a terra parou. // Foi assim num dia em que todas as pessoas do planeta inteiro / Resolveram que ninguém ia sair de casa / Em todo o planeta ninguém saiu de casa / Ninguém".

> e um segredo na boca, o ideal / Um bicho na toca e o perigo por perto / Uma pedra, um punhal / Um olho desperto e um olho vazado / Léo // Um olho vazado e um tempo de guerra, um paiol / Um nome na serra e um nome no muro / A quebrada do sol / Um tiro no escuro e um corpo na lama / Léo // Um nome na lama e um silêncio profundo, um pião / Um filho no mundo e uma atiradeira / Um pedaço de pau / Um pé na soleira e um pé na calçada.

Na canção "Doze anos" de sua *Ópera do malandro* (1979), assim como Oswald em *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*[58], Chico Buarque parodia Casimiro de Abreu e seus famosos apelos às saudades dos dias, perfumes, "céus de primavera" e "risonhas manhãs" dos "Meus oito anos", incluindo uma variante irônica na alusão ao homossexualismo entre os jovens, tema imortalizado na literatura através dos internatos descritos por Raul Pompéia em *O Ateneu* e por Pedro Nava em *Balão cativo* e *Chão de ferro*.

> Ai que saudades eu tenho / Dos meus doze anos / Que saudade ingrata / Dar banda por aí / Fazendo grandes planos / E chutando lata / Trocando figurinha / Matando passarinho / Colecionando minhoca / Jogando muito botão / Rodopiando pião / *Fazendo troca-troca* // Ai que saudades que eu tenho / Duma travessura / O futebol de rua / Sair pulando muro / Olhando fechadura / E vendo mulher nua / Comendo fruta no pé / Chupando picolé / Pé-de-moleque, paçoca / E disputando troféu / Guerra de pipa no céu / Concurso de pipoca (BUARQUE, 1979; grifo do autor).

Lembrança bem-humorada da adolescência, "Doze anos" contrasta com o desabafo covarde da mãe que, em "Uma canção desnaturada", interpretada por Marlene e Chico, (e que remete ao olhar rancoroso da Velha de *As três idades do homem e a Morte* de Baldung), ao constatar que o tempo passou e a filha cresceu, lamenta a perda de maneira angustiada

58 Ver os poemas "Meus sete anos" (ANDRADE, 1994, p. 27) e "Meus oito anos" (p. 28). Este último apresenta a seguinte estrofe final: "Eu tinha doces visões / Da cocaína da infância / Nos banhos de astro-rei / Do quintal de minha ânsia / A cidade progredia / Em roda de minha casa / Que os anos não trazem mais / Debaixo da bananeira / Sem nenhum laranjais".

e vingativa, amaldiçoando e renegando seu próprio rebento como se tal atitude egoísta pudesse restituir a juventude que este lhe subtraiu, como se para "reverter o tempo" necessitasse recolhê-lo de volta ao ventre amargo e já estéril:

> Por que cresceste, curuminha / Assim depressa, e estabanada / Saíste maquilada / Dentro do meu vestido / Se fosse permitido / Eu revertia o tempo / Pra reviver a tempo / De poder // Te ver, as pernas bambas, curuminha, / Batendo com a moleira / Te emporcalhando inteira / E eu te negar meu colo / Recuperar as noites, curuminha / Que atravessei em claro / Ignorar teu choro / E só cuidar de mim // Deixar-te arder em febre, curuminha / Cinqüenta graus, tossir, bater o queixo / Vestir-te com desleixo / Tratar uma ama-seca / Quebrar tua boneca, curuminha / Raspar os teus cabelos / E ir-te exibindo pelos / Botequins // Tornar azeite o leite, / Do peito que mirraste / No chão que engatinhaste, salpicar / Mil cacos de vidro / Pelo cordão perdido / Te recolher pra sempre / À escuridão do ventre, curuminha / De onde não deverias / Nunca ter saído (BUARQUE, 1979).

Caetano Veloso[59] retratou o ventre feminino sob ótica inteiramente

59 É notória a estreita relação entre a música e a literatura brasileiras, sobretudo na segunda metade do século XX, sendo o maior exemplo o intenso diálogo entre a Tropicália, encabeçada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, e a poesia concreta dos irmãos Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, etc (além das ecléticas contribuições de poetas-compositores como Vinícius de Moraes e Paulo Leminski e de compositores-poetas como Arnaldo Antunes e Cazuza). "Neotrovadores da era eletrônica", no dizer de Haroldo de Campos em *O seqüestro do Barroco na Formação da literatura brasileira* (1989, p. 67), os tropicalistas chamaram a si a responsabilidade de interpretar o segundo processo de assimilação antropofágica de nossa cultura, oswaldianamente deglutindo as guitarras e modismos estrangeiros e reconfigurando-os sob nova roupagem, autóctone e iconoclasta, apelando para um suposto imaginário tupi-afro-brasileiro, fonte de nossa brasilidade mais profunda. Além disso, as inúmeras parcerias entre estes autênticos artistas da palavra e da imagem já denotam a ligação promissora entre música e literatura – em *Velô* (1984), Caetano musica "Pulsar", de Augusto de Campos ("Onde quer que você esteja / em marte ou eldorado / abra a janela e veja / o pulsar quase mudo / abraço de anos luz / que nenhum sol aquece / e o oco escuro esquece"); em "Circuladô de fulô" (*Circuladô*, 1991), é a vez de Haroldo emprestar sua genialidade ao experimentalismo de Caetano ("[...] o povo é o inventalínguas na malícia da mestria no matreiro / da maravilha no visgo do impriviso tenteando a travessia / azeitava o eixo do sol // circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie / porque eu não posso guiá eviva quem já me deu circuladô / de fulô e ainda quem falta me dá"); sem contar a tríplice parceria (música-poesia-tradução) entre Caetano, Augusto de Campos e Péricles Cavalcanti, na versão brasileira da "Elegia" de John Donne, veiculada em *Cinema*

diversa, fonte de vida a testemunhar a pulsão que acompanha o eterno presente e a frutificação da semente que brota, desenvolve-se e morre em meio ao turbilhão do tempo. Em "Força estranha", canção arraigada ao inconsciente coletivo brasileiro devido às inesquecíveis versões de Gal Costa e de Roberto Carlos, acompanhamos emocionados o sensível captar do momento exato de renovação da vida:

> Eu vi o menino correndo, eu vi o tempo / Brincando ao redor do caminho daquele menino / Eu pus os meus pés no riacho / E acho que nunca os tirei / O sol ainda brilha na estrada e eu nunca passei // Eu vi a mulher preparando outra pessoa / O tempo parou pra eu olhar para aquela barriga / A vida é amiga da arte / É a parte que o sol me ensinou / O sol que atravessa essa estrada que nunca passou // [...] Eu vi muitos cabelos brancos / Na fronte do artista / O tempo não pára e no entanto ele nunca envelhece / Aquele que conhece o jogo / do fogo das coisas que são / É o sol, é a estrada, é o tempo, é o pé e é o chão // Eu vi muitos homens brigando / Ouvi seus gritos / Estive no fundo de cada vontade encoberta / E a coisa mais certa de todas as coisas / Não vale um caminho sob o sol / E o sol sobre a estrada é o sol sobre a estrada / É o sol (VELOSO, 1979).

O tempo possui o ambíguo poder de, por um lado, não ser interrompido, e, por outro, de não envelhecer, renovando-se e repetindo-se ao sabor das estações e temporadas; de estacar pelo breve momento em que se observa a vida nova que surge do ventre e, da mesma forma, passar tão rapidamente a ponto de deixar somente "cabelos brancos" e a resignação inconsolável de conhecer e de não mais aplicar as regras do "jogo do fogo das coisas que são".

---

transcendental (1979), verdadeira ode à exploração táctil do jovem corpo feminino, convite à entrega da carne em seu esplendor e antídoto do incontroverso *tempus fugit*: "Deixa que minha mão errante adentre / Atrás, na frente, em cima, embaixo, entre / Minha América, minha terra à vista / Reino de paz se um homem só a conquista / Minha mina preciosa, meu império / Feliz de quem penetre o teu mistério / Liberto-me ficando teu escravo / Onde cai minha mão meu selo gravo / Nudez total: todo prazer provém do corpo / (Como a alma sem corpo) sem vestes / Como encadernação vistosa / Feita para iletrados, a mulher se enfeita / Mas ela é um livro místico e somente / A alguns a que tal graça se consente / É dado lê-la / Eu sou um que sabe".

Na canção "Oração ao Tempo", de *Cinema transcendental* (1979), o compositor baiano faz uma espécie de pacto com o "Tempo", um acordo entre "contigo" e "migo"[60], iniciado com um pedido, prometendo "aquilo" em troca, algo que ficará "guardado em sigilo" (a eterna juventude, quem sabe? – e nesse caso, metáfora admirável da deglutição tropicalista do pacto de Dorian Gray), exigindo, ainda, uma certa cumplicidade e atenção às suas "ordens" ("ouve bem o que te digo"). Exaltando o poder de constante invenção e de reciclagem dos quais somente o tempo dispõe, evidenciado através da repetição exaustiva da palavra, sempre em maiúsculas no encarte que acompanha o disco, a denunciar, não o tédio e o marasmo, mas nossa absoluta submissão aos desígnios de Cronos, "um dos deuses mais lindos", submissão tão arraigada e da qual tanto dependemos que será capaz de sobreviver ao próprio tempo, quando então Ele nos sujeitará a "outro nível de vínculo", sobrepondo sua própria duração e o limite imposto pelo homem, escravo de calendários e datas fixas.

> És um senhor tão bonito / Quanto a cara do meu filho / Tempo Tempo Tempo Tempo / Vou te fazer um pedido / Tempo Tempo Tempo Tempo // Compositor de destinos / Tambor de todos os ritmos / Tempo Tempo Tempo Tempo / Entro num acordo contigo / Tempo Tempo Tempo Tempo // Por seres tão inventivo / E pareceres contínuo / Tempo Tempo Tempo Tempo / És um dos deuses mais lindos / Tempo Tempo Tempo Tempo // Que sejas ainda mais vivo / No som do meu estribilho / Tempo Tempo Tempo Tempo / Ouve bem o que te digo / Tempo Tempo Tempo Tempo // Peço-te o prazer legítimo / E o movimento preciso / Tempo Tempo Tempo Tempo / Quando o tempo for propício / Tempo Tempo Tempo Tempo // De modo que o meu espírito / Ganhe um brilho definido / Tempo Tempo Tempo Tempo / E eu espalhe benefícios / Tempo Tempo Tempo Tempo // O que usaremos pra isso / Fica guardado em sigilo / Tempo Tempo Tempo Tempo / Apenas contigo e migo / Tempo Tempo Tempo Tempo // E quando eu tiver saído / Para fora do teu círculo / Tempo Tempo Tempo Tempo / Não serei nem terás sido / Tempo Tempo Tempo Tempo

60 Notar a genial referência à forma antiga ("migo", do latim "mecum") do pronome "comigo", como a sugerir algo que apenas o Tempo é capaz de fazer: considerar simultaneamente a atualização das formas (presente) e a perpetuação dos clássicos (passado reconfigurado).

// Ainda assim acredito / Ser possível reunirmo-nos / Tempo Tempo Tempo Tempo / Num outro nível de vínculo / Tempo Tempo Tempo Tempo // Portanto peço-te aquilo / E te ofereço elogios / Tempo Tempo Tempo Tempo / Nas rimas do meu estilo / Tempo Tempo Tempo Tempo. (VELOSO, 1979)

Abordadas esporadicamente por compositores como Caetano Veloso e Chico Buarque, a memória e a passagem do tempo tornam-se temas fundamentais para a geração mineira surgida na década de 1970, conhecida como "Clube da Esquina" e composta por músicos como Lô Borges, Beto Guedes e Milton Nascimento, e por letristas como Fernando Brant, Ronaldo Bastos e Márcio Borges, irmão de Lô. Citarei apenas alguns exemplos, já que são inúmeras as canções a retratarem as modificações causadas pelo tempo, deixando marcas profundas nos amigos que frequentaram os mesmos bares e esquinas de Belo Horizonte, semelhante à iniciativa de grupos literários modernistas, tais como o do Bar do Ponto, também na capital mineira (Drummond, Pedro Nava, Emílio Moura, Abgar Renault, etc), e o da Rua da Praia, em Porto Alegre (Meyer, Tostes, Vellinho, Bernardi, Vargas Neto, Pedro Vergara, etc), encontros que motivaram, posteriormente, recordações nostálgicas em vários de seus componentes.

Beto Guedes e Ronaldo Bastos, em "Sol de primavera", do LP homônimo (1979), fixam nossa necessidade de renovação, sempre realçada nos períodos de grandes mudanças, não sem aludirem aos mortos e desaparecidos que "se perderam no caminho" (da resitência à ditadura militar?) e que não os impediram de buscar outras possibilidades que lhes trouxessem novamente o apogeu da juventude, "sol de primavera":

Quando entrar setembro / E a boa nova andar nos campos / Quero ver brotar o perdão / Onde a gente plantou / (Juntos outra vez) / Já sonhamos muito / Semeando as canções no vento / Quero ver crescer nossa voz / No que falta sonhar // Já choramos muito / Muitos se perderam no caminho / Mesmo assim não custa inventar / Uma nova canção / (Que venha nos trazer) / Sol de primavera / Abre as janelas do meu peito / A lição sabemos de cor / Só nos resta aprender.

Dois anos depois, em *Contos da lua vaga* (1981), Beto Guedes elogia o "Tesouro da juventude" ("A pedalar / Camisa aberta no peito / Passeio macio / Levo na bicicleta o meu tesouro da juventude / Passo roubando fruta de feira / Passo a puxar meu estilingue / Vai pedra certeira no poste / Passa um veterano e já cansado / Herói de guerra / Grito lá vem a bomba e meu tesouro / Me leva pelas ruas de Santa Teresa a rodar, a rodar [...] Piso o pedal do sonho e a vida ganha mais alegria / Ganha o meu tesouro da juventude")[61]; resigna-se a aceitar o "tempo perdido" em "Boa sorte" ("Lembrei de não chorar / O tempo que passou / Lembrei de desejar / Boa sorte pra você / E o dia clareou / Hoje a noite serenou / Orvalho nos quintais / Acordei pensando em nós / E uma estrela caiu")[62]; e, beatlemaníaco inconformado pelo inexplicável assassinato de John Lennon, clama pelo impossível – a interrupção abrupta da trajetória das balas após o disparo do gatilho, tentativa desesperada de evitar a concretização do triste fato, tentando obter o mesmo impressionante sucesso que Josué, potente o bastante para parar sol e lua ("As canções em nossa memória vão ficar / Profundas raízes vão crescer / A luz das pessoas me faz crer / E eu sinto que vamos juntos / Ó nem o tempo, amigo / Nem a força bruta pode um sonho apagar / [...] Quem souber dizer a exata explicação / Me diz como pode acontecer / Um simples canalha mata um rei / Em menos de um segundo / Ó minha estrela amiga, por que você não fez a bala parar?")[63].

Já Milton Nascimento e Lô Borges, através sobretudo dos dois trabalhos duplos que compõem o *Clube da Esquina*[64], fizeram da refe-

61 Composta por Tavinho Moura e Murilo Antunes. Notar a semelhança, acidental obviamente, entre o trecho da canção e a seguinte passagem da *História de minha infância*, de Gilberto Amado: "Concha que menino apanha na praia, passarinho que bota na gaiola, é *tesouro* que armazena, é alegria que se transfunde em força de vida" (AMADO, 1958, p. 120; grifo do autor).
62 De Luiz Guedes, Thomas Roth e Márcio Borges.
63 "Canção do novo mundo" (Beto Guedes / Ronaldo Bastos).
64 *Clube da Esquina 1* (1972) e *Clube da Esquina 2* (1978), lançados ao longo de um período crítico do regime militar, sob o pulso firme de Emílio Médici (1969 a 1974) e Ernesto Geisel (1974 a 1979). A talentosa geração mineira de então, composta por inúmeros poetas,

rência à memória e ao escoar do tempo o carro-chefe de suas obras, sabendo interpretar e traduzir perfeitamente as expectativas de toda uma geração, ao mesmo tempo revolucionária (estando na vanguarda da contracultura brasileira da década de 1970) e temerosa, a cicatrizar as feridas abertas pelo súbito desaparecimento de artistas e intelectuais nos porões do regime. A perpetuação da memória da época cumpre dois desígnios fundamentais – o de fixar o intenso momento vivido pelos jovens artistas de então, experiência por vezes irremediavelmente dolorosa e ambígua (uma vez que ao "presente" auspicioso de sua "linda juventude" correspondia o "futuro" amargo prenunciado por um regime que se fortalecia cada vez mais e que não dava mostras de tão cedo ruir); e o de denunciar os abusos de um período político que ficará para sempre marcado na memória coletiva nacional como um dos mais atrozes e arbitrários de nossa história.

---

jornalistas, escritores, músicos e letristas de destaque (Otto Lara Resende, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Roberto Drummond, Márcio Borges, Fernando Brant e Milton Nascimento, dentre muitos outros), tendo elegido pontos estratégicos de Belo Horizonte, tais como a Rua da Bahia, o Bar Estrela e o Bar do Ponto, a redação do *Diário de Minas* ou o imaginário "clube da esquina", substituía a paradigmática geração anterior (de Drummond, Emílio Moura, etc), tentando harmonizar o "velho" e o "moderno" a partir da ressignificação da tradição mineira, obtida através do contraste estabelecido entre a evocação de seus "mitos" identitários (o "trem", a "montanha", o ideário barroco, o período áureo da mineração, etc) e o conturbado cenário social e político ao qual pertenciam e do qual se tornavam testemunhas e porta-vozes. Ao mesmo tempo em que *Clube da Esquina 2* era lançado (1978), Pedro Nava, por exemplo, terminava, no Rio de Janeiro, a redação de um dos volumes mais importantes de sua memorialística – *Beira-mar*, quarto livro da série, aquele que narra justamente os anos em que o escritor, estudando Medicina na jovem e promissora capital mineira da década de 1920, convivia de perto com o despertar do Modernismo em Minas, cujo grupo, afeito à obra de Proust, visava à renovação estética de uma literatura até àquela altura convencionalista e alheia a experimentalismos, esteio da "Tradicional Família Mineira" e das mais reacionárias estruturas sociais. A atmosfera que cerca as composições do *Clube da Esquina* foi revivida, em 1996, por Márcio Borges em *Os sonhos não envelhecem – Histórias do Clube da Esquina* (São Paulo: Geração Editorial, 2004, 5 ed), para quem os músicos em questão eram "meninos sonhadores, tendo como pano de fundo os governos militares a sufocar inexoravelmente os anseios e pretensões de nossa geração" (BORGES, 2004, p. 16). Para Caetano Veloso, autor do prefácio, o grupo representava "o que só Minas pode trazer: os frutos de um paciente amadurecimento de impulsos culturais do povo brasileiro, o esboço (ainda que muito bem-acabado) de uma síntese possível" (*Apud* BORGES, 2004, p. 13).

A angústia motivada pela incerteza do reencontro com a pessoa querida (já que todos são perseguidores ou perseguidos, "caçadores" ou "andróides") está bem explícita na canção "Nada será como antes", de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, pertencente ao primeiro volume. Nela a dúvida sufocante é exposta claramente:

> Eu já estou com o pé nesse estrada / Qualquer dia a gente se vê / Sei que nada será como antes amanhã / Que notícias me dão dos amigos? / Que notícias me dão de você? / Alvoroço em meu coração / Amanhã ou depois de amanhã / Resistindo na boca da noite um gosto de sol // Num domingo qualquer, qualquer hora / Ventania em qualquer direção, sei que nada será como antes amanhã / Que notícias me dão dos amigos? / Que notícias me dão de você? / Sei que nada será como está / Resistindo na boca da noite um gosto de sol (1972).

Voltarão do exílio os "caros amigos"? Ainda estarão vivos ou, torturados e aniquilados, eliminadas as chances de defesa e de reação, sepultado o perdão, jazem em algum porão, cemitério ou cova rasa?[65] Não há como saber, não há como fazer coisa alguma para que o hoje seja diferente do ontem e para que o amanhã seja como antes, uma vez que nada se compara ao trauma de uma separação forçada, obrigada pela "força bruta", que insiste em apagar o "sonho"[66] da comunhão, e vinda não se sabe de onde ("ventania em qualquer direção"). Talvez por isso o que está dito não passe, a princípio, de sugestões estéreis semeadas ao vento, mas que cumprem seu papel de resistência (mesmo na "boca

65 Essa inquietação se estende até a década de 1980, período menos opressor do regime, mas que nem por isso diminuía a mágoa dos companheiros de geração, ferida verbalizada, por exemplo, em "Sentinela", canção regravada em LP homônimo e originalmente veiculada em *Milton Nascimento* (1969): "Morte, vela / sentinela sou / do corpo desse meu irmão que já se vai / revejo nessa hora tudo que ocorreu / memória não morrerá // Vulto negro em meu rumo vem / mostrar a sua dor / plantada nesse chão / seu rosto brilha em reza / brilha em faca e flor / histórias vem me contar / longe, longe ouço essa voz / que o tempo não levará" (Milton Nascimento / Fernando Brant, *Sentinela*, 1980).

66 "Ah, um dia, qualquer dia de calor / é sempre mais um dia de lembrar / a cordilheira de sonhos que a noite apagou" ("Os povos", Milton Nascimento / Márcio Borges, *Clube da Esquina 1*, 1972).

da noite" ainda é possível experimentar uma "réstia de sol") ao evocar tal união em torno de algo vago e passageiro. A metáfora do vento a insinuar a efemeridade da (falta de) perspectiva individual (devido ao cerceamento da liberdade de expressão através da censura às letras mais politizadas) e coletiva (amizades interrompidas, colegas desaparecidos, amores desfeitos) é perfeita em seu intuito de simbolizar a vaguidão decorrente de uma situação caótica como esta, sendo a valorização do presente a única válvula de escape para uma geração acostumada a desconfiar das mazelas que o futuro ainda poderia lhes trazer. Tal *topos*, explorado à exaustão, é sutilmente sugerido ("cochichos" – do vento e "ao vento" – como "coisas" que ficam "no ar") em duas outras canções do grupo: "O trem azul" (Lô Borges/Ronaldo Bastos), do mesmo *Clube da Esquina 1*, e "Vento de maio" (Telo Borges/Márcio Borges), pertencente ao álbum *A via láctea* (1979)[67], nas quais lemos, respectivamente:

> Coisas que a gente se esquece de dizer / Frases que o vento vem às vezes me lembrar / Coisas que ficaram muito tempo por dizer / Na canção do vento não se cansam de voar (BASTOS / BORGES, 1972)
> Vento de raio rainha de maio estrela cadente / chegou de repente o fim da viagem / agora já não dá mais pra voltar atrás / rainha de maio valeu o teu pique / apenas para chover no meu piquenique / assim meu sapato coberto de barro / apenas pra não parar / nem voltar atrás // nisso eu escuto no rádio do carro a nossa canção / sol girassol e meus olhos abertos pra outra emoção / e quase que eu me esqueci / que o

67 Nesse mesmo álbum, há uma outra canção ("Nau sem rumo") cuja letra retrata a preocupação dos artistas com o destino e com a sanidade mental dos jovens de sua geração: "Onde foi parar a cuca dos caras / que aguentaram a barra / de lutar por nossas ruas / mover / ou mais simplesmente ser / a poeira da estrela / ser agora e saber // Achem nosso nome na tempestade / numa asa cortada / ou na página do livro amor / na página que faltou / na poeira de uma bomba / ser agora e saber". Ainda em *A via láctea,* mais uma referência à falta de perspectivas e ao confronto entre os jovens e os soldados do exército: "porque se chamavam homens / também se chamavam sonhos / e sonhos não envelhecem / em meio a tantos gases lacrimogêneos / ficam calmos calmos calmos calmos calmos" ("Clube da Esquina nº 2", Lô Borges, Milton Nascimento e Márcio Borges, 1979). Gases que, em *Hilda Furacão*, são o perfume que a juventude belorizontina dos anos 1970 inalava nas ruas: "Na época dos acontecimentos que tanto deram o que falar envolvendo Hilda Furacão, eu trabalhava como repórter na *Folha de Minas* numa Belo Horizonte que cheirava a jasmim e ao gás lacrimogêneo que a polícia jogava nos estudantes e que acabava sendo o perfume daqueles dias" (DRUMMOND, 1991, p. 11).

> tempo não pára nem vai esperar / vento de raio rainha dos raios de sol / vai no teu pique estrela cadente até nunca mais / não te maltrates nem tentes voltar o que não tem mais vez / nem lembro teu nome nem sei / estrela qualquer lá no fundo do mar / vento de maio rainha dos raios de sol (BORGES, 1979).

Já que, efetivamente, sem as mesmas armas que os militares, lutando com palavras, a "luta mais vã"[68], muito pouco havia a se fazer a não ser se deixar levar pelo "vento" e, "sem lenço e sem documento", registrar o impasse em textos e canções, escapando um pouco, mesmo que provisoriamente, da "inquisição" da ditadura. O "vento", símbolo da incerteza e da insegurança, breve e "oscilante", sem passado ou futuro (que, levando-nos ora "para lá" ora "para cá", ao sabor das emoções, imprime no corpo e na alma sensações "flutuantes", conflitantes, ambíguas), é também o vento do inusitado, dos encontros inesperados cuja imagem da pessoa envolvida será guardada para sempre (e eternizada na letra da canção), mesmo que, após anos ou décadas, não se lembre nem o nome dela – o que importa é homenagear a "estrela cadente", a "rainha" que, rápida como um "raio", um "vento de maio", transição do outono (vento "passageiro") ao inverno (vento "permanente"), passa em nossa vida deixando marcas profundas e imagens eternas, enquanto detalhes

68 "Lutar com palavras / é a luta mais vã. / Entanto lutamos / mal rompe a manhã" (ANDRADE, 2002, p. 243). As palavras como instrumento de resistência também têm destaque na letra de "Saudade dos Aviões da Panair" (Milton Nascimento/Fernando Brant, *Minas*, 1975): "Descobri que minha arma é o que a memória guarda dos tempos da Panair / [...] nada de novo existe nesse planeta / que não se fale aqui na mesa de bar". Embora, obviamente, muito longe do contexto da ditadura militar dos anos 1960/70, Augusto Meyer, no capítulo "Antonello", de *Literatura e poesia* (1931), também se refere aos "sonhos" elaborados em "mesa de bar": "Quantas viagens tenho feito neste canto aqui no bar... Meus companheiros pensam que estou e conversam com a minha aparência. Mas eu me perdi nos espelhos e nunca mais encontrei" (MEYER, 1931, p. 19). E, curiosamente, em "Impressões de Hamburgo", a mesma referência a Panair como símbolo da saudade de quem está longe do país: "Para matar a saudade, que apertou com o frio da noite, passemos ainda pela Panair do Brasil, lá no quinto andar, onde há um bom cafezinho e jornais da terra" (MEYER, *Textos críticos*, 1986, p. 636; ver também *A chave e a máscara*, 1964, p. 217).

fundamentais se perdem no caminho[69]. O instante fugidio do encontro é definitivamente assimilado pela memória e incorporado ao cabedal de lembranças que tentamos guardar a respeito de determinada pessoa, atitude imortalizada por Charles Baudelaire em "A une passante":

> La rue assourdissante autour de moi hurlait / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; // Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. // Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? // Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! (BAUDELAIRE, *Flores das 'flores do mal'*, 1944, p. 94-96; grifo do autor)[70].

69 Em "Bela Bela" (*Caçador de mim*, 1981; música de Milton Nascimento e texto de Ferreira Gullar, a partir de trecho de seu famoso "Poema sujo"), constata-se a mesma característica: a evocação de imagens marcantes de um antigo relacionamento sem que se lembre ao menos o nome da pessoa homenageada, pormenor perdido "em alguma gaveta", a salvo da mudança "de casa e de tempo": "Bela, bela / mais que bela / mas como era o nome dela? / Não era Helena nem Vera / nem Nara nem Gabriela / nem Tereza nem Maria / Seu nome, seu nome era... // Perdeu-se na carne fria / Perdeu-se na confusão de tanta noite e tanto dia / perdeu-se na profusão das coisas acontecidas / constelações de alfabeto / noites escritas a giz / pastilhas de aniversário / domingos de futebol / enterros, corsos, comícios / roleta, bilhar, baralho // Mudou de cara e cabelos, mudou de olhos e riso / mudou de casa e de tempo: mas está comigo / perdido comigo / teu nome / em alguma gaveta ...". Em "A olho nu" (*A via láctea*), Márcio Borges lança um desafio, mostrando que o sentimento é mais proveitoso que a convenção: "Quero ver você dormir em paz / amar sem perguntar / o nome da pessoa" (1979). Na memorialística brasileira, este *topos* aparece, por exemplo, em *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego, onde o escritor, ao evocar o despertar da paixão surgida do contato com as "primas de fora", admite: "Traziam as moças escorraçadas do Engenho Novo uma menina de cabelos pretos que seria a minha primeira paixão. Nem me lembro mais do seu nome. Sei que brincávamos por debaixo da mesa de jantar, tão pequenos éramos" (REGO, 1956, p. 102-103).

70 Na tradução de Guilherme de Almeida: "A rua, em torno, era ensurdecedora vaia. / Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa, / Uma mulher passou, com sua mão vaidosa / Erguendo e balançando a barra alva da saia; // Pernas de estátua, era fidalga, ágil e fina. / Eu bebia, como um basbaque extravagante, / No tempestuoso céu do seu olhar distante, / A doçura que encanta e o prazer que assassina. // Brilho... e a noite depois! – Fugitiva beldade / De um olhar que me fez nascer segunda vez, / Não mais te hei de rever senão na eternidade? // Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez! / Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste, / Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste!" (BAUDELAIRE, "A uma passante", 1944, p. 95-97; grifo do tradutor).

Brilho intenso (de uma mente *com* lembranças) mas passageiro, "poeira de estrela", o momento do encontro – algo como o *flash* de uma máquina fotográfica que, a despeito da brevidade da ocorrência, registra a imagem para todo o sempre – estará terminantemente fixado graças ao poder da evocação sugerida, ressurreição catártica que confere força e distinção a quem o invoca, que vence tempo e espaço em demonstrações de valentia e auto-domínio:

> Pela fresta desta janela ouve o vento / que te rouba do meu peito / sem ao menos me dizer para onde vai te levar / Quem se apossa assim tão fácil / É, não vai muito além / pois na força da manhã posso ser muito valente / pra vencer o espaço e te achar // Adormece o tempo que a fada te jurou / Fere o dedo no teu sonho, se assusta com meu beijo e acorda a tempo / de saber que ainda eu sou teu rei / vale mais a força do pensamento ... (FREIAS, 1979)[71].

Manifestação da memória auditiva (já que, além de senti-lo na pele, "ouve-se" o vento entrar pela fresta da janela), a liberdade e a valentia sugeridas na letra da canção se aproximam da ocorrência referida por Augusto Meyer em "Cerro d'Árvore" (*Segredos da infância*, 1949), misto de temor, sobressalto e imaginação diante da constatação da força do minuano.

> O vento mandava naquelas várzeas e canhadas. Senti-o, desde [o] começo, dominando tudo, sacudindo o rancho nas noites frias, quando eu acordava com medo e ouvia lá fora o seu gemido. [...] O vento enfurecido açoitava a rancharia, os primeiros frios penetravam pelas frinchas, o gado procurava os paradouros. [...] E no outro dia, era o minuano. Bastava olhar a altura gelada e azul, com que outro galope de nuvem, para reconhecê-lo. Havia todas as vozes, todos os lamentos naquela voz poderosa. Zunia nos tetos, varria as macegas, corria três dias e três noites sem parar (MEYER, 1949, p. 14 -15)[72].

71 "A força do vento", canção de Rogério Freias gravada por Lô Borges em 1979.

72 A evocação de Meyer da força do minuano é antiga: em 1931, em um capítulo de *Literatura e poesia* intitulado "Minuano", lê-se a seguinte observação, essencial para a compreensão da

Além da referência ao vento como símbolo da imaginação e da liberdade, do pavor e da surpresa, de encontros e despedidas, há uma outra confluência entre a letra de "A força do vento" e a memorialística de Meyer na menção à "maldição" jurada pela fada e aos cem anos de espera destinados à jovem a ansiar pelo beijo da ressurreição, tempo durante o qual tudo estagnou, pessoas, cavalos, pombas, moscas e até o *vento*. Em "Confissões de um leitor" (*No tempo da flor*, 1966), escreve Augusto Meyer:

> Na *Bela Adormecida no Bosque*, durante cem anos tudo pára no tempo, tal como se achava em determinado momento, e fica à espera do Príncipe e do seu beijo criador. [...] No instante preciso em que a Princesinha sentiu a agulha de um fuso a picar-lhe o dedo – lembram-se? – adormeceu, e com ela toda a corte adormeceu. Explicam os irmãos Grimm que até os cavalos adormeceram na cavalariça, os cães no canil, as pombas no pombal, as moscas na parede; [...] Deitou-se o vento, explicam ainda os

memória involuntária em sua obra: "minha infância tem a voz do vento virgem, ele ventava sobre o rancho onde morei..." (MEYER, 1931, p. 49). Thiers Martins Moreira também se impressionou com a força do vento e com seu poder quase diabólico. À página 72 de *O menino e o palacete* (1954), relembra: "O [vento] sul [...] escurecia o Palacete e assemelhava-se, no espírito infantil, a um gigante perverso, quando, veloz e convulso, agitava os galhos da mangueira e levantava a poeira que ia colocar-se sobre os objetos, sobre o corrimão da escada ou sobre as maçanetas de cristal, sacudindo as portas e as janelas e ameaçando a telha-vã da dispensa. O Menino ouvia então dizerem: o diabo anda às soltas. E imaginava que pequenos e grandes diabos negros tinham descido das nuvens e penetrado na casa". Em "Raízes de Proust" (*Proustiana brasileira*, 1950, p. 55-62), Octacílio Alecrim demonstra que, antes de Proust, escritores como Rousseau e Flaubert já haviam descrito alguns acessos da memória involuntária, tendo inclusive servido como "sugestões" ao romancista de *À la recherche du temps perdu*. Um dos trechos de *Madame Bovary* referidos por Alecrim como "raiz" do procedimento desenvolvido por Proust se refere justamente ao poder que o vento possui de interromper bruscamente "uma vibração prolongada" e de instigar "devaneios": "O dia seguinte foi para Emma um dia fúnebre. Tudo lhe pareceu envolto numa atmosfera negra, que flutuava confusamente sobre o exterior das cousas; e a tristeza afundava-se em sua alma com clamores doces, como faz o *vento de inverno* nos castelos abandonados. Era este devaneio que se tem sobre o que não volta mais, a lassidão de que se é possuído após cada fato consumado, esta dor, enfim, que trazem a interrupção de cada movimento habitual e a cessação brusca de uma vibração prolongada" (*Apud* ALECRIM, 1950, p. 59; grifo do autor). No decorrer do capítulo 3, retomarei o elo de ligação entre as recordações de Flaubert, Proust e Meyer a partir da sugestão involuntária dos sentidos aguçados pelo vento.

> irmãos Grimm, e não se mexia uma folha nas altas árvores do parque. [...] Adormeciam todos para um sono de cem anos, enquanto crescia em volta do castelo uma áspera selva de espinheiros entrelaçados. [...] Ainda me lembro muito bem da primeira impressão que me ficou da linda história, no tempo em que a sabedoria me vinha coada pelos contos de fadas: um deslumbramento. Vinte anos? Cem anos? Pouco importava a conta. Lá dentro do castelo, tudo continuava intacto, preservado e intocável, no rolar do tempo que não perdoa. [...] A Princesinha dormia, à espera do Príncipe. Não reinava no castelo encantado um silêncio de morte; sentia-se em tudo apenas um compasso de espera, o leve respiro das coisas adormecidas. E a folha verde e imóvel, na ponta do seu ramo parado, sonhava com o primeiro tremor nervoso. [...] Só muito mais tarde verifiquei a profunda realidade do conto de fadas. A Bela Adormecida no Bosque era a própria imagem da poesia das coisas perdidas no tempo, que imaginamos ainda possam reviver dentro de nós... (MEYER, 1966, p. 96-97)[73].

Todos nós fantasiamos – e ardentemente desejamos, sem sucesso, pensando que com isso recuperaríamos algo perdido nesse ínterim – explorar os efeitos de uma possível interrupção da sequência normal dos acontecimentos, vã utopia de fazer com que o tempo, dinâmico, se torne estático, seja por cem anos (à espera do beijo do príncipe), pelo "espaço de quase um dia inteiro" (enquanto Josué vence seus inimigos), ou mesmo durante os poucos segundos que uma bala leva para atingir seu alvo ("Canção do novo mundo"). O que realmente importa é que tivéssemos a noção de que o "Tempo", que nunca pára e também não "envelhece", sem que passasse tão depressa, conduzisse-nos a um amadurecimento afetivo, sensitivo e intelectual justamente a partir das reflexões que "Ele" nos leva a incorporar, mesclando o "antigo" (a "tradição", os costumes que "pararam no tempo") e o "novo" (o "moderno", o "presente", o "atual", aspectos "antenados" à nova realidade tecnológica do século XXI). O saudosismo motivado pela impressão de que, em determinados

73 Tal imagem poética criada por Meyer, reconfigurada, encerra também o último capítulo de *No tempo da flor* (MEYER, "Epílogo", 1966, p. 135-139), sendo, portanto, o fecho de sua obra memorialística, interrompida em 1966. Assim resume o escritor: "De todas as histórias de fadas, a mais impressionante sempre me pareceu a Hora Adormecida no Tempo" (p. 139).

lugares, o tempo e o progresso da cidade ou da vila foram interrompidos simultaneamente, sendo um o complemento do abandono do outro, está presente no lamento veiculado na letra da canção "Ponta de Areia" (Milton Nascimento/Fernando Brant, *Minas*, 1975), exaltação melancólica do período no qual estradas-de-ferro permitiam o acesso de Minas Gerais ao mar, a soar, a nossos ouvidos, como se o tempo tivesse parado "cem anos" e o compositor, nostálgico, observando "praças vazias", "casas esquecidas", e evocando a "própria imagem da poesia das coisas perdidas no tempo", ainda estivesse na época da "Maria-fumaça".

> Ponta de Areia, ponto final / da Bahia-Minas, estrada natural / que ligava Minas ao porto, ao mar / caminho de ferro mandaram arrancar / velho maquinista com seu boné / lembra o povo alegre que vinha cortejar // Maria-fumaça não canta mais / para moças, flores, janelas e quintais / na praça vazia um grito um ai / casas esquecidas viúvas nos portais.

Em *Clube da Esquina 2* (1978), a canção "Ruas da cidade" (Lô Borges/Márcio Borges) retrata uma lamentável fixação da memória: tribos indígenas, dizimadas, ao longo de quinhentos anos, em todo o território brasileiro (todas "no chão"), eternizam-se através dos nomes de algumas das principais ruas do centro de Belo Horizonte, canonizando assim um passado extinto ("tudo passa", até "tribos" e "reis") e agora reconfigurado (nomes "plantados" nos corações e no "chão" das ruas):

> Guaicurus Caetés Goitacazes / Tupinambás Aimorés / Todos no chão / Guajajaras Tamoios Tapuias / Todos Timbiras Tupis / Todos no chão / A parede das ruas / Não devolveu / Os abismos que se rolou / Horizonte perdido no meio da selva / Cresceu o arraial / Arraial // Passa bonde passa boiada / Passa trator, avião // Ruas e reis / Guajajaras Tamoios Tapuias / Tupinambás Aimorés / Todos no chão / A cidade plantou no coração / Tantos nomes de quem morreu / Horizonte perdido no meio da selva / Cresceu o arraial / Arraial[74].

74 Em *Vísceras da memória – Uma leitura da obra de Pedro Nava*, ao mencionar trechos da memorialística de Nava que tratam o Bar do Ponto como "centro do mundo", Antônio Sérgio Bueno cita a canção: "Em torno do Bar do Ponto podia ser traçado um verdadeiro mapa-mun-

Se tudo é passageiro, tanto o "antigo" (bondes e boiadas) quanto o "novo" (tratores e aviões) deixarão suas marcas, agindo como sugestões da ressignificação do passado a que procedemos para melhor incorporar o tempo e o espaço que ocupamos em selvas de pedra cujos horizontes há muito se perderam, daí a necessidade de imortalização, através do apelo à memória, de nossos paradigmas mais tradicionais (tribos indígenas em extinção, trens e estradas, "ruas" e "reis"), como repúdio às guerras e conflitos (do qual *A persistência da memória* é um grande exemplo), e como oposição à opressão exercida pelas forças do poder e ao mecanismo de controle de nossas reações emocionais e intelectuais, triste aspecto denunciado pelas canções (verdadeiros hinos de resistência ao regime militar) e pelos filmes (sobretudo *Blade Runner*) supracitados. Quanto mais rígido o controle – que perdurará para sempre, conforme atestam romances como *1984* ou *Admirável mundo novo* – mais profunda será a reação contrária, que conta com um forte aliado: a memória a registrar e a combater tanta tirania e tanta arbitrariedade, impedindo-as de cair no esquecimento coletivo, delas extraindo lições amargas e funestas, porém essenciais.

Contra a violência institucionalizada, evocações inocentes da infância, como na "canção dos pomares" de Augusto Meyer, a clamar pela "infância perdida / como um raio de sol"[75]; contra a autoridade ignorante, o imaginar-se criança novamente, evocar o "aroma" do "tempo da flor"[76] e o ambiente rústico do Rio Grande do Sul, conforme retratado

---

di. E por que não um mapa do Brasil através dos nomes das ruas vizinhas? Os nomes dos estados se cruzam com os das nações indígenas nas ruas centrais de Belo Horizonte. A lembrança do Pindorama, tão cultivada pelos modernistas, se preserva no chão, nos signos que fazem lembrar uma canção recente: 'Tabajaras, tamoios, tapuias, / tupinambás, aimorés, / todos no chão.' (Lô Borges)" (BUENO, 1997, p. 36). Bueno se equivoca, porém, na alusão à tribo Tabajara: no encarte do trabalho original, lê-se, por duas vezes, "Guajajaras" (1978).

75 "Canção do minuto pueril", *Poesias*, 1957, p. 83-84.

76 "Bem sei: visto de longe, e por saudade, o tempo da flor é só aroma; vivido, é espinho também" (MEYER, "No tempo da flor", 1966, p. 40). Incrível como se pode enxergar a imagem da flor da juventude de Meyer nos versos iniciais da canção "A primeira estrela" (Túlio Mourão/Milton Nascimento/Tavinho Moura, *Encontros e despedidas*, 1985), que parecem resumir a

pelo memorialista em "Cerro d'Árvore"[77], de forma semelhante à atmosfera bucólica e nostálgica reproduzida por Nelson Angelo na letra de "Fazenda", canção interpretada por Milton Nascimento em *Geraes* (1976), sendo todos estes exemplos, fugas para o "país ideal" (*pays de tendre*) da infância com o intuito de evitar a realidade de horror, ódio e incompreensão que caracterizou o século XX, com a qual artistas e escritores batiam de frente e, desse choque, nascia a sua arte, a arte da liberdade e do resgate da pureza perdida, da insubmissão e da crítica, do puro espírito rebelde que contesta todas as autoridades patriarcais (o "coronel", o "senhor de engenho", o "pai de família", o "fazendeiro", o "militar", o "europeu branco", o "vigário", etc), arraigadas em nossa cultura desde o início da colonização:

> Água de beber / bica no quintal / sede de viver tudo / e o esquecer era tão normal / que o tempo parava / e a meninada / respirava o vento / até vir a noite / e os velhos falavam / coisas dessa vida / eu era criança / hoje é você / e no amanhã / nós // Água de beber / bica no quintal / sede de viver tudo / e o esquecer era tão normal / que o tempo parava / tinha sabiá, tinha laranjeira / tinha manga-rosa / tinha o sol da manhã / e na despedida / tios na varanda / jipe na estrada / e o coração lá ... (ANGELO, "Fazenda", 1976).

busca do escritor pelos ventos matinais, pomares e flores da meninice perdida: "Nosso irmão / Senhor das manhãs / Traz uma estrela deusa, lua novidade / Velho coração de prata de lei / Na mão, uma flor iluminada, acesa, clara, clara / Clara clara paz / Nosso irmão / Com seu passado / E seus versos que excitam toda multidão / Nos ensina a amar / Nosso irmão".

77 "Não saberia dizer com palavras o que foi para mim a várzea ao sol. Tive alegrias e revelações mais tarde, porém, nenhuma tão profunda quanto aquela. Porque era indefinível e integral. Porque a consciência não me separava das coisas, como agora. A criança era, naquele momento, a terra infinita com sua promessa, tudo possuía o sentido supremo, a força definitiva, a luz perdida" (MEYER, 1949, p. 19).

MEMÓRIA COMO GÊNERO LITERÁRIO: AUTOBIOGRAFIA E MEMORIALISMO

> "Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência, / e a consciência disso!" (Fernando Pessoa, "Ela canta, pobre ceifeira", 1995, p. 136)

> "As memórias têm esse caráter luminoso de resgate criador de uma experiência compartilhada em meio às trevas, de conjunção solidária da mão que desenha a letra miúda no papel amassado com outras mãos, inaptas ao trato da palavra escrita que resguarda e transforma o vivido" (Wander Melo Miranda, *Corpos escritos*, 1992, p. 17)

Em 1896, Henri Bergson publica, em dois tomos, a obra *Matière et Mémoire*, interessado em apontar as supostas ligações entre corpo ("matéria" voltada à "ação") e memória ("representação" cerebral), intenção exposta já a partir do subtítulo do estudo ("*Essai sur la relation du corps a l'esprit*"). No capítulo 2, intitulado "De la reconnaissance des images – La mémoire et le cerveau", Bergson estabelece dois tipos fundamentais de memória, sendo que o primeiro está relacionado ao intelecto e à percepção do passado ("imaginer"), e o segundo se refere ao corpo ("mécanismes moteurs") e à ação presente ("répétition"). O trecho a seguir explicita a diferenciação:

> La première [mémoire] enregistrerait, sous forme d'images-souvenirs, tous les événements de notre vie quotidienne à mesure qu'ils se déroulent; elle ne négligerait aucun détail; elle laisserait à chaque fait, à chaque geste, sa place et sa date. Sans arrière-pensée d'utilité ou d'application pratique, elle emmagasinerait le passé par le seul effet d'une nécessité

> naturelle. Par elle deviendrait possible la reconnaissance intelligente, ou plutôt intellectuelle, d'une perception déjà éprouvée; en elle nous nous réfugierions toutes les fois que nous remontons, pour y chercher une certaine image, la pente de notre vie passée. [...] Nous prenons conscience de ces mécanismes au moment où ils entrent en jeu, et cette conscience de tout un passé d'efforts emmagasiné dans le présent est bien encore une mémoire, mais une mémoire profondément différente de la première, toujours tendue vers l'action, assise dans le présent et ne regardant que l'avenir. Elle n'a retenu du passé que les mouvements intelligemment coordonnés qui en représentent l'effort accummulé; elle retrouve ces efforts passés, non pas dans des images-souvenirs qui les rappellent, mais dans l'ordre rigoreux et le caractère systématique avec lesquels les mouvements actuels s'accomplissent (BERGSON, 1953, p. 86-87).

Memória como "lembrança involuntária" ou como "hábito", imaginação ("reconhecimento intelectual de uma percepção uma vez experimentada", evocação de um determinado episódio do passado e através da qual qualquer imagem pode vir à tona, uma vez que "nenhum detalhe" é totalmente "negligenciado"[78]) ou ação (disposição do organismo de reagir a estímulos exteriores de forma regular, pura repetição mecânica de gestos, atitudes, etc) – nessa diferença capital se resumem os dois tipos de memória aventados pela filosofia bergsoniana exposta em *Matière et mémoire*. A memória "sous forme d'images-souvenirs" é uma forma de abstração[79], ao passo que a *mémoire-habitude* nada mais é do que um reconhecimento mecânico de uma atitude cotidiana, exemplificada por Bergson através do latido de um cão que identifica a chegada de seu dono.

78 Leu-se no subcapítulo anterior que a Psicanálise confirmaria a hipótese de Bergson no trecho de *A interpretação dos sonhos* no qual Sigmund Freud se refere a uma afirmação de Scholz ("nada que tenhamos possuído mentalmente uma vez pode se perder inteiramente", 1988, v. 1, p. 55), ressaltando a tese de que, uma vez presente, nenhuma imagem se apaga definitivamente de nossa memória. Escrevendo sobre a obra de Proust, Louis Martin-Chauffier diz que "Le souvenir ne ressuscite pas ce qui est mort, car la mort, c'est l'oubli. Ce qui reste, ce sont des traces, les traces d'un passé dont il a perdu la mémoire" (1971, p. 57).

79 "Pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver" (BERGSON, 1953, p. 87).

> Quand le chien accueille son maître par des aboiements joyeux et des caresses, il le reconnaît, sans aucun doute; mais cette reconnaissance implique-t-elle l'évocation d'une image passée et le rapprochement de cette image avec la perception présente? Ne consiste-t-elle pas plutôt dans la conscience que prend l'animal d'une certaine attitude spéciale adoptée par son corps, attitude que ses rapports familiers avec son maître lui ont composée peu à peu, et que la seule perception du maître provoque maintenant chez lui mécaniquement? (BERGSON, 1953, p. 87)[80].

Se a *mémoire-habitude* é a repetição mecânica do corpo que conscientemente identifica determinada atitude comum e rotineira (graças à "sobrevivência" das imagens implicadas no processo), a *mémoire-souvenir*, a despeito de seu reconhecimento "inteligente", "intelectual", volta-se mais para o caráter espontâneo, até mesmo "involuntário", das evocações feitas, motivo pelo qual o filósofo tende a destacar uma diferença fundamental entre as duas formas excludentes – a primeira age através da repetição, enquanto a segunda se caracteriza justamente pelo caráter original de sua aparição, isto é, por sua rememoração espontânea ("le souvenir spontané"), recriação de fatos e acontecimentos "desnaturalizados" e distantes de suas características primordiais.

80 Embora utilizando outra terminologia ("memória involuntária dos membros", na tradução de Lúcia Miguel Pereira), em *Le temps retrouvé*, Marcel Proust recorre à *mémoire-habitude* para justificar o "movimento reflexo" do braço de Marcel ao evocar a amada morta: "Ma mémoire, la mémoire involontaire elle-même, avait perdu l'amour d'Albertine. Mais il semble qu'il y ait une mémoire involontaire des membres, pâle et stérile imitation de l'autre, qui vive plus longtemps, comme certains animaux ou végétaux inintelligents vivent plus longtemps que l'homme. Les jambes, les bras sont pleins de souvenirs engourdis [...]" (PROUST, 1954, p. 699). Em "Marcel Proust" (1928, p. 159), observa Athayde: "Vivemos ainda sob a memória do corpo. Mais do que isso, de cada parte do corpo. Há uma memória em nossos braços como há uma em nossos pés. Um contato, uma posição determinada, fazem nascer em nós mundos esquecidos, menos vivamente é certo que o olfato ou a visão, mas ainda assim com toda a riqueza da memória involuntária". Em *O círio perfeito*, ao narrar a necessidade de tomar banho após um dos seus plantões médicos, Nava fala até da "memória das mucosas do nariz": "Tomou-o no banheiro do corredor. Ensaboou-se duas, três vezes. Mudou toda a roupa, trocou os sapatos. Mas persistia dentro dele um cheiro inescapável que era a memória das mucosas de seu nariz" (NAVA, 1983, p. 46).

> [...] comment ne pas reconnaître que la différence est radicale entre ce qui doit se constituer par la répétition et ce qui, par essence, ne peut se répéter? Le souvenir spontané est tout de suite parfait; le temps ne pourra rien ajouter à son image sans la dénaturer (BERGSON, 1953, p. 88).

O filósofo francês demonstra também que se trata a *mémoire-souvenir* de um "capricho a reproduzir" uma imagem do passado, podendo ocorrer involuntariamente ("indépendamment de notre volonté", p. 90), ao contrário da mecânica e condicionada "fidelidade a conservar", típica da *mémoire-habitude*:

> Disons donc, pour résumer [...], que le passé paraît bien s'emmagasiner, comme nous l'avions prévu, sous ces deux formes extrêmes - d'un côte les mécanismes moteurs qui l'utilisent, de l'autre les images-souvenirs personnelles qui en dessinent tous les événements avec leur contour, leur couleur et leur place dans le temps. De ces deux mémoires, la première est véritablement orientée dans le sens de la nature; la seconde, laissée à elle-même, irait plutôt en sens contraire. La première, conquise par l'effort, reste sous *la dépendance de notre volonté*; la seconde, *toute spontanée, met autant de caprice à reproduire que de fidelité à conserver* (BERGSON, 1953, p. 94-95 ; grifo do autor).

Não muito distante das manifestações involuntárias que conhecemos a partir de Proust, embora este não reconheça os pontos de contato entre a teoria bergsoniana e a concepção de memória involuntária exposta em *À la recherche du temps perdu*[81], a "souvenir spontané" de Bergson

81 No capítulo 2 se verá melhor, a partir dos comentários feitos por Augusto Meyer em "Relendo Marcel Proust" (*Proustiana brasileira*, 1950, p. 63-71), de que forma Proust se recusava a aceitar a semelhança entre a filosofia de Bergson e suas próprias ideias a respeito da memória involuntária. Assim diz Meyer: "Criador cioso de sua originalidade, Proust não via com bons olhos qualquer aproximação com o bergsonismo, a propósito de sua obra" (p. 67). Contudo, segundo Augusto Meyer, tal negação por parte de Proust é inteiramente desnecessária, uma vez que há inúmeras convergências entre ambas as obras, apontadas por críticos como Floris Delattre e Charles Blondel, além do fato, inquestionável na opinião do crítico gaúcho, segundo o qual o romance proustiano "impregnara-se de bergsonismo" já a partir da linguagem adotada. Para Meyer: "Com o estudo de Floris Delattre, publicado em *Les Études Bergsoniennes*, a debatida questão da influência de Bergson sobre Proust parece-me definitivamente solucionada;

se refere ao ressurgimento de uma lembrança através de uma imagem, reconstruída por vezes naquele exato instante, daí advindo uma dicotomia entre a "pura lembrança" de um fato passado ("souvenir pur") e a "imagem" que passamos a construir ("imaginer") a partir de então, sendo esta a diferença entre ambas.

> *Imaginer* n'est pas *se souvenir*. Sans doute un souvenir, à mesure qu'il s'actualise, tend à vivre dans une image; mais la réciproque n'est pas vraie, et l'image pure et simple ne me reportera au passé que si c'est en effet dans le passé que je suis allé la chercher, suivant ainsi le progrès continu qui l'a amenée de l'obscurité à la lumière (BERGSON, 1953, p. 150; grifo do autor).

A "imagem pura" pertence ao passado, porém a lembrança "atualizada" dessa mesma imagem é a tentativa de recriá-la e reinterpretá-la sob novo ângulo, buscando trazê-la "da obscuridade à luz", esforço voltado à ação e à aplicação presentes, em contrapartida ao passado "morto", inerte e impotente, pois "Mon présent est ce qui m'intéresse, ce qui vit pour moi, et, pour tout dire, ce qui me provoque à l'action, au lieu que mon passé est essentiellement impuissant" (BERGSON, 1949, p. 152).

---

negá-la, agora, ou tentar reduzi-la a uma simples analogia de temas, já não será muito fácil. As divergências não chegam a anular as coincidências fundamentais, que podem resumir-se na seguinte enumeração de elementos temáticos [...]: o valor da introspecção, do 'retour sur soi'; a duração (durée) considerada substância da realidade; [...] a memória como força espiritual e sua riqueza reveladora; a ação do esquecimento na adaptação ao presente; a distinção entre memória involuntária e memória voluntária. [...] Ainda vão além as coincidências: mostra-nos Floris Delattre que a própria linguagem de Proust impregnou-se de bergsonismo, a começar pelo emprego sistemático do 'tout se passe comme si' (que também aparece no trecho famoso da morte de Bergotte) até a repetição característica das expressões 'eu superficial', 'quantidades homogêneas', 'diferença qualitativa', 'multiplicidade qualitativa', 'algo único', 'originalidade específica' e outras" (MEYER, 1950, p. 67-69). Para Walter Benjamin, "*Matière et Mémoire* define o caráter da experiência na *durée* (duração) de tal maneira que o leitor se sente obrigado a concluir que apenas o escritor seria o sujeito adequado de tal experiência. E, de fato, foi também um escritor quem colocou à prova a teoria da experiência de Bergson. Pode-se considerar a obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*, como a tentativa de reproduzir artificialmente, sob as condições sociais atuais, a experiência tal como Bergson a imagina, pois cada vez se poderá ter menos esperanças de realizá-la por meios naturais" (1989, p. 105).

"Imaginer" e "se souvenir" caracterizam, portanto, as duas atitudes relacionadas à *mémoire-souvenir*, assim como "répéter" descreve o tipo de manifestação típica da *mémoire-habitude*. No primeiro, lembranças espontâneas ou retrabalhadas pelo intelecto; no segundo, repetições mecânicas e condicionamentos sensitivos. Impossível não identificar um paralelo entre a nomenclatura utilizada por Bergson e aquela sugerida por Santo Agostinho, pois por qual qualidade distinguir-se-á a *mémoire-habitude* se não pela "ciência" ou "realidade" dos objetos com os quais lida, da mesma forma que, em relação à *mémoire-souvenir*, pode-se associar o "se souvenir" bergsoniano à "memória dos sentidos" em Agostinho (aquela que guarda a "imagem do objeto perdido") e o "imaginer" à "memória intelectual" ("ideia" que temos do objeto)?

A confluência entre o pensamento de Santo Agostinho e de Bergson não se limita à nomenclatura usada para diferenciar as duas manifestações: aprofundando o cotejo entre as duas teorias, percebe-se que as mesmas se aproximam também no esclarecimento do conceito fundamental da filosofia bergsoniana, o conceito de *durée*. Ou seja, o "presente ideal" concebido pelo pensador francês se avizinha do "triplo presente" agostiniano.

> Le propre du temps est de s'écouler; le temps déjà écoulé est le passé, et nous appelons présent l'instant où il s'écoule. Mais il ne peut être question ici d'un instant mathématique. Sans doute il y a un *présent idéal*, purement conçu, limite indivisible qui séparerait le passé de l'avenir. Mais le présent réel, concret, vécu, celui dont je parle quand je parle de ma perception présente, celui-là occupe nécessairement une *durée*. Où est donc située cette durée? Est-ce en deçà, est-ce au delà du point mathématique que je détermine idéalement quand je pense à l'instant présent? Il est trop évident qu'elle est en deçà et au delà tout à la fois, et que ce que j'appelle 'mon présent' empiète tout à la fois sur mon passé et sur mon avenir. Sur mon passé d'abord, car 'le moment où je parle est déjà loin de moi'; sur mon avenir ensuite, car c'est sur l'avenir que ce moment est penché, c'est à l'avenir que je tends, et si je pouvais fixer cet indivisible présent, cet élément infinitésimal de la courbe du temps, c'est la direction de l'avenir qu'il montrerait (BERGSON, 1949, p. 152-153;

grifo do autor).

O "presente indivisível", duração "real", "concreta", espécie de "estado psicológico" "centralizador", abarca simultaneamente sentidos opostos ("sensações" passadas e "movimento" futuro), orientados, porém, para uma única direção – a do porvir. A *durée* do "presente ideal" para Bergson é, trocando em miúdos, a "lembrança presente das coisas passadas", a "visão presente das coisas presentes" e a "esperança presente das coisas futuras" propostas por Agostinho (1987, p. 222). É graças ao conceito de *durée* que Georges Poulet afirma, em *Études sur le temps humain*, que Henri Bergson, ao associar presente e futuro em um momento tão emblemático de nossa história (fim do século XIX), comprovou ser não apenas um pensador representativo das tendências intelectuais de seu século, mas um precursor do seguinte (XX), demonstrando intuir processos psicológicos característicos deste último, como a percepção a respeito da possibilidade da introversão ("communicaton de soi à soi") e de transformações profundas das mais diversas camadas, psíquicas ou sociais ("pour Bergson *devenir* ne signifie plus *être changé* mais *changer*"). Assim escreve Poulet, acentuando o fato de ser a *durée* bergsoniana a "única realidade":

> En son essence comme en son rôle historique, la pensée de Bergson est une pensée transitive. Son office est de joindre le passé et l'avenir. Par un côté elle reste profondément enfoncée dans le XIXe siècle. Elle en reprend, elle en accentue les thèmes; elle en résout les difficultés. Pour elle, comme pour les romantiques, c'est bien dans le souvenir profond que l'être se découvre; [...] Et pourtant, par un autre côté la pensée bergsonienne est déjà une pensée du XXe siècle. Car pour Bergson *devenir* ne signifie plus *être changé* mais *changer*; c'est-à-dire l'acte par lequel en se transformant, l'être incessamment s'invente lui-même: 'Existir consiste à changer, changer à se mûrir, se mûrir à se créer indéfiniment soi-même.' [...] Philosophe du souvenir et philosophe du continu, reprenant donc les deux caractéristiques de la temporalité du siècle précédent [XIXe], Bergson, cependant, avec une souplesse merveilleuse, en évite les conséquences: plus d'opposition entre le moment et la durée; plus de fatalisme déterminist; mais, au lieu de l'hiatus entre le sentiment actuel de l'exis-

> tence et la profondeur d'existence, la possibilité d'une communication de soi à soi, d'une relation du moment au temps (POULET, 1949, p. XLIII – XLIV; grifo do autor)[82].

Filósofo da "lembrança" mas também do "contínuo", do "presente perpétuo" que focaliza o futuro tendo a "duração" como fundamento do tempo (ao invés da temporalidade mecânica que caracterizava a ciência de sua época, marcada pelo positivismo), Henri Bergson, o primeiro pensador a distinguir continuidade de existência e de duração, ousou propor uma concepção mais humanista da ciência ao relegar determinismos de causa e efeito a um segundo plano e valorizar sensações advindas da percepção do "momento presente". Em "Bergson – O tema da visão panorâmica dos moribundos e a justaposição", apêndice de sua obra *O espaço proustiano*, Poulet afirma que o filósofo, ainda hesitante em *Matière et mémoire* quanto a algumas concepções filosóficas, aperfeiçoou sua teoria em obras posteriores tais como *La perception du changement* e *L'Évolution créatrice*[83]. Na primeira, por exemplo, Bergson declara:

> Uma atenção à vida que fosse suficientemente poderosa e suficientemente despojada de todo interesse prático, abarcaria... num presente

82 Jacques Le Goff também acentua o aspecto moderno da teoria bergsoniana, precursor da abordagem da memória levada a cabo no século XX: "[Bergson] Considera central a noção de 'imagem', na encruzilhada da memória e da percepção. No termo de uma longa análise das deficiências da memória (amnésia da linguagem ou afasia) descobre, sob uma memória superficial, anônima, assimilável ao hábito, uma memória profunda, pessoal, 'pura', que não é analisável em termos de 'coisas' mas de 'progresso'. Esta teoria que realça os laços da memória com o espírito, senão com a alma, tem uma grande influência na literatura. Marca o ciclo narrativo de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). Nasceu uma nova memória romanesca, a recolocar na cadeia 'mito-história-romance' " (LE GOFF, 1990, p. 471).

83 Desta última, há um belo trecho citado por Poulet às páginas 136 e 137. Falando da importância do sonho, diz Bergson: "Deixemo-nos ir. Em vez de agir, sonhemos. Ao mesmo tempo, nosso eu se espalha; o nosso passado, que até então se concentrava sobre si mesmo no impulso indivisível que nos comunicava, decompõe-se em mil e uma lembranças que se exteriorizam umas em relação às outras, e que renunciam a se interpenetrar à medida que se cristalizam cada vez mais. Assim, nossa personalidade volta a descer em direção ao espaço". Ao comentar que "o sonhador ou o visionário que revê a sua vida, revê não como a viveu, mas numa infinidade de fragmentos espalhados em seu campo de visão" (1992, p. 137), Poulet diferencia a "memória total" da *durée* e a "memória fragmentada" do sonho.

> indiviso toda a história passada da pessoa consciente – não como um instantâneo, não como um conjunto de partes simultâneas, mas como o continuamente presente que seria também o continuamente movente [...] Trata-se de um *presente que dura*. [...] Não estamos diante de uma hipótese. Em casos excepcionais, sucede que a atenção renuncia de súbito ao interesse que dava à vida: imediatamente, como por encanto, o passado torna-se presente. Para as pessoas que vêem surgir à sua frente, inesperadamente, a ameaça de uma morte súbita, para o alpinista que desliza em direção ao fundo de um precipício, para afogados e enforcados, parece que pode ocorrer uma brusca conversão da atenção – algo como uma mudança de orientação da consciência... (*Apud* POULET, 1992, p. 142-143; grifo do autor).

Bergson se serve de casos "excepcionais" para comprovar sua tese a respeito do "presente perpétuo que dura", insinuando que, em situações extremas, a memória dos moribundos possui o poder de tornar presente, em um breve lapso de tempo, toda a vida anterior daquele que se vê à beira da morte, sendo esta visão retrospectiva o exemplo perfeito da indivisibilidade da *durée*[84]. Para Poulet, Bergson chega, através

84 Exemplo dessa regressão catártica e hipermnésica, na memorialística brasileira, é a cena descrita por Oswald de Andrade em *Um homem sem profissão: Memórias e confissões I – Sob as ordens de mamãe*, na qual o escritor, em visita ao Rio de Janeiro aos 20 anos de idade (em 1910), presenciara a eclosão da Revolta da Armada, liderada pelo marinheiro João Cândido, e, estando na rua no início do bombardeio à cidade, viu-se em situação de pânico ao tentar fugir dos estilhaços de balas e granadas lançadas pelos rebeldes. Atente-se para a expressão "minuto-século" (a "*durée*" da visão panorâmica de Oswald) a caracterizar a cena: "Espiando por detrás da estátua, vi que o bombardeio continuava, acordando a cidade. Era terrível o segundo que mediava entre o ponto aceso no canhão e o estrondo do disparo. Meus olhos faziam linha reta com a boca de fogo que atirava. Naquele minuto-século, esperava me ver soterrado, pois parecia ser eu a própria mira do bombardeio" (ANDRADE, 2002, p. 94). O *topos* é recorrente na literatura universal de ficção: no *Sebastopol* de Tolstói há uma descrição semelhante à de Oswald, envolvendo um soldado que, tendo se atirado ao chão, recordara sua vida enquanto aguardava os "longos" segundos que decorreriam entre a detonação e o lançamento da granada e sua explosão a alguns metros de distância dele; em 1832, Victor Hugo publica a edição definitiva de *O último dia de um condenado à morte* (*Le dernier jour d'un condamné*), e Dostoiévski, em *O idiota*, em episódio supostamente autobiográfico atribuído, no romance, a um terceiro, narra os instantes de agonia de um presidiário momentos antes da ordem de cancelamento do fuzilamento a que estava condenado. Vale a pena acompanhar o longo trecho a seguir, um dos mais belos e impressionantes exemplos da visão panorâmica dos moribundos estudada por Bergson: "O referido indivíduo tinha sido conduzido, juntamente com outros, ao cadafalso e lhe

dessa formulação, àquilo que poderíamos entender como "memória total", uma memória que abrangesse, em questão de segundos, todos os acontecimentos que precederam o perigo daquele instante crucial.

> Bergson preocupou-se muito com o tema da visão panorâmica dos moribundos, retornando a ele reiteradas vezes. Discutia-o com os amigos. É que este fenômeno – da percepção hipermnésica de sua vida inteira, por certas pessoas em perigo de vida – fornecia a Bergson uma prova valiosa de uma de suas mais caras convicções: a prova de que nenhuma lembrança encontra-se definitivamente soterrada pelo esquecimento e que em cada um de nós, aflorando à nossa consciência, há uma espécie de *memória total* que, em certas circunstâncias, pode nos restituir integralmente o tempo perdido (POULET, 1992, p. 113; grifo do autor).

A "memória total" referida por Bergson não está muito distante do conceito de "memória concreta" (*mémoire concrète*, em oposição à *mémoire abstraite*) proposto por Georges Gusdorf em *Mémoire et personne*, pelo menos no que diz respeito ao breve instante no qual se dá o resgate mnemônico:

---

haviam lido a sentença condenando-o à morte: fuzilamento, por delito político. Vinte minutos depois leram-lhe também o decreto de indulto, condenando-o a outra espécie de castigo. Mas no intervalo entre ambas as leituras, vinte minutos, ou quando menos, um quarto de hora, teve nosso homem a convicção absoluta de que haveria de morrer dentro de poucos minutos. [...] Relembrava tudo com clareza perfeita e afirmava que jamais esqueceria nada daqueles instantes. [...] Chegou o momento em que não lhe restavam senão cinco minutos de vida. Contava ele que aqueles cinco minutos tinham-lhe parecido um espaço de tempo infinito, uma riqueza enorme; parecia-lhe que naqueles cinco minutos tinha gasto tanta quantidade de vida, que nem sequer pensava em seu último momento e continuava adotando diferentes determinações; descontava o tempo necessário para despedir-se de seus camaradas, destinando a isso dois minutos e outros dois minutos para pensar pela derradeira vez em si mesmo e o restante do tempo para espalhar a vista em torno de si. Lembrava-se perfeitamente de que havia feito precisamente estas três partilhas e precisamente desse modo. Ia morrer aos vinte e sete anos, sadio e forte [...]" (DOSTOIÉVSKI, 1976, p. 60-61). Em nota de rodapé ao capítulo "Sobre alguns temas em Baudelaire", Walter Benjamin explica: "Segundo Bergson, para medir o tempo, a ciência fabrica o verdadeiro dado temporal, a *durée*. Ao contrário do tempo da ciência, a *durée* não é quantitativa, mas apenas qualitativa. A mesma hora do relógio pode parecer interminável, se vazia ou se ocupada pelo tédio ou pela espera, e pode parecer um instante, se preenchida por uma vida psicológica intensa" (BENJAMIN, 1989, p. 146).

> La mémoire concrète fait revivre, d'une manière souvent inattendue, tel ou tel moment du passé dans la plénitude de sa saveur première. Restauration du passé, qui s'impose à nous avec force. La mémoire abstraite ne porte pas sur l'intégralité d'une situation donné, mais seulement sur tel ou tel point précis (GUSDORF, 1951, v. 1, p. 76).

Para Gusdorf, o modelo maior de "retour total d'une situation dans sa vérité originale" é justamente a obra de Marcel Proust: "Le plus complet exemple de souvenir concret, celui de Proust, témoignage si extraordinaire d'une première personne en sa singularité extrême, s'est incarné dans une oeuvre que représente un effort sans pareil de communication objective" (GUSDORF, 1951, v. 1, p. 183). O caráter fortuito de uma manifestação típica da "memória concreta", característica constante da obra proustiana, funciona como singularidade e improviso (da mesma forma que a *mémoire-souvenir* de Bergson), impressão que carrega em si o brusco despertar para uma evocação que se manifesta em sua plenitude, se não tão autêntica quanto a imagem em "estado puro", pelo menos igualmente marcante, representativa de um instante único – o da rememoração súbita e involuntária – daí a massa indeterminada de aspectos envolvidos na "operação mnemônica", à qual mantemos fidelidade somente em relação a certas imagens.

> Le monde personnel de la représentation se dessine aux confins de la perception, de l'imagination et de la mémoire comme une masse indéterminée d'aspects, d'images, de conduites, d'expériences liées par leur commune affinité avec une personnalité particulière. Univers à la ressemblance de chacun, jamais tout à fait explicite et dont la conscience claire n'envisage que des présentations plus ou moins étendues. Nous vivons dans un monde, – ami, indifférent ou ennemi, – qui toujours porte notre marque (GUSDORF, 1951, v. 1, p. 47).

O dualismo entre *mémoire-souvenir* e *mémoire-habitude* em Bergson se resolve, em Gusdorf, através da equação *memória concreta* ("espontânea", de tipo "proustiano") versus *memória abstrata* ("lógica", "organizada"):

> On trouverait un exposé de ce dualisme dans le récent ouvrage de M. Pradines, qui distingue pour les opposer une mémoire spontanée, de type proustien, et une mémoire logique, tout à fait intellectualisée. La mémoire spontanée, dans sa richesse concrète, demeure esthétique et contemplative. Elle risque de nous détourner de l'action. Au contraire, la mémoire organisée intervient au service de la personne. Elle est une des modalités d'affirmation de la personne (GUSDORF, 1951, v. 1, p. 155).

A diferença é que Gusdorf considera também aspectos relacionados não somente à relação entre o "eu de outrora" e o "eu presente", mas do Eu com o mundo e com o Outro, pois

> [...] la mémoire ne peut être définie comme le simple retour du présent. Le présent revient, mais présent de moi-même et non du monde. Je sais que je suis seul à me souvenir, et que la nature affirme un présent tout autre que le présent d'autrefois revenu un instant me visiter. [...] *La mémoire est le retour du présent comme passé*. Forme singulière de l'existence personnelle, réalité nouvelle que l'homme apporte avec lui et qui constitue l'un des aspects les plus caractéristiques de sa condition. [...] *Je m'efforce de retrouver le temps perdu,* et plus j'ai conscience qu'il m'échappe, plus je multiplie les tentatives afin de reprendre possession de lui. La mémoire livrée à elle-même réalise une sorte d'exercise incantatoire [...]. *L'évocation du passé serait ainsi l'effort d'une re-création du monde.* Un monde immobilisé par la personne dans telle ou telle situation choisie pour sa signification particulière (GUSDORF, 1951, v. 1, p. 46 e 50; grifo do autor).

Gusdorf atenta para o esforço necessário, em toda evocação, de representar o passado não a partir da utópica restituição do evento original, mas através de uma abordagem "renovada" pela passagem do tempo e pelo amadurecimento de quem olha a si mesmo de um outro ângulo (buscando no "homem que ele se tornou" o "homem que ele foi") e de uma distância razoável entre o "presente de outrora" ("présent d'autrefois") e o "presente atual" ("présent actuel"). Na tentativa de recriar o mundo da infância é que reside a ambiguidade da lembrança, já que ela pertence ao presente mas se refere ao passado ("réalité première"), a um passado morto enquanto realidade mas que, conservando uma "certa

presença" justamente em sua ausência, lembra o *eikon* platônico e sua capacidade de tornar presentes, através da evocação, imagens pretéritas reelaboradas em um "novo presente" ("réalité seconde"), tempo "ideal" no qual se persegue a todo custo a unidade e a integração do velho com o novo e da tradição com a releitura, a fim de "reencontrar o tempo perdido" ("retrouver le temps perdu") e de dar sentido à vida rapidamente escoada.

> L'ambigüité du souvenir tient au fait qu'il est un passé, un moment dépassé de mon histoire. Il ne réponde plus directement à la situation présente. Cela se passait jadis, quand j'étais un enfant, ou bien cela se passait en 1938, avant la guerre. Mais je ne suis plus un enfant, et puis il y a eu la guerre. Le souvenir est un passé. *Mais un passé présent*. S'il se trouvait radicalement dépassé, il ne s'offrirait plus à moi; il serait mort, comme sont morts et déchus tant de moments de mon histoire. *Le passé du souvenir remémoré conserve une certaine présence, dans son absence même, puisqu'il s'offre à l'esprit*. Il n'existe plus de la même manière qu'au temps de sa réalité première, mais la réalité seconde qu'il conserve lui permet de s'integrer à un *nouveau présent*. [...] (GUSDORF, 1951, v. 1, p. 48; grifos meus).

No parágrafo seguinte, completa o raciocínio:

> Il n'y a pas dans l'histoire d'un homme deux instants, si voisins soient-ils, qui puissent passer pour indiscernables. Ainsi ce que notre mémoire retient d'un présent écoulé, ce n'est pas ce présent lui-même, c'est quelque chose de nouveau. *Le temps ne saurait suspendre son vol pour préserver une minute d'exception*. [...] Le passé n'équivaut pas au présent, et le souvenir doit être compris comme un être de *pensée intermédiaire* entre *le passé pur*, écoulé pour toujours et *le présent absolu,* tout entier actuel. *Passé pur* et *présent absolu* ne sont d'ailleurs que des limites (Idem; grifos meus).

Contraposto o "passado puro" ao "presente absoluto", resta a "mediação representativa" ("médiation représentative"), responsável pela objetivação de lembranças e imagens pessoais e pela atualização e reconfiguração de dados do passado (a "elaboração ulterior" sugerida por Freud), acentuando a distância entre o "antigo eu" e o "atual".

> Il n'y a pas de souvenir sans médiation représentative, à quelque degré que ce soit, et cette médiation nous oblige à objectiver notre subjectivité, à nous traiter nous-même comme un autre, ce qui dès ce moment nous prépare à offrir nos souvenirs à autrui. Dans notre souvenir explicité, il y a déjà une certaine distance prise de nous à nous-même (GUSDORF, 1951, v. 1, p. 188; grifo do autor).

A ideia desenvolvida por Georges Gusdorf a respeito de como a distância entre nossos eus faz com que tratemos a nós mesmos "como se fôssemos outros" é precursora de um dos mais importantes e instigantes ramos de estudo da Literatura Comparada no início de século XXI – o estudo da *Alteridade*, conforme se verá adiante, interessado em avaliar de que forma a existência e a convivência com o Outro (mesmo que esse "Outro" seja apenas nós mesmos em determinado período do passado, a "Criança" como "Outro" de si mesmo) influenciam nossas atitudes e nosso comportamento em sociedade[85].

Gusdorf acredita que nos vemos durante a "mediação representativa" como nos veríamos em um sonho, no qual nunca atingimos uma "realidade definitiva" e "cristalizada", mas no máximo uma espécie de abstração simultaneamente regressiva e cíclica:

> Nous nous y voyons un peu comme nous nous voyons dans le rêve. Mais l'explicitation peut être plus ou moins poussée. Nos souvenirs ne prennent presque jamais une réalité définitive, comme cristallisée. Un souvenir stéréotypé serait déjà un souvenir mort. Le plus souvent une certaine indécision subsiste. Notre pensée embrasse le passé selon une perspective particulière. Elle se trouve alors en résonance avec tel ou tel

85 Em *Le même et l'autre* (1979, p. 72), Descombes cita uma frase atribuída a *La voix et le phénomène* de Derrida: "Le même n'est le même qu'en s'affectant de l'autre". Em *Étrangers à nous-mêmes*, Kristeva expõe nosso completo desconhecimento do Outro que nós fomos: "Inquiétante, l'étrangeté est en nous: nous sommes nos propres étrangers – nous sommes divisés" (KRISTEVA, 1988, p. 268). E disseca o encontro com o Outro, "desconhecido" e "estranho" (o *unheimlich* de Freud): "Étrange, en effet, la rencontre avec l'autre – que nous percevons par la vue, l'ouïe, l'odorat, mais n'encadrons pas par la conscience. [...] Étrange aussi, cette expérience de l'abîme entre moi et l'autre qui me choque – je ne le perçois même pas, il m'annihile peut-être parce que je le nie" (KRISTEVA, 1988, p. 276).

> aspect de notre être, qui nous est restitué sous une forme plus ou moins fuyante. Comme si des portes s'ouvraient, que nous ne franchirons pas toutes. [...]. Tous nos souvenirs sont solidaires au sein de cette totalité de la mémoire concrète qui, sous les espèces de notre histoire, nous permet de pressentir la conscience la plus globale de nous-même (GUSDORF, 1951, v. 1, p. 188).

Mesmo tendo o poder de "perscrutar a mais global consciência de nós mesmos", nem todas as lembranças – na verdade bem poucas – são evocadas, atestando o caráter seletivo e excludente da memória, já que "l'existence, le fait d'avoir été vécu, ne donne pas à un événement un droit au souvenir" (GUSDORF, 1951, v. 1, p. 151).

E quais são, portanto, as recordações mais comuns, ou melhor, o que distingue os mais variados tipos de lembrança, motivações pessoais, sensoriais, sociais, racionais, involuntárias? Para Gusdorf, a essência de cada recordação individual estará sempre atrelada à própria essência da pessoa ("L'essence du souvenir est l'essence même de la personne"), pois "Nos souvenirs ne peuvent se réduire à un ensemble de représentations collectives ou à une hiérarchie d'idées, dans la mesure même où un homme vivant se distingue d'un univers du discours rationnel ou social" (GUSDORF, 1951, v. 1, p. 191). Para o crítico francês, a memória deve estar a serviço de nossa "essência", uma vez que ela justifica inclusive nossa existência como indivíduos, agindo de acordo com os mesmos princípios que nos regem microcósmica ("complexes personnels") e macrocosmicamente ("unités historiques et dramatiques").

> Le temps de la mémoire s'affirme comme une justification de l'être individuel, en même temps qu'une représentation de cet être. Les principes, qui dominent le temps et l'organisent, correspondent aux complexes personnels, unités historiques et dramatiques de chaque passé particulier (GUSDORF, 1951, v. 1, p. 191).

Sendo a "expressão temporal de nossa existência", a memória é, para Georges Gusdorf, o modo fundamental da afirmação dessa

existência e, mais que isso, representa a própria atitude que assumimos diante de nós e do mundo.

> La mémoire, fonction du passé, désigne l'expression temporelle de notre existence. Elle est donc une manière de considérer cette existence, une forme essentielle de son affirmation. [...] il nous semble que la mémoire constitue l'une des maniéres dont le monde nous est donné, l'une des manières pour nous de nous situer dans le monde. Une attitude de nous à nous-même, le sens de notre propre histoire. La réalité du passé dans la réalité du présent et dans la réalité de l'avenir. *Nous ne sommes pas les maîtres de nos souvenirs. Bien plutôt nos souvenirs nous font ce que nous sommes. Ils disposent de nous* (GUSDORF, 1951, v. 1, p. 196-197; grifo do autor).

A afirmação "Nous ne sommes pas les maîtres de nos souvenirs" (algo como "nós não somos senhores de nossas lembranças"), toca em um ponto fundamental de aspectos envolvidos na concepção e na apreensão dos mecanismos desencadeadores da memória involuntária. Nesta, são as lembranças que dispõem de nós, e não o oposto. Para Gusdorf, não são os acontecimentos que possuem a sua "verdade" (pois a memória, nas palavras de Savietto, "supõe a inexistência objetiva do passado", 2002, p. 129), mas nós mesmos, ao mesmo tempo, sujeitos e objetos das mais variadas recordações:

> La vérité de la mémoire se présente non comme une vérité sur les événements ou sur les choses, mais comme une vérité de *moi-même*. Aussi bien la situation initiale ne pouvait-elle avoir toute sa valeur que pour moi seul. Elle fut le sens de ma vie en un certain moment. Ce sens ne peut se réaffirmer que pour moi. La vie de la mémoire ne saurait donc être dissociée de la vie personnelle en sa plus large signification (GUSDORF, 1951, v. 1, p. 197; grifo do autor).

Tais lembranças podem ser representadas não propriamente como sistemas, mas sob duas "formas" de se referir ao passado – de acordo com Gusdorf, podemos ser objetivos a ponto de, preservando a exatidão dos fatos, descrevê-lo em terceira pessoa; ou considerar a "richesse d'évocation extraordinaire" contida na narrativa em primeira pessoa, subjetiva e confessional.

> Il n'y a donc pas deux systèmes entre lesquels se partageraient mes souvenirs, mais deux manières de faire face à mon passé, d'exercer sur lui mon droit de reprise. [...] Je peut évoquer mon passé objectivement, en troisième personne. En parler dès lors avec exactitude, au besoin en les défigurant totalement. [...] Ou bien je peux faire face à mon passé dans une intention de sympathie, le connaître et le reconnaître, comme mien. Alors le souvenir se donne à moi en première personne; l'indication la plus officielle et la plus vide en apparence de valeur personnelle, peut réceler une richesse d'évocation extraordinaire (GUSDORF, 1951, v. 1, p. 143)[86].

A estas duas formas de considerar o passado correspondem dois tipos de "transcendências", de acordo com o termo utilizado por Gusdorf para diferenciar o "eu do sujeito" ("soi du sujet") do "eu do objeto" ("soi de l'objet"):

> Notre passé, comme toute autre affirmation de notre vie, ne prend son sens que comme symbole ou chiffre de notre être dernier, lui-même inaccessible. L'ordre de la mémoire paraît donc bien se déployer entre deux transcendances. D'une part la transcendance du passé, comme en soi inaccessible, et vide de sens dans sa réalité rigoureusement objective. De l'autre, la transcendance de la réalité personnelle, antérieurement à tout affirmation dans l'univers, comme essence pure de notre être, échappant à toute prise directe. Entre l'en soi du sujet et l'en soi de l'objet, les souvenirs nous présentent un ensemble de signes qui nous renvoient à ces horizons inaccessibles, et tirent de ces références invérifiables le meilleur de leur sens (GUSDORF, 1951, v. 1, p. 284-285).

Considerando o *sujeito da memória* sujeito e objeto da enunciação, vários autores seguiram o caminho aberto pelas pesquisas de Poulet e de

86 Contudo, se as lembranças possuem duas formas ("objetiva" e "subjetiva"), a memória nunca é totalmente objetiva, uma vez que não podemos deixar de considerar as impressões e informações ulteriores acrescentadas à imagem original. Assim diz Gusdorf à página 416 do segundo volume: "Toute mémoire s'avère relative, toute mémoire affirme une perspective particulière sur un événement, ou une série d'événements. Mais aucune de ces perspectives ne peut se prétendre vraiment objective. [...] Les souvenirs nous présentent beaucoup moins une restitution de la réalité des choses qu'une mise en scéne de notre propre conscience".

Gusdorf e procuraram entender estas e outras diferenças de enfoque não apenas filosoficamente, mas através do ângulo da teoria literária. Surgiram então, a partir da década de 1970, vários estudos, referentes às mais diversas manifestações memorialísticas, que lograram fixá-las como algumas das mais peculiares criações literárias, por serem uma mescla de registro autorreferencial e constructo ficcional. Em 1975, Philippe Lejeune lança o paradigmático *Le pacte autobiographique*, obra capital responsável pela elucidação da diferença entre os mais diversos gêneros memorialísticos, sobretudo entre memórias e autobiografia. No ano seguinte, Béatrice Didier publica *Le journal intime* (1976), focalizando especificamente o diário como produção memorialística, e em 1977 Lucien Dällenbach veicula seu estudo *Le récit spéculaire – Essai sur la mise en abyme*, no qual destaca que *la mise en abyme*, "organe d'un retour de l'oeuvre sur elle-même" (*réflexion*), "a pour fonction de mettre en évidence [...] la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit" (DÄLLENBACH, 1977, p. 16 e 25).

Dividido em três partes ("Le pacte"; "Lecture", análise de obras de Rousseau, Gide, Sartre e Leiris; e "Histoire"), *Le pacte autobiographique* interessa sobretudo pela formulação teórica presente na primeira parte, que trata exatamente do "pacto autobiográfico", seção na qual Lejeune, buscando a "appréhension globale du genre lui-même" (1975, p. 7), esclarece pontos fundamentais da diferença entre "eu" e "tu", entre narrativas em primeira e terceira pessoas e principalmente entre autobiografia e memorialismo. Já no prefácio (*Avant-propos*) Lejeune delimita o objeto de seu interesse – estudar a autobiografia a partir sobretudo de seu aporte como texto literário, abandonando o componente histórico, psicológico ou psicanalítico da abordagem do gênero.

> Ce qu'on appelle l'autobiographie est susceptible de diverses approches: étude historique, puisque l'écriture du moi qui s'est développée dans le monde occidental depuis le XVIIIe siècle est un phénomène de civilisation; étude psychologique, puisque l'acte autobiographique met en jeu de vastes problèmes, comme ceux de la mémoire, de la construction de la personnalité et de l'auto-analyse. Mais l'autobiographie se présente d'abord comme un *texte* littéraire: mon propos, dans les Études ici

> réunies, a été de m'interroger sur le fonctionnement de ce texte, en le faisant fonctionner, c'est-à-dire en le lisant (LEJEUNE, 1975, p. 7; grifo do autor)[87].

Algumas páginas adiante, Lejeune conceitua a *autobiografia*, elencando as condições necessárias à sua caracterização como gênero, uma vez que o limite entre, por exemplo, *autobiografia* e *memórias* ou *poema autobiográfico*, é muito tênue.

> *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*. [...] La définition met en jeu des éléments appartenant à quatre catégories différentes: 1. *Forme du langage*: a) récit; b) en prose. [...] 2. *Sujet traité*: vie individuelle, histoire d'une personnalité. [...] 3. *Situation de l'auteur*: identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur. [...] 4. *Position du narrateur*: a) identité du narrateur et du personnage principal; b) perspective rétrospective du récit. [...] Est une autobiographie toute oeuvre qui remplit à la fois les conditions indiquées dans chacune des catégories (LEJEUNE, 1975, p. 14; grifo do autor)[88].

"História da personalidade" centrada na vida individual do memorialista, eis o aspecto principal de um gênero que, narrado em prosa e em primeira pessoa, guarda certa distância ("récit rétrospectif") entre o objeto e o sujeito da recordação, daí a importância da *memória* e da *imaginação* para a recomposição efetuada na *autobiografia*, diferentemente do *diário*, espécie de crônica interessada em registrar objetivamente as impressões de um certo período "recente". Na *autobiografia* há sempre relação direta

87 Optei por manter as citações de *Le pacte autobiographique* no original, conforme utilizei na tese defendida em 2007, origem desse livro. Em 2008, a Editora UFMG veiculou sua tradução, intitulada *O pacto autobiográfico – De Rousseau à Internet*, na qual consta, além de "O pacto autobiográfico" (1ª parte), outros estudos mais recentes relacionados à teoria de Philippe Lejeune, incluindo trabalhos a respeito de diários e blogs.

88 O conceito de autobiografia de Philippe Lejeune, destacado em itálico no início da citação, é assim traduzido por Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes: "Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (LEJEUNE, 2008, p. 14).

entre a identidade do autor, do narrador e do personagem principal da história a ser reconstituída, identidade "tripla" a proceder à reelaboração de um passado idealizado, fusão de realidade e fantasia[89]. É justamente à perfeita comunhão entre as três entidades que Lejeune se refere ao criar a expressão "pacto autobiográfico", identidade que remeterá sempre ao "nome" sob o qual se congrega o trinômio *autor-narrador-personagem*: "Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture" (LEJEUNE, 1975, p. 26; grifo do autor)[90].

Paul Ricoeur também se refere, em *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, a estas características específicas do relato autobiográfico, fazendo alusão a um "triplo dêitico" a pontuar a autodesignação: "la première personne du singulier, le temps passé du verbe et la mention du là-bas par rapport à l'ici" (RICOEUR, 2000, p. 204). Há, nas autobiografias, segundo o filósofo francês, duas vertentes articuladas – de um lado, a afirmação da realidade factual do acontecimento narrado, "simples informação" a respeito de um "fato significativo"; de outro, a confirmação da declaração através da experiência de seu autor, denominada "confiabilidade presumida" ("fiabilité présumée") ou "elaboração secundária" ("élabo-

89 "Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'*auteur*, du *narrateur* et du *personnage* [...] L'identité du *narrateur* et du *personnage principal* que suppose l'autobiographie se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne" (LEJEUNE, 1975, p. 15; grifo do autor).

90 Em *Corpos escritos*, Wander Melo Miranda resume a importância do "nome" para a tripla identidade: "o objeto profundo da autobiografia é o nome próprio, o trabalho sobre ele e a assinatura, fundamento do que Philippe Lejeune chama de 'pacto autobiográfico', isto é, a afirmação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo em última instância ao *nome* do autor na capa do livro. A pessoa que enuncia o discurso deve, no caso, permitir sua identificação no interior mesmo desse discurso, e é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa" (MIRANDA, 1992, p. 29; grifo do autor). Ao "pacto autobiográfico" contrapõe-se o "pacto romanesco", no qual o caráter ficcional da obra é indicado já a partir de sua capa, diferenciando claramente as instâncias do autor e do narrador e/ou personagem.

ration secondaire"), se se assumir a expressão usada por Freud em *A interpretação dos sonhos*.

Para separar *autobiografia* de outros registros memorialísticos congêneres em estrutura, verossimilhança ou intenção, Lejeune faz uma lista das condições não preenchidas por estes últimos:

> Les genres voisins de l'autobiographie ne remplissent pas toutes ces conditions. Voici la liste de ces conditions non remplies selon les genres: mémoires: (2) [sujet traité]; biographie: (4a) [identité du narrateur et du personnage principal]; roman personnel: (3) [situation de l'auteur]; poème autobiographique: (1b) [en prose]; journal intime: (4b) [perspective rétrospective du récit]; autoportrait ou essai: (1a et 4 b) [récit et perspective rétrospective du récit] (LEJEUNE, 1975, p. 14).

Enquanto a *autobiografia* preenche todos os requisitos enumerados na citação anterior a esta última, faltam: à *biografia* a identidade entre narrador e personagem principal, pois, nesta, a vida do biografado não é descrita por ele próprio[91]; ao *romance pessoal*, a plena concordância entre autor e narrador; ao *poema autobiográfico*, a narração em prosa; ao *diário íntimo*, o necessário recuo no tempo; ao *ensaio*, a perspectiva narrativa; e, finalmente, faltam às *memórias* o foco sobre a vida individual da tripla identidade representada, sendo esta, a meu ver, a mais sutil das diferenças – até que ponto, pode-se perguntar, o memorialista passa a narrar não sua própria vida ou características de sua personalidade no convívio com a família ou sociedade, mas a vida de sua comunidade ou do grupo que frequentava? Limite frágil e subjetivo, mas que não deixa de isolar um gênero de outro, embora ambos possuam aportes afins[92].

---

91 Para Roland Barthes, "Toda biografia é um romance que não ousa confessar-se [...]" (*Tel quel*, 1971, nº 47, p. 89; *Apud* CALVET, Louis-Jean, *Roland Barthes – Uma biografia*, 1993, p. 15).

92 Wander Melo Miranda esclarece que "O mais comum é a interpenetração dessas duas esferas e, quase sempre, a tentativa de dissociá-las é devida a critérios meramente subjetivos ou, quando muito, serve de recurso metodológico" (MIRANDA, 1992, p. 36). A diferença entre os dois subgêneros é muito tênue: apesar de a autobiografia ser mais "pessoal", ambos são extremamente confessionais, sugestionando até mesmo declarações polêmicas, dos próprios memorialistas, a respeito da utilidade de se redigir memórias – Manuel Bandeira, por exemplo, assume seu arrependimento em *Itinerário de Pasárgada*: "Confesso que já me vou sentindo

As convergências e divergências entre os dois subgêneros serão ilustradas, no capítulo 3, justamente através da análise das *Memórias* de Augusto Meyer – seus *Segredos da infância* focalizam principalmente as recordações individuais dos primeiros anos de vida do escritor ("auto-representação"), embora façam alusão a familiares e colegas de escola, ao passo que *No tempo da flor* privilegia, em alguns capítulos, o despertar da vocação literária do jovem autor em contato com outros artistas de sua geração ("cosmo-representação").

Como resultado da recuperação de imagens remotas que evocam episódios ocorridos décadas antes, a autobiografia opera uma espécie de mescla entre ficção e realidade, possuindo características que a tornam semelhante tanto ao romance quanto ao diário íntimo. Devido ao componente ficcional de toda autobiografia[93], inferir qual dos dois – au-

bastante arrependido de ter começado estas memórias. Fi-lo a instâncias de Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. [...] O meu arrependimento vem do nenhum prazer que encontro nestas evocações, da mediocridade que elas respiram, e ainda das dificuldades em que me vejo ao tentar refazer o meu itinerário [...]" (BANDEIRA, 1967, p. 47-48). Graciliano Ramos acredita que as memórias devem necessariamente ser "publicação póstuma": "Estou a descer para a cova, este novelo de casos em muitos pontos vai emaranhar-se, escrevo com lentidão – e provavelmente isto será publicação póstuma como convém a um livro de memórias" (RAMOS, 1996, v. 1, p. 35). E Erico Veríssimo identifica no subgênero uma tentativa "ridícula" de "autovalorização": "O perigo das memórias está no fato de que, com raras exceções, o memorialista, como a maioria dos homens, tem um grande apreço, amor e admiração pelo seu próprio eu; acha que tudo quanto lhe acontece é digno de ser contado, oralmente ou por escrito, em prosa ou verso, e que o leitor ou ouvinte tem de estar necessariamente muito interessado na vida do narrador – isto é, do herói, em tudo quanto ele viu, fez, pensou, disse, ouviu, sentiu... Nunca é tarde demais para uma confissão. Uma das razões que por muito tempo me impediram de escrever memórias foi o temor de resvalar para essa ridícula autovalorização" (VERÍSSIMO, 1976, v. 2, p. 235).

93 A fusão entre os dois, por vezes, é tão complexa, que Wander Melo Miranda chega a falar em "ficcção autobiográfica" para caracterizar as *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos e em "autobiografia ficcional" (MIRANDA, 1992, p. 13) para definir a obra *Em liberdade*, de Silviano Santiago, na qual o sujeito da escritura imagina-se o próprio escritor alagoano a contar o que lhe teria ocorrido após sair da prisão. À página 30, afirma: "Apesar do aval da sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem, porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade

tobiografia ou romance – é mais "verdadeiro" em sua representação, é uma tarefa complexa e por vezes frustrante, subjetiva e imprecisa. Para Lejeune, nenhum dos dois gêneros é satisfatoriamente "verdadeiro", já que a um falta complexidade, e ao outro, exatidão.

> Il ne s'agit plus de savoir lequel, de l'autobiographie ou du roman, serait le plus vrai. Ni l'un ni l'autre; à l'autobiographie, manqueront la complexité, l'ambiguïté, etc; au roman, l'exactitude; ce serait donc: l'un plus l'autre ? Plutôt: l'un *par rapport* à l'autre. Ce qui devient révélateur, c'est l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de textes, et qui n'est réductible à aucune des deux. Cet effet de relief obtenu par ce procédé, c'est la création, pour le lecteur, d'un 'espace autobiographique' (LEJEUNE, 1975, p. 42; grifo do autor)[94].

Nesse "espaço autobiográfico" alimentado pelo leitor ansioso por verossimilhança se move, além da autobiografia e do romance, um tipo especial de "ficção em prosa", inventada por Santo Agostinho e aperfeiçoada por Rousseau – as "confissões", conforme indica, segundo Lejeune, Northrop Frye em *Anatomy of criticism*:

> L'autobiographie est une autre forme qui, par une série de transitions insensibles, rejoint le roman. La plupart des autobiographies sont inspirées par une impulsion créatrice, et par conséquent imaginative, qui pousse l'écrivain à ne retenir, des événements et des expériences de sa vie, que

estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado". Tal tendência oscilante e dúbia da narração autobiográfica resulta em paradoxo (ficção x verdade), pois "mesmo em sentido restrito, a autobiografia tende a assimilar técnicas e procedimentos estilísticos próprios da ficção. Isso evidencia o paradoxo da autobiografia literária, a qual pretende ser simultaneamente um discurso verídico e uma forma de arte, situando-se no centro da tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética e estabelecendo uma gradação entre textos que vão da insipidez do *curriculum vitae* à complexa elaboração formal da pura poesia" (MIRANDA, 1992, p. 30).

94 Na página anterior, Lejeune se serve de duas citações para mostrar que o romance pode ser tão ou mais "verdadeiro" que a autobiografia – a primeira, de André Gide em *Si le grain ne meurt*: "Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité: tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman"; a segunda, de François Mauriac: "Seule la fiction ne ment pas; elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue" (*Apud* LEJEUNE, 1975, p. 41).

> ceux qui peuvent entrer dans la construction d'un modèle structuré. Ce modèle peut être quelque chose qui dépasse l'individu et auquel il a été amené à s'identifier, ou bien simplement la cohérence de son personnage et de ses attitudes. Nous pouvons appeler cette forme très importante de la fiction en prose la confession, d'après saint Augustin, qui semble l'avoir inventée, et d'après Rousseau, qui en a établi le type moderne (*Apud* LEJEUNE, 1975, p. 331).

Se a autobiografia e o romance convergem a ponto de dar margem a uma espécie de gênero misto entre os dois (as "confissões"), o mesmo não ocorre em relação a outros gêneros memorialísticos – estes, por mais semelhantes que possam parecer, guardam sempre alguma peculiaridade a diferenciá-los uns dos outros: as memórias, ao contrário da autobiografia, não se limitam à vida individual, ao passo que o diário praticamente não separa o acontecimento evocado do momento da enunciação, sendo esta a principal distinção entre este e aquelas: para Béatrice Didier, o diário, algo que retrata o "cotidiano" ("trace de la quotidienneté"), o "atual", o "presente", o acontecido há pouco (não muito distante do "fato jornalístico"), é responsável por "une certaine immediateté de la sensation".

> Il [le journal] diffère essentielement de l'autobiographie et des mémoires qui sont écrits après l'événement – et souvent, très longtemps après –, l'autobiographie étant plus axée sur la vie personnelle; les mémoires, davantage sur la dimension historique (DIDIER, 1976, p. 9)[95].

No capítulo 2, "L'emploi du temps", Didier mostra que a grande diferença entre autobiografia e diário está, não na "variedade de tempo" (na tendência de se associar autobiografia ao passado e diário ao presente), mas na predominância, no primeiro, da narrativa, e no segundo, do discurso.

95 Ao contrário da autobiografia, o diário tende a se colocar no extremo oposto de um gênero como o romance, uma vez que neste se procede a um longo e penoso trabalho de recomposição e de reorganização da efabulação (tarefas nas quais o romance proustiano é modelar, segundo a própria Didier), algo inexistente no diário: "Le roman suppose non seulement une part d'affabulation [...], mais surtout un travail de recomposition, d'organisation. *À la recherche du temps perdu* est aux antipodes du journal" (DIDIER, 1976, p. 10).

> L'emploi des temps dans le journal est fort variable; on croirait *a priori* que le passé est le temps de l'autobiographie et le présent, celui du journal, au jour le jour, par définition. En fait, il suffit d'avoir lu quelques pages de journaux intimes pour voir que la question est infiniment plus complexe et que l'on trouve une grande variété de temps. Il convient d'abord de distinguer dans le journal la part du récit et celle du discours. Tandis que dans l'autobiographie, le récit domine, il n'en est pas de même dans le journal (DIDIER, 1976, p. 159).

E o discurso domina de tal forma no diário que o cotidiano por ele circunscrito é em parte entediante e não possui a mesma unidade presente na estrutura narrativa da autobiografia, privilegiada pelo "recuo histórico" do qual se vale:

> Le drame du journal intime, aussi bien au point de vue de l'esthétique du genre que de la psychologie individuelle, c'est qu'il ne s'y passe rien. A mesure que l'intimité se creuse, l'événement se réduit, jusqu'au moment où il ne peut plus du tout fournir des éléments de structure du récit. A quoi l'on pourra répondre que s'il ne se passe rien dans le journal intime, c'est que le diariste n'est pas un homme d'action, etc. Là n'est pas la question; une vie plus mouvementée risquerait aussi de perdre toute valeur de récit à se trouver ainsi morcelée au jour le jour. Pour que l'histoire d'une vie soit possible, il faut justement le recul historique; c'est la distance entre le temps du récit et le temps de l'événement qui permet à l'écrivain de créer après coup une unité à son aventure; l'au-jour-le-jour ne peut pas avoir de structure (DIDIER, 1976, p. 160).

Didier percorre a mesma vereda seguida por Lejeune no que tange ao tipo de abordagem eleita para a conceituação do "diário íntimo", preferindo o viés crítico e estrutural ao recorte histórico ou psicológico. Diz a autora:

> Nous n'avons pas l'intention de faire une étude historique, ni psychologique. Nous ne saurions être exhaustive en si peu de pages. Nous n'avons pas non plus l'intention d'aborder le journal sous l'angle de la psychologie ni de la philosophie, mais d'y voir essentiellement le fonctionnement d'un certain type d'écriture (DIDIER, 1976, p. 7).

Análise de um "certo tipo de escritura" sem "sectarismo", Didier incrementa a abordagem linguística do diário com componentes sociais e psicanalíticos, pois "l'absence de lois esthétiques fixées à l'avance par quelque art poétique permettra un jeu plus libre des mécanismes de l'écriture" (1976, p. 7), motivo pelo qual "l'analyse ne pourra qu'y gagner en étendue et en profondeur". Citando Roger Laporte ("Fugue", *Supplément*, p. 89), Béatrice Didier assume postura eclética em se tratando da análise de textos literários.

> Si la fabrique du texte, analogue à un tissage, est le lieu où s'entrecroisent les différents processus qui appartiennent à plusieurs domaines, il est nécessaire, si l'on désire rendre intelligible la production, de détisser après coup le texte, de le lire selon les différents codes dont il relève (*Apud* DIDIER, 1976, p. 8).

Ao considerar o uso do "tu" no diário, como se o diarista, da mesma forma que o memorialista na autobiografia, quisesse dialogar com o "personagem" "que ele foi", Didier comenta a posição de Philippe Lejeune, destacando o fato de que, mesmo sendo incomum e não havendo muitos exemplos práticos do procedimento, é perfeitamente possível, nos dois gêneros, adotar-se tal variação:

> L'usage du 'tu' systématique dans le journal est assez exceptionnel: on ne trouve guère un exemple qui soit au journal ce que *La modification*, par exemple, est au roman, c'est-à-dire un journal où l'auteur se parlerait essentiellement à la seconde personne. Philippe Lejeune, étudiant le 'pacte autobiographique' se pose la question: 'Qui m'empêcherait d'écrire ma vie en me nommant 'tu'? [...] On ne connaît pas d'autobiographies qui aient été écrites ainsi entièrement; mais le procédé apparaît parfois de manière fugitive dans des discours que le narrateur addresse au personnage qu'il fut, soit pour le réconforter s'il est en mauvaise posture, soit pour le sermonner ou le répudier', et Ph. Lejeune de citer le fameux passage des *Confessions*: 'Pauvre Jean-Jacques, tu n'espérais guère qu'un jour ...'. On peut faire à propos du journal des réflexions assez voisines, toute la différence résidant dans la distance temporelle qui n'est pas la même. [...] L'écrivain qui dans son autobiographie se revoit enfant ou du moins beaucoup plus jeune qu'il n'est maintenant, pourra s'addresser à

> cet autre au moyen du 'tu', se le représenter comme 'il' (DIDIER, 1976, p. 150-151).

O discurso polifônico é, deste modo, um dos grandes recursos dos gêneros memorialísticos para compensar a unidade, a estrutura e a organização inerentes aos gêneros ficcionais em prosa. Se é possível se referir ao "eu" do passado como "ele" e até mesmo como "tu", é porque, aproveitando as palavras de Lucien Dällenbach, há, em certos textos, como nas autobiografias, um "sujeito desdobrado" ("*sujet dédoublé*") a atuar em sua composição – o do "presente" ("*je* du moi qui écrit", DIDIER, p. 147) e o do "passado" ("*je* du récit passé", Idem), embora a distância temporal entre os dois seja muito maior na autobiografia, pois no diário, mais do que um novo "eu" a recriar um personagem, temos praticamente o mesmo "eu", o "pronomezinho irritante" amaldiçoado por Graciliano Ramos[96], a modificar e a acrescentar observações ao texto a ser publicado.

> Nous ne nous occupons pas, en ce moment, du problème de la sincérité; et ce qui nous intéresse essentiellement, c'est que la publication finalement favorise la multiplication des niveaux; elle va, grâce au jeu des notes, créer une perspective, et une polyphonie, un espace dans le texte. Les notes que nous avons citées précédemment instaurent une dialectique entre deux 'je', qui ferait penser à celle qui est à la base de l'autobiographie; le 'je' du récit passé et le 'je' du moi qui écrit. [...]. Dans le journal au contraire, il y a eu un 'je' qui n'était pas exactement le 'je' du récit mais qui écrivait aussitôt après l'événement et que le 'je' qui publie ne peut faire taire. Tout au plus, il lui infligera quelques mutilations: là finit son pouvoir, sous peine de détruire complètement le journal est d'en faire une autobiographie (DIDIER, 1976, p. 146-147).

96 "Desgosta-me usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário; fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo. Desculpo-me alegando que ele me facilita a narração" (RAMOS, 1996, v. 1, p. 37).

Devido à reelaboração efetuada pela autobiografia – gênero ao qual pertencem os *Segredos da infância* e (a maior parte de) *No tempo da flor* de Meyer e no qual se confrontam pelo menos dois "eus", o sujeito da escritura (perspectiva presente centrada no texto) e o "eu" do passado (a consciência da criança evocada e ressignificada muitas décadas depois) –, podemos entender o gênero como uma espécie de "narrativa especular" (o "*récit spéculaire*" proposto por Dällenbach[97]), sendo, nesse caso, a criança, o espelho no qual o adulto deseja se mirar para reconhecer-se naquele que ao mesmo tempo é e não lhe é mais familiar ("*unheimlich*"), conflito que se "reflete" no texto e que o texto, reflexo da infância, por sua vez reflete de volta, em imagens intermitentes. À página 31, sugere Dällenbach que

> [...] Autrement dit et à condition de tenir pour indifférente la nature du *sujet dédoublé*, nous en revenons, après maints détours, à notre conviction première – à savoir que le terme de mise en abyme, à son apparition, désigne, de manière univoque, ce que certains auteurs appellent 'l'oeuvre dans l'ouvre' ou la 'duplication intérieure'[98] (DÄLLENBACH, 1977, p. 31; grifo do autor).

97 Ver: "*est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse*" (DÄLLENBACH, 1977, p. 52; grifo do autor).

98 Expressões atribuídas por Dällenbach a, respectivamente, Butor (*Répertoire III,* Paris, Minuit 1968, p. 17) e Morrissette ("Un héritage d'André Gide: la duplication intérieure", *Comparative Literature Studies,* v. 8, n. 2, 1971, p. 125). Reparar o uso da expressão "duplicação interior" para se referir à confluência ou interpolação de um texto com outro, mas que também pode ser entendida, a meu ver, no sentido de caracterizar o espelhamento autor x narrador ou autor x eu lírico. O fenômeno da duplicação terá especial interesse no último capítulo, quando mostrarei que, à fragmentação da personalidade no discurso poético (metaforizada pela recorrência constante a espelhos e sombras), corresponde a fragmentação de vozes e de sujeitos na obra memorialística de Meyer. À página 51 de *A evidência mascarada*, Tania Carvalhal indica o espelho como tema preferencial da poética meyeriana: "Cristal claro, água de sanga, vidraça ou fundo de um poço, a superfície refletora é móvel de consciência, recurso para o mergulho interior". E, algumas páginas adiante, comentando *Segredos da infância*: "A criação de um universo particular e inacessível aos demais, a que se inclina desde a infância, se reproduz na obra como renúncia ao real, impulso de fuga, busca de um espaço próprio. Sempre que a solidão se instala e reina o vazio e o silêncio, a *duplicidade do Eu* se manifesta, dramatizando a expressão lírica" (CARVALHAL, 1984, p. 62; grifo do autor).

Para o autor de *Le récit spéculaire*, a técnica do "mise en abyme" pode ser compreendida como "retour de l'oeuvre sur elle-même" (p. 16) e como uma "réappropriation" na qual a "especularização imaginária" embasa e sustenta a "especularização escritural" a ponto de esta conseguir reconstituir a "imagem" dos "primeiros anos", praticamente perdida e somente recuperada graças à reintegração entre corpo e linguagem. Assim como Philippe Lejeune e Béatrice Didier, também Lucien Dällenbach cita *À la recherche du temps perdu*, não para destacar sua adequação ao "pacto romanesco" ou sua caracterização oposta ao diário, mas para classificar a segunda parte de *No caminho de Swann* (intitulada "Um amor de Swann") como *mise en abyme*, por se tratar de uma narrativa em terceira pessoa inserida em um romance narrado em primeira pessoa pelo protagonista Marcel (DÄLLENBACH, 1977, p. 36).

Além de ser um dos exemplos mais paradigmáticos de qualquer conceituação dos gêneros literários, uma vez que se trata de um romance complexo (a fundir elementos ficcionais e autobiográficos) e polifônico (autor/narrador/personagem divididos entre o sujeito da escritura e o objeto da narrativa), *À la recherche du temps perdu* também oferece inúmeras possibilidades de análise e de interpretação à luz das mais modernas teorias envolvendo estudos comparados e comparatistas, tais como a Alteridade. Diversos autores, dentre os quais Roland Barthes, Gérard Genette e Paul Ricoeur assim procederam, buscando compreender a revolucionária narrativa proustiana a partir da superposição de vozes e da dialética entre Escritura (sujeito da enunciação) e reconstituição do passado (objeto privilegiado da narrativa), isto é, do diálogo entre o "eu" presente ("le Même") e o "eu" da infância ("l'Autre"). Em "La fiction et les variations imaginatives sur le temps", Paul Ricoeur sugere, em forma de questionamento: "Renversement dialectique: si le passé ne peut être pensée sous le 'grand genre' du Même, ne le serait-il pas mieux sous celui de l'Autre?" (RICOEUR, 1985, p. 263).

Em *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, a fim de estabelecer noções a respeito da diversidade entre o Mesmo e o Outro, Ricoeur se vale da

concepção de ontologia e das teorias de John Locke, que, sobretudo em seu *Ensaio filosófico sobre o entendimento humano*, de 1690, formula três conceitos fundamentais (*identity*; *consciousness*; e *self*) para a compreensão da memória como critério de identidade. Afirma Ricoeur:

> [...] l'invention de la conscience par Locke deviendra la référence avouée ou non des théories de la conscience, dans la philosophie occidentale, de Leibniz et Condillac, en passant par Kant et Hegel, jusqu'à Bergson et Husserl. Car il s'agit bien d'une invention quant aux termes *consciousness* et *self*, invention qui rejaillit sur la notion d'identité qui leur sert de cadre (RICOEUR, 2000, p. 123).

Ricoeur destaca também a mobilização da memória a serviço da busca e da reivindicação de uma identidade frequentemente indistinta e volúvel devido à ameaça do confronto com o Outro, alteridade mal tolerada que acolhe a rejeição e a exclusão do "diferente", uma vez que "l'identité personelle est une identité temporelle" (RICOEUR, 2000, p. 126). Assim, a ideia do Outro comporta a referência do Mesmo a si, isto é, à sua própria "identidade" em situações e ocasiões diversas. Para diferenciar o "Mesmo" da enunciação do "Outro" do passado, Ricoeur recorre a vocábulos oriundos das línguas latina e inglesa (retomando nesta os termos utilizados por Locke), estabelecendo o seguinte paralelo: o *ipse* ("próprio") ou *self* ("si") é perene, nunca variando ("ser" enquanto "ser", ontológico), ao passo que o *idem* ou *same* ("mesmo", em latim e em inglês) é o "eu" que varia conforme a passagem do tempo (motivações psicológicas, históricas ou pessoais, efêmeras enfim, que explicam a enorme discrepância que muitas vezes se surpreende entre o "eu" da infância – "Outro" ou "*idem*" – e o sujeito da escritura – "Mesmo" ou "*ipse*")[99].

99 "*Eu* reevocado" x "*eu* atual", segundo a síntese de Wander Melo Miranda a respeito da diferença entre *idem* e *ipse*: "A reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o *eu* reevocado é diverso do *eu*

É sobretudo a partir de tais conceitos que procurarei abordar algumas das mais representativas obras da memorialística proustiana brasileira, confrontando-as à *Recherche* e nelas investigando a relação ambígua de distância e proximidade entre o eu da infância e o sujeito da memória, em um eterno processo de rememoração, reinvenção e reconstituição de um passado inexistente em "estado puro", mas que, capitaneado pela imaginação, "visto de longe" (MEYER, 1966, p. 40), é reevocado e recriado sob o ponto de vista do Outro, do adulto que, quarenta ou cinquenta anos depois, escreverá sobre a própria experiência – a "sua", sob a ótica do "presente", e a do "outro" que ele foi e que posteriormente reinventa. Através desse expediente é que se pode entender o "sujeito desdobrado" em Augusto Meyer e o contraponto entre o menino Tico, o jovem Aug e o adulto Meyer (sujeito da memória), todos interrelacionados por uma "voz interior" que incita o "Mesmo" a clamar, saudoso e lírico, pela recriação do ambiente edênico do qual desfrutava o "Outro", reevocado com certa angústia e resignação: "A todo momento, quando nos perturba a sedução da sua saudade, sentimos que é preciso voltar de qualquer modo aos pagos da infância. Voltar! diz uma voz interior, voltar enquanto é tempo à manhã da tua vida..." (MEYER, *Segredos da infância*, 1949, p. 17).

atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas, assim, será contado não apenas o que lhe aconteceu noutro tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo" (MIRANDA, 1992, p. 31).

A MEMÓRIA INVOLUNTÁRIA E O "GATILHO" DA MEMÓRIA

> "[...] comment ne pas reconnaître que la différence est radicale entre ce qui doit se constituer par la répétition et ce qui, par essence, ne peut se répéter? Le souvenir spontané est tout de suite parfait; le temps ne pourra rien ajouter à son image sans la dénaturer". (Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, 1953, p. 88)

> "Le moindre accident peut déclencher l'évocation: un mot, une perception, une sensation isolées, voire une simple impression cénesthésique; la seule condition est qu'un accident identique ait été vécu jadis". (Benichou, *Apud* Georges Gusdorf, 1951, v. 1, p. 90)

Creio ter formulado, nos subcapítulos precedentes, as considerações teóricas que me auxiliarão, nos próximos capítulos, a entender as recorrências e os fenômenos mnemônicos presentes nas *Memórias* de Augusto Meyer e em outras obras memorialísticas do modernismo brasileiro. Antes, porém, de focalizar o *roman-fleuve À la recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*) e a crítica literária proustiana (tópicos a serem desenvolvidos no capítulo seguinte), julgo conveniente destacar neste último item ("ponte" a "permitir" a passagem da teoria exposta no capítulo 1 à análise da memória involuntária em Proust no capítulo 2 e em vários memorialistas brasileiros no capítulo 3) algumas importantes características, apontadas por certos críticos, envolvendo o surgimento e o reconhecimento de ocorrências desta que é uma das mais misteriosas e peculiares manifestações de nossa memória.

Sabe-se que Santo Agostinho intuíra ocorrências "involuntárias" em nossa memória, que Bergson as desenvolvera e que Freud as anali-

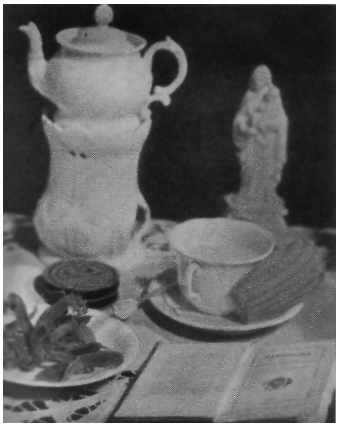


Figura 4 – O "gatilho" da memória involuntária em Proust: o chá e a madeleine

sara, mas foi sobretudo *À la recherche du temps perdu* a obra que conferiu à memória involuntária, embora outros tenham considerado sua existência[100], sua representação mais profunda e exata ao fazer dela a "matéria de sua obra" e ao ressaltar seu efetivo poder transfigurador e catalisador de lembranças anteriormente interditas e ora reveladoras de um passado redescoberto, no caso de Marcel, a partir da inesperada sugestão do sabor reencontrado: paladar (ao ter degustado novamente, após anos, o bolinho *madeleine*) e olfato (odor emanado do chá servido por tia Léonie) conjugados, dispositivos que, despertando a

100 Em *A la recherche de Marcel Proust*, escreve André Maurois: "D'autres écrivains l'avaient pressentie (Chateaubriand, Nerval, Musset), mais aucun écrivain avant Proust n'avait pensé à faire, de tels couples sensation-souvenir, la matière même de son oeuvre" (MAUROIS, 1949, p. 173). Gusdorf faria observação semelhante, conforme atesta Maria do Carmo Savietto: "O filósofo francês chama a atenção para o fato de que o reencontro com o passado é um acontecimento experimentado por todos, embora alguns consigam colher mais frutos dessa experiência, como é o caso de Proust que soube dela [da memória involuntária] extrair uma das obras mais originais da literatura universal, sem ter sido o primeiro a seguir esse caminho pois, antes dele, Chateaubriand e Nerval já atentaram para o ressurgimento involuntário do passado" (SAVIETTO, 2002, p. 130).

imaginação, acionam o "gatilho" da memória involuntária proustiana ("*détonateur* de la 'déflagration du souvenir'", na expressão de Gérard Genette)[101] e acolhem "l'apparition mystérieuse, imprévue, grâce à laquelle va se construire, sur le goût d'un gâteau ou le parfum d'une fleur, '*l'édifice immense du souvenir*' " (LAGARDE e MICHARD, 1973, p. 223; grifo do autor)[102].

Em "Le bas couleur de bruyère", ao discorrer sobre os componentes psicológicos e subjetivos que movem as produções de Virginia Woolf e de Marcel Proust, porta-vozes de uma profunda e gradual "espiritualização do objeto"[103] e conscientização de suas potencialidades, dados que se refletem na maneira como as obras são concebidas e reali-

101 GENETTE, "Métonymie chez Proust ou la naissance du récit", 1971, p. 172. O termo "deflágration du souvenir" é uma menção à própria expressão que o narrador da *Recherche* utiliza para caracterizar a forma com que a lembrança se apresenta a ele.

102 Para Michel Butor, a memória involuntária em Proust se deve, basicamente, à "memória dos sentidos": "Dans l'épisode de la Madeleine, c'est le *goût* qui est en jeu, dans celui du pavillon des Champs-Élysées, *l'odorat*, dans celui du bouton de bottine ou de l'inégalité des pavés, le *toucher*; dans tous les cas, nous avons comme une parole adressée par les objets et qui s'en détache; ce détachement atteint à son maximum dans les *sensations auditives*" (BUTOR, 1971, p. 123; grifo do autor). A expressão "o edifício imenso da recordação", utilizada por Marcel para caracterizar toda a vasta gama de sensações obtidas a partir da compreensão do poder catártico da memória involuntária, pode ser conferida na Introdução e no item seguinte a este. Quanto ao "gatilho" da memória, adoto a paradigmática generalização ("*madeleines*-gatilhos") criada por Pedro Nava para caracterizar as recordações involuntárias, verdadeiro achado literário: "olho as estantes que contêm os livros de que mais gosto. A aquisição de cada um foi o resultado de longas espreitas, pesquisas, paqueras, paciências e esperas – como na conquista das amadas. São os que funcionam como *madeleines-gatilhos* me restituindo gente, situações, lugares como foram vistos no dia, na noite, no frio, no calor, na sua cor, no perfume de cada hora, nos mundos tácteis, gustativos que eles ressuscitam" (NAVA, 1981, p. 49; grifo do autor).

103 Conferir a expressão em *Études sur le temps humain*, no qual Georges Poulet, ao comentar a "transmutação", no romance de Proust, do "objeto exterior" em algo imaterial e ontológico, ressalta a dificuldade da "espiritualização" do objeto se consideradas certas impressões imediatas e parciais decorrentes dos acessos da memória involuntária: "Foi en une impression immédiate, ou retrouvée, ou complétée, la pensée proustienne revient toujours inévitablement au mystère de la relation entre un objet et une conscience. Tout se ramène finalement à cette question: comment tel objet extérieur se transmue-t-il en cette chose intérieure, immatérielle, aussi intime à nous-mêmes que nous-mêmes, en laquelle l'esprit librement se plonge, se meut, se complaît et se confond? Or, dans l'impression immédiate, l'on sent combien cette spiritualisation de l'objet est rare et difficile" (POULET, 1949, p. 384).

zadas, Erich Auerbach destaca a manifestação da memória involuntária em *À la recherche du temps perdu*, desencadeada por um "acontecimento sem importância e aparentemente fortuito", como o fator responsável pela tomada de consciência, por parte do narrador, da necessidade de reencontrar o "tempo perdido" e de reelaborar sua significação:

> Il [l'oeuvre de Proust] a été le premier à poursuivre logiquement un dessein du même ordre, et sa technique tout entière est liée à la redécouverte par le souvenir de la réalité perdue, redécouverte qui est déclenchée par un événement extérieurement sans importance et apparemment fortuit. Proust a décrit plusieurs fois les processus de cette redécouverte; nous en trouvons une description très precise, incluant la théorie esthétique que Proust y rattache, dans le second volume du *Temps retrouvé*; mais sa première mention, déjà très frappante, apparaît dans le premier chapitre de *Du côté de chez Swann*, où le goût d'une 'petite madeleine' trempée dans du thé, par un morne soir d'hiver, suscite dans la personne du narrateur un intense sentiment de plaisir qui reste d'abord indistinct. Par des efforts soutenus et répétés, il tente de préciser la nature et la cause de ce sentiment, et il comprend que son plaisir vient d'un souvenir: le souvenir du goût de la petite madeleine que sa tante lui donnait le dimanche, lorsqu'il était enfant, quand il entrait dans sa chambre pour lui souhaiter le bonjour. Du même coup, il se souvient de la vieille petite ville provinciale de Combray, ainsi que de la maison où sa tante vivait sans plus guère quitter son lit, et dans laquelle il passait les mois d'été avec ses parents. A la faveur de ce souvenir retrouvé, le monde de son enfance revient à la lumière; il devient plus réel et vivant que n'importe quel aspect du présent, un objet qu'il est possible de représenter – et la narration commence (AUERBACH, 1968, p. 537).

O prazer catártico motivado pela súbita lembrança é o combustível adequado para a recriação de um passado antes tido como vago e banal, "mundo da infância" que de um momento para outro "vem à luz", sendo a imagem reconstituída mais "viva" e "real" do que o próprio objeto evocado, ocorrência regeneradora e plurissignificativa, rica de conquistas interiores, pois "tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardim, da minha taça de chá" (PROUST, *No caminho de Swann*, 1948, p.

47)[104]. Gusdorf destaca a "intuition instantanée" como predicado fundamental para a reconstituição de imagens, sabores e gostos que, sobretudo após um longo período, são capazes de conferir novos sentidos a uma experiência a princípio supérflua e desinteressante.

> Le temps retrouvé de Proust se développe comme une évocation de toute la vie du narrateur, depuis l'enfance, à partir de l'impression initiale qui, d'un seul coup, restitue – sans prétexte objectif aussi grave qu'une agonie ou un danger mortel – le panorama de toute une existence. Il semble que dans tous le cas de ce genre se produise une sorte d'émergence du passé, comme au cours d'un cataclysme une île nouvelle se dresse hors de la mer (GUSDORF, 1951, v. 2, p. 295).

Assim como na hipermnésia dos moribundos, a *memória total* de Marcel restitui, a partir de uma "impressão inicial" súbita e involuntária, o "panorama de toda uma existência". Não se trata de mera lembrança casual e sem consequências, uma vez que, a partir daí, o passado se fundirá ao presente e possibilitará ao narrador uma espécie de "contato definitivo" com o novo "eu", sugestionado pela lembrança involuntária a lhe restituir sabores e emoções de outrora. Para Maria do Carmo Savietto, as ocorrências da memória involuntária e a consequente riqueza espiritual que estas experiências proporcionam, representam para o personagem uma forma de liberdade e de autoconhecimento anteriormente inacessíveis.

> A experiência pela qual passa o narrador proustiano, quando tomado pelo encantamento da memória involuntária, representa, pois uma forma de libertação que finalmente pode conduzi-lo a um mergulho introspectivo em que se dá o conhecimento e o encontro com o Eu maior. [...] Reencontro do ser consigo mesmo, descoberta de sua mais velada substância, eis o que a memória, esse veículo suscitador, é capaz de fazer aflorar. Invadindo e rompendo a marcha cronológica do tempo presente,

104 "tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé" (PROUST, 1954, p. 48).

> ela vem instalar a ordem do intemporal na qual se inscreve e se sustenta o ser redescoberto (SAVIETTO, 2002, p. 151).

A experiência da memória involuntária representa, para Proust, não apenas liberdade, autoconhecimento e catarse, mas também uma felicidade *sublime* que o personagem, fisica e emocionalmente debilitado, estaria longe de atingir se não pudesse dispor dessas manifestações:

> Se os momentos de ressurreição do passado trazidos pela memória involuntária proporcionam tanta felicidade ao narrador, é porque o elevam a um nível de conhecimento que lhe permite ver, com mais intensidade, o que não vira no passado por estar preso às exigências de um querer, muitas vezes, cego e obsessivo (SAVIETTO, 2002, p. 148)[105].

Ao entrelaçamento de passado e presente deve o narrador proustiano o acesso a algo que está muito além da simples evocação: a constatação do surgimento de um novo ser, "purificado", completo, indivisível, extratemporal, "ressuscitando" o passado a fim de reconstituir os diversos "eus" que compõem a complexa personalidade reinventada através do reconhecimento e da aceitação recíproca entre o "Mesmo" e os "Outros" de si, um ser que, "repartido entre o dia antigo e o atual", "n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence

105 Em *Le temps retrouvé*, Marcel assume que a felicidade ímpar que sentia estava vinculada às ocorrências involuntárias: "Or cette cause, je la devinais en comparant ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais" (PROUST, 1954, p. 871). Quanto ao termo "sublime", que utilizo para caracterizar o tipo de felicidade sentida pelo narrador, entendo-o da forma como o verbete aparece referido na *Enciclopedia Universal Ilustrada* e que se aplica perfeitamente à *Recheche* de Marcel: "Excelso, eminente, de elevación extraordinaria. Se emplea más en sentido figurado aplicado à cosas morales ó intelectuales, y dícese especialmente de las concepciones mentales y de las producciones literarias y artísticas ó de lo que en ellas tiene por caracteres distintivos grandeza y sencillez admirables" ("Sublime", 1927, tomo 57, p. 1506).

des choses, c'est-à-dire en dehors du temps" (PROUST, *Le temps retrouvé*, 1954, p. 871)[106]. De acordo com Georges Poulet,

> Entre cette sensation retrouvée et la sensation présente une relation s'établissait, de même nature qu'entre la foi de l'enfant et l'objet de sa croyance; et de cette relation métaphorique entre deux impressions surgissait enfin le moi lui-même, non un moi présent, sans contenu, livré au temps et à la mort; non plus un moi passé, perdu, à peine retrouvable; mais un moi essentiel, affranchi du temps et de la contingence, être premier et perpétuel, créateur de lui-même, auteur d'un 'chant éternel et aussitôt reconnu' (POULET, *Études sur le temps humain*, 1949, p. 394).

Para o "Eu maior" que atingiu tão elevado grau de espiritualização (a "aprendizagem da verdade" da qual falará Gilles Deleuze[107]), este "fora do tempo" é a marca característica da ausência de limite entre passado e presente, consignando um dado fundamental – a reconstituição do passado, efetuada pelo binômio "ocorrência involuntária"/"reelaboração secundária", é muito mais importante que a "pura" imagem original: "Rien qu'un moment du passé? Beaucoup plus, peut-être; quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux" (PROUST, *Le temps retrouvé*, 1954, p. 872).

---

106 Genette sintetiza bem a supressão da diferença entre passado e presente em *A la recherche*: "Entre la chambre de Léonie jadis et l'appartement parisien maintenant, entre le baptistère de Saint-Marc naguère et la cour de l'hôtel de Guermantes aujourd'hui, un seul point de contact et de communication: le goût de la madeleine trempée dans du tilleul, la position du pied en porte-à-faux sur des pavés inégaux" (GENETTE, 1971, p. 170-171). Em outro trecho, dá destaque à "seconde *madeleine*" (a "reelaborada"), aquela que possui o poder de evocar, a partir de um simples evento, uma cidade, uma casa, uma infância inteira: "le vrai miracle proustien, ce n'est pas qu'une madeleine trempée dans du thé ait le même goût qu'une autre madeleine trempée dans du thé, et en réveille le souvenir; c'est plutôt que cette seconde madeleine ressuscite avec elle une chambre, une maison, une ville entière, et que ce lieu ancien puisse, l'espace d'une seconde, 'ébranler la solidité' du lieu actuel, forcer ses portes et faire vaciller ses meubles" (GENETTE, 1971, p. 173).

107 "Na realidade, a *Recherche du temps perdu* é uma busca da verdade. Se ela se chama busca do tempo perdido é apenas porque a verdade tem uma relação essencial com o tempo. Tanto no amor como na natureza ou na arte, não se trata de prazer, mas de verdade. Ou melhor, só usufruimos os prazeres e as alegrias que correspondem à descoberta da verdade" (DELEUZE, 1987, p. 15).

Adotando o termo proposto por Georges Poulet, ao se reinventar o "eu do passado" procede-se a uma espécie de *re-conhecimento* de si, processo no qual o ser "essencial", "verdadeiro", é aquele que, tendo como fundamento o *idem* (o "Outro" que fomos), sobrepõe-se a categorias estanques e se afirma pela relação peculiar e, segundo Freud, "inconsciente", entre presente e passado, que culmina na supressão do Tempo:

> La seule connaissance de soi possible, c'est donc la re-connaissance. Lorsque à l'appel de la sensation présente surgit la sensation passée, le rapport qui s'établit fonde le moi parce qu'il fonde la connaissance du moi. L'être que l'on reconnaît avoir vecú devient le fondement de celui que l'on sent vivre. L'être véritable, l'être essentiel, c'est celui que l'on reconnaît, non *dans* le passé, non *dans* le présent, mais dans le rapport qui lie passé et présent, c'est-à-dire *entre les deux* [...] (POULET, 1949, p. 393; grifo do autor)[108].

Praticamente duas décadas antes das considerações de Poulet, Samuel Beckett, em seu magistral e surpreendente ensaio intitulado *Proust* (1931), ao analisar o quanto a fusão entre passado e presente é mais "essencial" ao universo de Marcel do que cada qual "visto separadamente", indica a "reduplicação" da experiência, "a uma só vez imaginativa e empírica", que conduz o narrador a vivenciar a própria "realidade essencial":

> A identificação entre as experiências imediata e passada, a reaparição de uma ação passada, ou sua reação no presente, consiste numa colaboração entre o ideal e o real, entre a imaginação e a apreensão direta, entre símbolo e substância. Tal colaboração libera a *realidade essencial*, negada tanto à vida ativa como à contemplativa. O que é comum ao passado e ao presente é mais essencial do que cada um deles visto separadamente. A realidade, imaginativa ou empiricamente tomada, permanece apenas

108 Para haver re-conhecimento, é preciso haver certa "margem", uma distância razoável entre o "Mesmo" e o "Outro": "Entre le souvenir qui renaît et l'être que maintenant nous sommes, avant toute reconnaissance, avant cette identification de l'un par l'autre en quoi s'achève le souvenir, il y a ceci: la conscience d'une marge, d'une distance, et cela, dans cette région intérieure où l'on a toujours d'ordinaire le sentiment d'être déterminé par des causes ou des séries de causes, d'être le prisonnier du temps" (POULET, 1949, p. 390).

> na superfície, permanece hermética. A imaginação aplicada - a priori - ao que está ausente é um exercício no vácuo e incapaz de tolerar os limites do real. Também não será possível qualquer contato direta e puramente experimental entre sujeito e objeto, já que estão automaticamente separados pela consciência que o sujeito tem de sua percepção, o que faz com que o objeto perca sua pureza e se torne um mero pretexto ou motivo intelectual. Mas graças a esta reduplicação a experiência é a uma só vez imaginativa e empírica, a uma só vez evocação e percepção direta, real sem ser apenas fatual, ideal sem ser meramente abstrata, o real ideal, o essencial, o extratemporal. Mas se esta experiência mística transmite uma essência extratemporal, é certo então que o transmissor se torna, naquele momento, um ser extratemporal (BECKETT, 1986, p. 60; grifo do autor)[109].

Apesar de tantos benefícios trazidos pelas manifestações involuntárias da memória (a acuidade sensorial, o prazer redivivo, o despertar para a investigação ontológica, a busca da verdade, etc), não possuímos qualquer tipo de domínio ou controle sobre elas – ao contrário, são as lembranças involuntárias que nos controlam e "dispõem de nós", aparecem repentinamente, sem obedecer a critérios ou normas relacionadas à associação de ideias, fidelidade cronológica, repetição mecânica de atos corriqueiros ou evocação deliberada, bastando para isso somente certa semelhança – "sensorial", em geral – com algum "acidente idêntico já vivido outrora". Estão ligadas não à memória "intelectual" e a impressões forjadas conscientemente, mas à memória dos "sentidos" e a impressões "corporais" facilmente reativadas, latentes naquele que, sem o prever, será "invadido" por tais acessos. Em outras palavras, dizendo com Walter Benjamin: "Traduzido em termos proustianos: Só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e consciente-

109 Tal "realidade essencial" faz sentido apenas enquanto "fusão" entre passado e presente, já que essas duas entidades, isoladas, não se "comunicam" satisfatoriamente, característica bem percebida por Roland Barthes, que questiona: "Que direito tem meu presente de falar de meu passado? Meu presente tem algum poder sobre meu passado? Que 'graça' me teria iluminado? Somente a do tempo que passa, ou de uma boa causa encontrada em meu caminho?" (BARTHES, 2003, p. 137).

mente 'vivenciado', aquilo que não sucedeu ao sujeito como 'vivência' " (BENJAMIN, 1989, p. 108). Lembranças fortuitas de episódios até então desprovidos de sentido e, portanto, de "vivência" – pois, encontrando-se ocultas, imersas no esquecimento, tais lembranças, anteriormente "inexistentes", apenas aguardam a ocasião propícia de se manifestarem. É por isso que Savietto atribui à memória involuntária a propriedade de servir como uma espécie de "antídoto" contra o esquecimento – sua "aparição", imprevista, pode se dar a qualquer momento, da forma mais inusitada e a partir das mais diversas associações possíveis, uma vez que nenhuma informação é definitivamente descartada de nossos registros mnemônicos, estando ainda presente, de certo modo, em algum lugar do cérebro:

> As revelações mais significativas que a memória pode nos fazer acerca da nossa identidade parecem estar [...] imersas no esquecimento, mas basta que um estímulo exterior, coadunado a uma disposição interior, lance para a claridade aquilo que se achava imerso nas sombras do esquecimento (SAVIETTO, 2002, p. 152).

A memória involuntária restitui a imagem ainda não deturpada pela inteligência e pelo raciocínio circular e repetitivo, mas o reconhecimento da origem da lembrança despertada pelo paladar e pelo olfato não é tão simples assim: Marcel demora a reelaborar o ocorrido após ter experimentado novamente o bolo e o chá, e somente depois de certo tempo consegue abstrair, também subitamente, o significado do que lhe ocorrera e de onde vinha aquele sabor:

> Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtissiers, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à

> d'autres plus récents; peut-être parce que, de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était desagrégé; (PROUST, *Du côté de chez Swann*, 1954, p. 46-47)[110].

À medida que Proust valoriza as recordações involuntárias, fazendo delas a "matéria de sua obra", rejeita terminantemente as supostas qualidades das lembranças conscientes. Nos "Projetos de Prefácio" que abrem *Contre Sainte-Beuve*[111], o romancista assume sua parcialidade.

---

110 Trecho traduzido por Mario Quintana da seguinte forma: "E, de súbito, a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Leôncia me oferecia, depois de o ter mergulhado no seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto. O simples fato de ver a madalena não me havia evocado coisa alguma antes de que a provasse; talvez porque, como depois tinha visto muitas, sem as comer, nas confeitarias, a sua imagem deixara aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo se desagregara" (PROUST, 1948, p. 47).

111 Nesse mesmo "Prefácio", Proust antecipa o episódio da *madeleine* reelaborado na *Recherche*, confessando de onde tirou a ideia original para a concepção do acesso involuntário mais representativo de seu romace, referido como "simples acaso": "Certa noite, tendo retornado congelado pela neve, e sem conseguir reaquecer-me, pus-me a ler no meu quarto diante da lâmpada, quando minha velha cozinheira tomou a iniciativa de me preparar uma xícara de chá, coisa que nunca bebo. Mas o acaso fez com que me trouxesse fatias de pão torrado. Umedeci então o pão torrado na xícara de chá e, no momento em que coloquei o pão torrado na boca, experimentei contra o palato a sensação de seu amolecimento, penetrado pelo gosto do chá; invadiu-me então uma emoção, odores de gerânios, laranjeiras, uma sensação de extraordinária luz, de felicidade; eu permanecia imóvel, temendo deter por um só momento aquilo que se passava comigo e que eu não compreendia, ligando-me sempre àquele gosto de pão molhado que parecia produzir tantas maravilhas, quando de repente os frágeis tabiques de minha memória cederam e foram os verões passados na casa de campo que irromperam em minha consciência, com suas manhãs, arrastando com eles o desfile, a carga incessante das horas felizes. Então lembrei-me: todos os dias, depois de me aprontar, descia ao quarto de meu avô que acabava de despertar e tomava seu chá. Ele umedecia um biscoito e servia-me. Quando aqueles outonos passaram, a sensação do biscoito amolecido no chá tornou-se um dos refúgios onde as horas mortas – mortas para a inteligência – ocultar-se-iam, e onde sem dúvida eu nunca as teria reencontrado, se naquela noite de inverno, retornando congelado pela neve, a cozinheira não me houvesse oferecido a bebida a que a ressurreição estava ligada, em virtude de um pacto mágico que eu desconhecia. Mas tão logo provei o biscoito, foi todo um jardim, até então vago e terno aos meus olhos, com suas alamedas esquecidas, que se desenhou, canteiro por canteiro, com todas as suas flores, na minúscula xícara de chá, como as florezinhas japonesas que só vicejam na água" (PROUST, 1988, p. 39-40).

> Cada dia dou menos valor à inteligência. Cada dia acredito mais e mais que é somente independentemente dela que o escritor pode reabilitar alguma coisa de nossas impressões do passado, atingindo assim algo dele mesmo e a única matéria da arte. Aquilo que a inteligência nos dá sob o nome do passado não é ele (PROUST, 1988, p. 39).

No ensaio "Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais" (2001, p. 46), Jacy Alves de Seixas, discutindo o artigo "Swann expliqué par Proust"[112], reproduz opiniões do autor de *Les plaisirs et les jours* a respeito das limitações da recordação voluntária, mostrando ainda ser a memória involuntária a "verdadeira memória".

> Encontramos em Proust uma radicalização da crítica à noção de memória voluntária: aviltada pelo hábito, certamente, mas também pela inteligência. Proust afasta-se aqui de Bergson, criticando a memória voluntária enquanto memória intelectual. 'Para mim', escreve Proust, 'a memória voluntária, que é sobretudo uma memória da inteligência e dos olhos, nos dá do passado apenas faces sem verdade; mas quando um odor, um sabor encontrados em circunstâncias muito diferentes despertam em nós, apesar de nós, o passado, sentimos o quanto este passado era diferente do que acreditávamos lembrar, e que nossa memória voluntária pintava, como o fazem os maus pintores, com cores sem verdade.' A memória voluntária é uma memória uniforme e, em grande medida, enganadora, pois opera com imagens que, apesar de representarem a vida, não 'guardam' nada dela. Nesse sentido, observa Proust, 'podemos prolongar os espetáculos da memória voluntária que não exige de nós mais forças do que folhear um livro de imagens.' Em Proust, a memória involuntária é aquela que rompe com o hábito [...], mas sobretudo rompe com todo o esforço vão de busca e captura intelectual do passado. Buscar o passado por meio do gesto voluntário da inteligência é, a um só tempo, desgastante e infecundo: este o julgamento do narrador adulto ao defrontar-se com a verdadeira memória e seu poder de 'fazer reencontrar os dias antigos, o tempo perdido, face aos quais os esforços de minha memória e de minha inteligência sempre fracassavam' (SEIXAS, 2001, p. 46).

112 *Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971, p. 558.

Ao associar a "memória pura" em Bergson à memória "involuntária" em Proust, Walter Benjamin também comenta o contraste, estabelecido em *À la recherche du temps perdu*, entre a memória involuntária – fundamental para a concepção, estruturação e realização do romance – e a voluntária, supérflua, incapaz de reter do passado traços ou informações relevantes.

> A memória pura – a *mémoire pure* – da teoria bergsoniana se transforma, em Proust, na *mémoire involontaire*. Ato contínuo, confronta esta memória involuntária com a voluntária, sujeita à tutela do intelecto. As primeiras páginas de sua grande obra se incumbem de esclarecer esta relação. Nas reflexões que introduzem o termo, Proust fala da forma precária como se apresentou em sua lembrança, durante muitos anos, a cidade de Combray, onde, afinal, havia transcorrido uma parte de sua infância. Até aquela tarde, em que o sabor da *madeleine* (espécie de bolo pequeno) o houvesse transportado de volta aos velhos tempos – sabor a que se reportará, então, freqüentemente –, Proust estaria limitado àquilo que lhe proporcionava uma memória sujeita aos apelos da atenção. Esta seria a *mémoire volontaire*, a memória voluntária; e as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele (BENJAMIN, 1989, p. 106; grifo do autor).

Para que se entenda perfeitamente as considerações de Proust a respeito da memória voluntária (ou "memória da inteligência"), o escritor alemão aconselha a consulta a um importante texto de Freud, frequentemente citado por psicanalistas e educadores – *Além do princípio do prazer*:

> Na busca de uma definição mais concreta do que parece ser um subproduto da teoria bergsoniana no conceito proustiano de *memória da inteligência*, é aconselhável se reportar a Freud. Em 1921 surgiu o ensaio *Além do princípio do prazer*, onde Freud estabelece uma correlação entre a memória (na acepção de *mémoire involontaire*) e o consciente (BENJAMIN, 1989, p. 108).

Benjamin se refere à diferença, explicitada por Freud nesse ensaio, entre consciência e instinto, ou melhor, entre fenômenos conscientes,

reconhecidos pela adequação à realidade e a normas predeterminadas de conduta, e inconscientes, nos quais abundam a "surpresa", o "sobressalto", o "susto experimentado", dando margem à ocorrência de diversas manifestações involuntárias (FREUD, 1953, v. 2, p. 225).

A memória involuntária, na concepção de Proust, fundamenta o "edifício imenso da recordação" com prazer e vigor, dando vida, através da reinvenção, a uma imagem esquecida, "abandonada" pela consciência. Trata-se de uma ressurreição positiva do passado. Mas para a psicanálise a memória involuntária representa o contato com algo traumático (algo que precisa "vir à tona" e do qual o paciente deve se lembrar justamente para se livrar de uma imagem ou cena que inconscientemente incomoda), "traumático" porém catártico, pois a imagem que a manifestação involuntária revive, há muito recalcada pelo paciente, retorna com toda sua elevada carga de angústia e insegurança, desafiando a consciência daquele que muitas vezes não consegue assimilar eventos tão complexos e de motivações tão obscuras. Gusdorf percebeu profundamente a diferença básica entre as formas de Proust e de Freud encararem os acessos da memória involuntária.

> [...] Le refoulement correspond à une forme du souvenir 'involontaire', symétrique, en un sens opposé, du souvenir involontaire proustien. Souvenir de valeur négative, chargé d'angoisse, par opposition au souvenir de valeur positive et riche de plénitude. Dans les deux cas, il s'agit bien d'une résurrection du passé, encore que l'une soit acceptée par la conscience, tandis que l'autre, repoussée par une réaction d'auto-défense, n'accédera pas à la pensée claire (GUSDORF, 1951, v. 1, p. 195).

Apesar das divergências destacadas por Benjamin e por Gusdorf, há quem aproxime as obras de Proust e de Freud levando em conta uma característica essencial de ambas – a importância dada às manifestações inconscientes, detalhe percebido por Malcolm Bradbury a partir de uma observação de Michel Butor.

> Proust nunca leu Freud pois as traduções francesas só surgiram tarde demais, porém ele fazia parte de um mundo de medicina e ciências que

> o conhecia, e de círculos literários profundamente fascinados pela psicologia moderna. O romancista psicológico Paul Bourget é considerado o inspirador da personagem Bergotte, um romancista. Michel Butor afirmou que Proust e Freud realizaram as mesmas pesquisas paralelamente, e um ajuda a entender o outro; nisso há muito de verdadeiro. Proust diz que seu romance constitui uma busca de mergulhador no inconsciente, e *Em busca do tempo perdido* é, entre outras coisas, a busca das origens de uma doença psíquica e somática que tivera início na infância e que, com o tempo é 'sublimada' na arte (BRADBURY, 1989, p. 130)[113].

Memória edificante, "simples acaso" sugestionado por uma imagem esquecida, ressurreição de todo um passado materializado em cidades, casas e jardins redescobertos, a memória involuntária na *Recherche* de Proust é rica de valor pessoal e de plenitude, verdadeira sublimação epifânica do ser que ressuscita o passado (e *do* passado) através de um bolo umedecido no chá e cria um dos episódios mais emblemáticos da literatura universal moderna, síntese dos questionamentos ontológicos mais autênticos e paradigmáticos, pois "todos têm a sua *madeleine*"[114].

113 Para entender melhor a relação entre os textos de Freud e de Proust, conferir o subcapítulo "Le temps freudien" (KRISTEVA, 1994, p. 556-559), pertencente à obra *Le temps sensible*, no qual Julia Kristeva discute temas como sublimação e pulsão a partir do aporte freudiano de inconsciente. José Maria Cançado sintetiza a importância de ambos para o pensamento moderno: "Houve Marx, houve Freud e houve Proust: os três sentiram, cada um à sua maneira, que era preciso virar o mundo de cabeça para baixo" (CANÇADO, 1983, p. 59).

114 Expressão de Pedro Nava que, em *Baú de ossos*, ao comentar o prazer que sentia ao comer novamente a rapadura feita pela avó Nanoca (chamada de "batida" no Ceará), afirma que todos os memorialistas estão sujeitos aos acessos da memória involuntária, tendo sido Proust aquele que "dissecara" seus processos de forma completa e definitiva: "Se a batida do Ceará é uma rapadura diferente, a batida de minha avó Nanoca é para mim coisa à parte e funciona no meu sistema de paladar e evocação, talqualmente a *madeleine* da *tante* Leonie. Cheiro de mato, ar de chuva, ranger de porta, farfalhar de galhos ao vento noturno, chiar de resina na lenha dos fogões, gosto dágua de moringa nova – todos têm a sua *madeleine*. Só que ninguém a tinha explicado como Proust – desarmando implacavelmente, peça por peça, a mecânica lancinante desse processo mental. Posso comer qualquer doce, na simplicidade do ato e de espírito imóvel. A batida, não. A batida é viagem no tempo" (NAVA, 1983, p. 43-44).

Capítulo 2

À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU E A RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA: O MONUMENTAL "EDIFÍCIO IMENSO DA RECORDAÇÃO" INVOLUNTÁRIA

O *ROMAN-FLEUVE* DE MARCEL PROUST E SUA MOLA PROPULSORA: A MEMÓRIA INVOLUNTÁRIA

> "Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher, n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, je me ravisai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature" (Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, 1954, p. 44-45).

Antes de passar à análise do trecho acima, utilizado como epígrafe do subcapítulo, e de outros fragmentos relacionados às funções que a memória involuntária e o "tempo redescoberto" desempenham em *À la recherche du temps perdu* (ou simplesmente *Recherche*, romance traduzido em português como *Em busca do tempo perdido*), destaco que, aqui, a abordagem se limitará a estes dois tópicos, do contrário estaria fugindo da discussão proposta e estendendo a reflexão a resultados imprevisíveis (e inférteis, posto que vários outros temas presentes no romance de Proust

já foram suficientemente bem estudados por dezenas de críticos), expediente, por conseguinte, do qual me sirvo a fim de evitar a árdua tarefa de discutir a indeterminação do gênero da obra-prima de Proust, bem como de resumi-la, dificuldade bem percebida por críticos sagazes[115]. Assim, serão deixados de lado temas interessantes tratados no *roman-fleuve* de Proust, mas que não se encaixam em minha proposta, tais como: o caso Dreyfus; o mundanismo; a asma, a saúde frágil do narrador e a proximidade da morte[116]; detalhes referentes a certos personagens que, como na *Comédia humana* de Balzac, aparecem e reaparecem em mais de um volume[117]; a alta burguesia e a aristocracia parisienses, o que resulta em uma enorme diferença social entre, por exemplo, casais como Swann e Odette de Crécy, Robert Saint-Loup e Rachel; a contemplação das obras de arte, fundamental para a concepção de vida do narrador Marcel (a sonata de Vinteuil; *A vista de Delft* de Vermeer; a literatura de Bergotte); o "caminho de Méséglise" (também conhecido como "caminho de Swann"), simbo-

115Gustave Lanson afirma: "Ce n'est pas, à proprement parler, un roman. Ce n'est pas non plus une autobiographie. L'objet de l'auteur n'est pas de reconstituer les événements de sa vie, mais d'éprouver de nouveau les principaux d'entre eux, que reliera une affabulation légére" (LANSON, 1960, p. 1222). Quanto à impossibilidade de resumi-lo, diz Malcolm Bradbury: "Trata-se [...] de um livro que, devido a seu volume e sua profundidade, é essencialmente impossível de resumir – o que era a intenção do autor, pois ele queria escrever um romance de sensações e emoções, e não apenas um relato de eventos" (BRADBURY, 1989, p. 122).

116Ver em "A imagem de Proust", a observação de Walter Benjamin: "O importante não é [...] que sua doença o privasse da vida mundana. A asma entrou em sua arte, se é que ela não é responsável por essa arte. Sua sintaxe imita o ritmo de suas crises de asfixia. Sua reflexão irônica, filosófica, didática, é sua maneira de recobrar o fôlego quando se liberta do peso de suas reminiscências. Mais importante foi a morte, que ele tinha constantemente presente, sobretudo quando escrevia, a crise ameaçadora, sufocante" (BENJAMIN, 1987, p. 48). Claramente sob influxo do texto benjaminiano, José Maria Cançado comenta: "A asma não mais o deixará, vindo inclusive a moldar as suas frases, longas e eternas, uma espécie de fuga (no sentido quase musical do termo) para lá da dispnéia e da asfixia, respiradouro e clarabóia que a sua inteligência abre inesperadamente no limite do fôlego e do sentido" (CANÇADO, 1983, p. 29).

117 Em "Ça prend" (*Magazine Littéraire*, nº 350, jan 1997, p. 46), Roland Barthes comenta que "Proust a la révélation dans la *Comédie Humaine*, et qui est (je cite Proust) 'l'admirable invention de Balzac d'avoir gardé les mêmes personnages dans tous ses romans': procédé que Sainte-Beuve a condamné, mais qui, pour Proust, est une idée de génie".

lizando o apelo à arte e à cultura e o retorno aos "caminhos" da infância e das "sebes de pilriteiros em flor", e o "caminho de Guermantes", exprimindo o luxo e a ostentação aristocratas, "píncaros da sociedade, da nobreza e da distinção"[118]; o homossexualismo e o bissexualismo, nas figuras dúbias e andróginas do sr. de Charlus e de Albertine e Andrée, as "raparigas em flor", símbolos da discussão sobre virtude moral e vício[119]; as metáforas retiradas do reino vegetal[120]; o ciúme e as relações doentias de Swann e Odette e de Marcel e Albertine[121].

Tendo na memória involuntária o fio condutor da aproximação entre Marcel Proust e Augusto Meyer (a ser demonstrada no próximo capítulo), focalizarei também a problemática do Sujeito da Escritura e da tripla identidade *autor-narrador-personagem*, essencial para a discussão envolvendo o "eu atual" (*Mesmo*, *ipse* ou *self*) e o "eu do passado" (*Outro*, *idem* ou *same*). Dadas a complexidade e a universalidade da *Recherche*, além da questão da memória, inúmeras outras discussões são suscitadas, cujos

118 A expressão é de Bradbury (1989, p. 120), crítico que assim resume a função dos "dois caminhos" para a trama: "Os dois caminhos – ao mesmo tempo duas estradas e duas formas de vida – formam o esquema básico do romance, sua geografia social, artística e emocional. Eles dão à obra sua estrutura subjacente, pois ao decorrer da história 'Marcel' segue ora um, ora outro, até os destinos distantes a que eles conduzem, passando por arte e frivolidade, amor e esnobismo – até que também ele conclui que ambos vão dar mais ou menos no mesmo lugar" (BRADBURY, 1989, p. 121).

119"Peut-être n'est-ce que dans des viés réellement vicieuses que le problème moral peut se poser avec toute sa force d'anxiété. Et à ce problème l'artiste donne une solution non pas dans le plan de sa vie individuelle, mais de ce qui est pour lui sa vraie vie, une solution générale, littéraire" (PROUST, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1954, p. 558).

120 Alerta Samuel Beckett a respeito do procedimento de Proust: "É significativo que a maioria de suas imagens sejam botânicas. Ele assimila o humano ao vegetal. Está consciente da humanidade como flora, nunca como fauna" (BECKETT, 1986, p. 72).

121 Em *Du côté de chez Swann*, lê-se que o ciúme é um veneno que precisa ser controlado para que a doença do amor não termine em morte (da relação, do interesse de Odette e do amor masoquista e suicida de Swann): "Considérant son mal avec autant de sagacité que s'il se l'était inoculé pour en faire l'étude, il [Swann] se disait que, quand il serait guéri, ce que pourrait faire Odette lui serait indifférent. Mais du sein de son état morbide, à vrai dire, il redoutait à l'égal de la mort une telle guérison, qui eût été en effet la mort de tout ce qu'il était actuellement" (PROUST, 1954, p. 300).

comentários alongariam o capítulo e fugiriam ao assunto em questão. Gostaria de destacar apenas dois outros temas fundamentais da narrativa proustiana (a "história de uma escritura", como Barthes tão bem a batizou[122]), que, de alguma forma, estão ligados à memória e ao escoar do tempo e que, sobretudo o primeiro, guarda muitas semelhanças com a memorialística de Augusto Meyer – primeiramente, a importância da leitura durante a infância e o poder das obras literárias de recriar um mundo imaginário e edênico[123]; e, em segundo lugar, o instigante e intrincado problema do despertar e da relação nem sempre harmônica entre sono ("sonho") e vigília ("realidade"), cuja representação, antológica, abre o romance:

122 Ver "Proust e os nomes", 1974, p. 55.

123 Temos, ao longo da obra de Proust e não apenas em *A la recherche*, trechos incríveis a respeito do marcante e inesquecível "livro da infância", assunto que será melhor tratado no próximo capítulo, pois Augusto Meyer (em "Alencar no telhado", *No tempo da flor*, 1966, p. 75-78) e outros memorialistas brasileiros, tais como Pedro Nava, também se referem às leituras da infância como componentes básicos da recriação a que procedem, evidenciando, mais uma vez, intensa confluência com a evocação efetuada por Proust. O texto de *Sobre a leitura* (Campinas, 4 ed, 2003, trad. de Carlos Vogt) é uma verdadeira ode ao ato da leitura e a seu poder criativo, "prazer divino" "cuja lembrança deve restar para cada um de nós uma benção" (2003, p. 24), capaz de recriar, tal qual a *madeleine*, o simulacro de toda uma vida que, objetivamente, "não existe mais". Cito como ilustração o longo e sugestivo parágrafo inicial da obra, enternecedor em seu lirismo saudosista: "Talvez não haja na nossa infância dias que tenhamos vivido tão plenamente como aqueles que pensamos ter deixado passar sem vivê-los, aqueles que passamos na companhia de um livro preferido. Era como se tudo aquilo que para os outros os transformava em dias cheios, nós desprezássemos como um obstáculo vulgar a um prazer divino: o convite de um amigo para um jogo exatamente na passagem mais interessante, a abelha ou o raio de sol que nos forçava a erguer os olhos da página ou a mudar de lugar, a merenda que nos obrigavam a levar e que deixávamos de lado intocada sobre o banco, enquanto sobre nossa cabeça o sol empalidecia no céu azul; o jantar que nos fazia voltar para casa e em cujo fim não deixávamos de pensar para, logo em seguida, poder terminar o capítulo interrompido, tudo isso que a leitura nos fazia perceber apenas como inconveniências, ela as gravava, contudo, em nós, como uma lembrança tão doce (muito mais preciosa, vendo agora à distância, do que o que líamos então com tanto amor) que se nos acontece ainda hoje folhearmos esses livros de outrora, já não é senão como simples calendários que guardamos dos dias perdidos, com a esperança de ver refletidas sobre as páginas as habitações e os lagos que não existem mais" (PROUST, 2003, p. 9-10).

> Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: 'Je m'endors'. Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François 1er et de Charles Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil; elle ne choquait pas ma raison mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé (PROUST, *Du côté de chez Swann*, 1954, p. 3)[124].

O trecho da epígrafe descreve o primeiro – e o mais emblemático – acesso da memória involuntária em *À la recherche du temps perdu*, episódio que encerra a primeira parte do primeiro capítulo de *Du côté de chez Swann*, intitulado "Combray": a "ressurreição" da infância, e com ela a reelaboração de casas, cidades e jardins, "edifícios imensos da recordação", a partir do reconhecimento do sabor do bolinho *madeleine* mergulhado no chá de tília ou da Índia. Esse primeiro reconhecimento, entretanto, não é total, pois Marcel identifica o gosto mas não a origem da recordação. O que importa é que, ubitamente, "no mesmo instante" (e é aí que se dá a primeira manifestação da memória involuntária, e não no reconhecimento ulterior), ele estremece tão logo o gole atinge seu paladar, "sem noção da sua causa", invadido por um prazer "extraordinário" que elimina a "perspectiva de mais um dia tão sombrio" como todos os outros e, mais do que isso, de uma vida sombria pois, a partir desse episódio, o narrador se "transforma" e chega, no último volume do *roman-fleuve*, sugesti-

124 Comentando a cena inicial do romance, Malcolm Bradbury julga que "o estado entre a vigília e o sono é um estado de aguçamento da consciência, algo que virá a dominar a sensibilidade de todo o romance, e [...] essa brilhante passagem inicial não é apenas uma cena, e sim uma centena de cenas – pois não estamos num tempo determinado, nem num lugar específico, nem em nenhum presente narrativo em particular, porém estamos sendo iniciados numa condição geral do ser que hoje em dia qualificaríamos de 'proustiana'." (BRADBURY, 1989, p. 123-124).

vamente intitulado *Le temps retrouvé*, a uma espécie de fusão atemporal de seus vários eus, "Essência" do ser redescoberto e livre dos grilhões da realidade "medíocre, contingente, mortal" e do tempo finito, imerso na "ordem do intemporal" em toda sua plenitude, concluindo assim o "aprendizado" iniciado em *Du côté de chez Swann*: "No final da *Recherche*, o intérprete compreende o que lhe escapara no caso da *madeleine* ou dos campanários: o sentido material não é nada sem uma essência ideal que ele encarna" (DELEUZE, 1987, p. 130)[125].

A sensação despertada pelo contato com o bolo é imediata, mas não o reconhecimento da origem de tal sugestão renovadora. Enquanto não se recorda com precisão dos detalhes envolvendo a lembrança relacionada a Combray e à casa de tia Léonie, Marcel tenta a todo custo recordar a origem do sabor, admitindo se tratar de "trabalho perdido" evocar o passado voluntariamente, através da inteligência:

> C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer [notre passé], tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas (PROUST, *Du côté de chez Swann*, 1954, p. 44).

125 Em *Temps et récit (tome II)*, ao discutir a unidade do romance, Paul Ricoeur destaca a estrutura "cíclica" da *Recherche* e a transformação iniciada em *No caminho de Swann* e concretizada no *Tempo redescoberto*: "Si l'extase de la madeleine n'est rien de plus qu'un signe prémonitoire de la révélation finale, elle en a du moins déjà la vertu, celle d'ouvrir la porte du souvenir et de permettre la première esquisse du *Temps retrouvé*: les récits de Combray [...] l'extase de la madeleine ouvre le temps retrouvé de l'enfance, comme la méditation dans la bibliothèque ouvrira celui du temps de mise à l'épreuve de la vocation enfin reconnue" (RICOEUR, 1984, v. 2, p. 257). Por outro lado, Philippe Willemart demonstra que não há "unidade" no próprio bolo, pois este se desmancha e torna-se "outro" ao contato com o chá (ver "A Madalena", terceiro capítulo de *Proust, poeta e psicanalista*, 2000, p. 59, no qual Willemart sublinha "a destruição da unidade da madalena sob a ação violenta do chá").

Não chega a nada enquanto procura "entender" a sensação através do auxílio da inteligência, recurso enganoso e vão[126]. Todavia, tendo a sorte de pertencer àqueles que encontram os objetos do seu "acaso" acidentalmente, recupera, "de súbito", a "imagem ligada a esse sabor", a lembrança do gosto "do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray" a tia lhe oferecia, "depois de o ter mergulhado no seu chá da Índia ou de tília"[127]. Esta segunda *madeleine*, reconfigurada, gosto que "ultrapassava infinitamente" o simples sabor do alimento pois "não devia ser da mesma natureza", traz consigo não apenas impressões sobre as férias em Combray e sobre os costumes dominicais de tia Léonie, mas sobretudo "a velha casa cinzenta" ("la vieille maison grise"), "o seu quarto"[128], o "pequeno pavilhão que dava para o jardim" ("petit

126 No final de *Du côté de chez Swann*, Marcel admite que "[...] les choses que nous savons, nous les tenons, sinon entre nos mains, du moins dans notre pensée où nous les disposons à notre gré, ce qui nous donne *l'illusion* d'une sorte de pouvoir sur elles" (PROUST, 1954, p. 315; grifo do autor). Tal domínio sobre as recordações voluntárias não passa mesmo de ilusão, pois, "Em face desse passado, essência íntima de nós mesmos, as verdades da inteligência parecem pouco reais" (PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, 1988, p. 43).

127 Uma outra passagem da *Recherche* (pertencente a *La prisonnière*) explica magistralmente o fato de Marcel não ter reconhecido imediatamente a origem do gosto da *madeleine*. Diz o narrador: "Il semble que les événements soient plus vastes que le moment où ils ont lieu et ne peuvent y tenir tout entiers. Certes, ils débordent sur l'avenir par la mémoire que nous en gardons, mais ils demandent une place aussi au temps qui les précède. Certes, on dira que nous ne les voyons pas alors tels qu'ils seront, mais dans le souvenir ne sont-ils pas aussi modifiés?" (PROUST, 1954, p. 401).

128 Onírica, envolta nas brumas do despertar do narrador em seu apartamento parisiense, a belíssima evocação do seu quarto em Combray encerra a primeira parte de *Du côté de chez Swann*: "Certes quand approchait le matin, il y avait bien longtemps qu'était dissipée la brève incertitude de mon réveil. Je savais dans quelle chambre je me trouvais effectivement, je l'avais reconstruite autour de moi dans l'obscurité et – soit en m'orientant par la seule mémoire, soit en m'aidant, comme indication, d'une faible lueur aperçue, au pied de laquelle je plaçais les rideaux de la croisée – je l'avais reconstruite tout entière et meublée comme un architecte et un tapissier qui gardent leur ouverture primitive aux fenêtres et aux portes, j'avais reposé les glaces et remis la commode à sa place habituelle" (PROUST, 1954, p. 186-187). Malcolm Bradbury observa que é a memória involuntária "que torna o mundo estranho, transforma o quarto cotidiano em algo desconhecido, quebra nossa consciência do hábito e daquilo que tradicionalmente denominamos realidade. Ela dissolve e recria o quarto que nos cerca, transformando-o em todos os quartos em que já dormimos e em todas as sensações que já experimentamos neles" (BRADBURY, 1989, p. 125).

pavillon donnant sur le jardin"), "a cidade toda", "a praça", "as ruas por onde [...] passava" "e as estradas" que seguia "quando fazia bom tempo" (PROUST, 1948, p. 47) ("les chemins qu'on prenait si le temps était beau", 1954, p. 47), vivas recordações sugestionadas pela lembrança involuntária de um costume ligado aos domingos de missa no interior e ao hábito de comer bolos embebidos em chá:

> Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés, s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé (PROUST, *Du côté de chez Swann*, 1954, p. 47-48).

Marcel passa então a viver, na expressão de Erich Auerbach, "a la faveur de ce souvenir retrouvé" (1968, p. 123), recordação inesperada que cria uma outra realidade, mais "viva" quanto mais "imaterial" e mais "verdadeira" para ele que "qualquer aspecto do presente", capaz de trazer-lhe Combray de volta[129] e resgatar sua infância, tudo isso graças aos

129 No subcapítulo seguinte, demonstrar-se-á como Georges Poulet (*O espaço proustiano*, 1992) acredita que, ao reconstituir Combray e outras localidades, a memória involuntária (sobretudo no episódio do bolo) confere a Marcel a possibilidade de resgatar não apenas um "tempo perdido" mas também "espaços perdidos": "Criação ou recriação do espaço, o fenômeno da *madeleine* é coroado pela reconstituição integral do lugar" (POULET, 1992, p. 600). Ver também: "Se o fenômeno da memória involuntária tem por efeito restituir momentos perdidos, também restitui lugares perdidos. [...] O milagre da *madeleine* não tem poder nem para fundar um espaço, nem uma duração. Apenas pode fazer surgir, das profundezas do espírito, a imagem de lugares e de momentos fechados" (POULET, 1992, p. 62-63). Muitas décadas antes, Beckett, percebendo a importância da memória involuntária para a recriação proustiana, já dizia que não somente Combray, mas todo o "mundo" de Marcel surgira da experiência da *madeleine*: "[...] seu livro é todo ele um monumento à memória involuntária e o épico de sua atuação. O mundo inteiro de Proust sai de uma taça de chá e não apenas Combray e sua infância" (BECKETT, 1992, p. 26).

prodígios da memória dos sentidos (sobretudo, nesse caso, do olfato e do paladar) e ao seu poder de, ressuscitando imagens, sensações e pessoas "mortas", "esquecidas" há muito nos "desvãos" de um "passado remoto", recriar cenas que, somente fazendo sentido a partir daquele momento, darão sustentação e respaldo a esta vasta e detalhada gama de lembranças, "edifício imenso da recordação" involuntária e epifânica:

> [...] quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, *l'édifice immense du souvenir* (PROUST, 1954, p. 47; grifo do autor).

A lembrança do sabor da *madeleine* o acompanhará ao longo de todo o romance, facilitando o reconhecimento de outros acessos involuntários. Além disso, conforta-o durante as "noites de insônia" e o auxilia a desvendar melhor a "massa indistinta" de lembranças recentes e distantes que, daí por diante, assaltar-lhe-ão inesperadamente:

> C'est ainsi que je restais souvent jusqu'au matin à songer au temps de Combray, à mes tristes soirées sans sommeil, à tant de jours aussi dont l'image m'avait été plus récemment rendue par la saveur – ce qu'on aurait appelé à Combray le 'parfum' – d'une tasse de thé et, par association de souvenirs, à ce que, bien des années après avoir quitté cette petite ville, j'avais appris au sujet d'un amour que Swann avait eu avant ma naissance, avec cette précision dans les détails plus facile à obtenir quelquefois pour la vie de personnes mortes il y a des siècles que pour celle de nos meilleurs amis, et qui semble impossible comme semblait impossible de causer d'une ville à une autre – tant qu'on ignore le biais par lequel cette impossibilité a été tournée. Tous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres ne formaient plus qu'une masse, mais non sans qu'on pût distinguer entre eux – entre les plus anciens, et ceux plus récents, nés d'un parfum, puis ceux qui n'étaient que les souvenirs d'une autre personne de qui je les avais appris (PROUST, 1954, p. 186)[130].

130 Ainda sobre Combray, leia-se, na "Introdução a um estudo sobre Marcel Proust", de Gastão de Holanda (*Proustiana brasileira*, 1950, p. 162): "[Proust] [...] conseguiu fazer de Com-

Fundamentais para a evocação da infância em Combray, olfato e paladar não estão sozinhos no papel de "guardiões" das ruínas que sustentam o "edifício" da recordação – para o narrador proustiano, todos os sentidos são imprescindíveis para a reelaboração do vivido[131], dado que podemos aferir de sentenças tais como a que eterniza a visão da filha de Swann (Gilberte), olhar plurissignificativo que complementa corpo e alma:

> Je la regardais, d'abord de ce regard qui n'est pas que le porte-parole

---

bray um país, um continente, um mundo. Todos nós – que vivemos exclusivamente do passado – temos a nossa Combray, ariana ou mestiça, indigente ou suntuosa, nos litorais ou nos sertões longínquos, no trópico ou no pólo. As infâncias repousam numa multidão de fatos, sepultados no esquecimento, mas que a qualquer momento podem surgir das cinzas. A memória, qualquer que ela seja, ressuscita-os misteriosamente, através de pequenas associações, voluntárias ou não. Uma taça de chá e alguns biscoitos, pequenos acidentes da vida burguesa podem recompor um longo espaço da vida anterior". José Maria Cançado indica a origem biográfica da sugestão – Combray é, na verdade, Illiers, vilarejo onde os pais passavam as férias: "Durante os feriados da Páscoa, os Proust vão sempre a Illiers, perto de Chartres, hospedando-se na casa de uma tia-avó, casa cuja descrição podemos encontrar no primeiro capítulo do primeiro volume da obra – *Du coté de chez Swann*. (Illiers é Combray, cujos contornos, superfícies, sons emergem trêmulos e intactos do fundo do passado e da infância do Narrador, tão logo ele sente no paladar o gosto da pequena e caprichosa *madeleine*, essa espécie de *brioche* que geralmente se come molhando-se a sua crosta seca e cheia de volutas no chá. É o alçapão da memória involuntária, a memória afetiva, que se abre e se escancara para delícia do Narrador, então já na maturidade, fazendo Combray emergir viva e movente do fundo da taça de chá)" (CANÇADO, 1983, p. 30-31).

131 Além de olfato, paladar e visão, sentidos como o tato (tropeço no pátio do palácio de Guermantes a lhe recordar Veneza) e a audição (a sonata de Vinteuil ou os sinos de Martinville) também são capazes de acionar o gatilho da memória involuntária. Bradbury fala em "sinestesia": "Ela [a memória involuntária] associa as sensações físicas de nossos corpos a outras sensações da mesma espécie e constitui uma espécie de *sinestesia*, uma *fusão de todos os sentidos*" (1989, p. 125; grifo do autor). "Fusão de todos os sentidos" em que predominam paladar e olfato, como faz questão de frisar Philippe Willemart: "O sabor e o cheiro não decorrem do objeto visto nem da música nem de um simples som que exigem uma certa distância para serem percebidos, mas de um contato direto com o objeto saboreado ou sentido: eu como a madalena ou bebo o chá, eu respiro ou sinto o cheiro do perfume" (WILLIMART, 2000, p. 66). C.P.Snow observa que a hipersensibilidade ao odor, em Marcel, é resultado da sublimação feita por Proust, cansado de tantas recomendações médicas e familiares: "Após os nove anos, quando teve seu primeiro acesso diagnosticável de asma, não tinha permissão para cheirar as flores, o que anos mais tarde ele reconheceu como uma das alegrias celestiais, não podia sentir o perfume dos pinheiros, das macieiras, dos lilases. Illiers, a amada Illiers, estava descartada para as férias de verão e primavera" (SNOW, 1988, p. 299).

> des yeux, mais à la fenêtre duquel se penchent tous les sens, anxieux et pétrifiés, le regard qui voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui (PROUST, 1954, p. 141).

A visão em *À la recherche du temps perdu* não se limita à constatação da "realidade" daquilo que somente "os olhos podem enxergar". Serve, pelo contrário, como subsídio para a imaginação de terras, cidades e espaços "perdidos" e "recuperados", já que, ao evocar determinado lugar, a tentativa de Marcel de se lembrar das "terras reconquistadas ao esquecimento" é motivada pela visão sublime e fantasiosa de alguma "torre de hospital" ou "campanário de igreja", marcos que o reconduzem apenas e diretamente às "ruas do coração":

> Et aujourd'hui encore si, dans une grande ville de province ou dans un quartier de Paris que je connais mal, un passant qui m'a 'mis dans mon chemin' me montre au loin, comme un point de repère, tel beffroi d'hôpital, tel clocher de couvent levant la pointe de son bonnet ecclésiastique au coin d'une rue que je dois prendre, pour peu que ma mémoire puisse obscurément lui trouver quelque trait de ressemblance avec la figure chère et disparue, le passant, s'il se retourne pour s'assurer que je ne m'égare pas, peut, à son étonnement, m'apercevoir qui, oublieux de la promenade entreprise ou de la course obligée, reste là, devant le clocher, pendant des heures, immobile, essayant de me souvenir, sentant au fond de moi des terres reconquises sur l'oubli qui s'assèchent et se rebâtissent; et sans doute alors, et plus anxieusement que tout à l'heure quand je lui demandais de me renseigner, je cherche encore mon chemin, je tourne une rue... mais... c'est dans mon coeur... (PROUST, 1954, p. 66-67)[132].

A única realidade possível para Marcel é a realidade dos "sentidos", aquela que, através da revivescência de sensações táteis, visuais ou gustativas, restitui as pessoas, casas e cidades mais caras à sua infância,

132 Em *Contre Sainte-Beuve*, ensaio publicado postumamente mas escrito antes da *Recherche*, Marcel Proust tecera os seguintes comentários a respeito dos lugares reinventados pela sua imaginação: "Eram os passeios pelos arredores da cidade onde eu fora criança feliz, era tão-somente aquele país imaginário onde mais tarde eu sonhava com mamãe tão doente, junto a um lago, numa floresta em que havia claridade durante toda a noite, país assim inventado, mas quase tão real quanto a terra de minha infância, que já não passava de um sonho" (PROUST, 1988, p. 43).

sempre com o auxílio indispensável da imaginação, uma vez que "[...] les pays que nous désirons tiennent à chaque moment beaucoup plus de place dans notre vie véritable, que le pays où nous nous trouvons effectivement" (PROUST, 1954, p. 390)[133]. Confrontando a realidade efetiva à realidade do passado, Marcel percebe bem

> [...] la contradiction que c'est de chercher dans la réalité les tableaux de la mémoire, auxquels manquerait toujours le charme qui leur vient de la mémoire même et de n'être pas perçus par les sens. La réalité que j'avais connue n'existait plus [...]. Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. [...] le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas! comme les années (PROUST, *Du côté de chez Swann*, 1954, p. 427).

Se os lugares que conhecemos passam a fazer parte, não do espaço em que efetivamente estão, mas de nossa própria imaginação (já que "on arrange aisément les récits du passé que personne ne connaît plus, comme ceux de voyages dans les pays où personne n'est jamais allé"; PROUST, *Le temps retrouvé*, 1954, p. 985), a única realidade possível, na mente de Marcel, é o mundo, paralelo e verossímil, que se forma na memória com as imagens fugidias que evocamos ou reinventamos, verdadeiras pedras a embasar o "edifício imenso da recordação" involuntária. Tais considerações, na passagem que acabo de mencionar, são feitas a partir da lembrança do "perfume de pilriteiro" e da conclusão a respeito da recriação operada pela imaginação, poderosa aliada, espécie de "sexto sentido", visto que

> [...] ce parfum d'aubépine qui butine le long de la haie où les églantiers le remplaceront bientôt, un bruit de pas sans écho sur le gravier d'une allée,

133 Em uma entrevista feita quando Proust tinha apenas 13 anos de idade (reproduzida em *A la recherche de Marcel Proust*, de André Maurois), perguntado sobre onde gostaria de viver, o futuro autor de *Les plaisirs et les jours* não hesita: "Au pays de l'Idéal ou plutôt de mon idéal" (*Apud* MAUROIS, 1949, p. 17).

une bulle formée contre une plante aquatique par l'eau de la rivière, et qui crève aussitôt, mon exaltation les a portes et a réussi à leur faire traverser tant d'années successives, tandis qu'alentour les chemins se sont effacés et que sont morts ceux qui les foulèrent et le souvenir de ceux qui les foulèrent. Parfois ce morceau de paysage amené ainsi jusqu'à aujourd'hui se détache si isolé de tout, qu'il flotte incertain dans ma pensée comme une Délos[134] fleurie, sans que je puisse dire de quel pays, de quel temps – peut-être tout simplement de quel rêve – il vient. Mais c'est surtout comme à des gisements profonds de mon sol mental, comme aux terrains résistants sur lesquels je m'appuie encore, que je dois penser au côté de Méséglise et au côté de Guermantes. C'est parce que je croyais aux choses, aux êtres, tandis que je les parcourais, que les choses, les êtres qu'ils m'ont fait connaître sont les seuls que je prenne encore au sérieux et qui me donnent encore de la joie. Soit que la foi qui crée soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs (PROUST, 1954, p. 184).

134 Délos - Referência à ilhota grega do arquipélago das Cíclades, sede, na Antiguidade, de uma confederação de ilhas situadas na costa do Mar Egeu em torno de Atenas (a *Liga de Delos*, 478 - 404 a.C.), criada com a finalidade de unir a frota marítima das ilhas a fim de melhor se defenderem dos ataques persas. Augusto Meyer, em "A ilha flutuante" (*Preto & Branco*, 1956, p. 123-127), interpreta esta importante passagem de *No caminho de Swann*, ao mesmo tempo em que corrige um "engano" da tradução de Quintana. De acordo com Meyer, ao cotejar original e tradução percebe-se que o narrador não formulou a imagem da forma que se lê no texto em português: "Manifesta-se o verdadeiro sentido da imagem, depois de cotejada a tradução com o original; escapou ao tradutor um lamentável cochilo: Proust não escreveu 'tão isolado de tudo o que flutua incerto em meu pensamento como uma Delos florida'. E então compreendemos logo a intenção do autor, que era aludir ao mito da ilha flutuante, a Delos que Apolo acabou fixando no centro das Cícladas; mas, ao repetir a chapa desgastada pela tradição literária, Proust renova o seu sentido por meio de uma comparação que a identifica ao trecho de paisagem iluminado pela saudade e a vagar indeciso na memória, sem ponto de apoio. A recordação do trecho de paisagem, apesar de viva, não se prende a nenhum acidente real e mantém-se isolada de tudo, sobrenadando na memória como uma Delos flutuante" (MEYER, 1956, p. 125). No próximo capítulo, comentarei a análise de Meyer a respeito deste "trecho de paisagem ressuscitado pela memória involuntária", associando "a imagem da ilha flutuante" "àquela ilha de recordações que a memória recorta no mar do tempo e espaço" (1956, p. 127), bem como a indicação da provável fonte na qual Proust colhera o *topos*: "A imagem das ilhas flutuantes vai entroncar no velho Homero: o ardiloso Ulisses, na décima rapsódia, trava relações com o governador dos ventos, Éolo, que morava numa ilha flutuante, chamada Éolia. Mas provavelmente colheu-a Proust já integrada na tradição literária francesa, em Chateaubriand ou Lamartine. A 'Delos flutuante' era uma espécie de chapa florida, amena e oportuna" (MEYER, 1956, p. 125-126).

A imaginação de Marcel reconstrói indistintamente lugares e pessoas[135], recria "Delos" "flutuantes", metáforas das lembranças sem origem aparente, espaços "oníricos" e extremamente "idealizados" que são, na verdade, reflexos de estados interiores minuciosamente planejados e alcançados[136]. Evidencia-se, na narrativa de Marcel, qualquer esforço criativo que vise a quebra da rotina e confira maior autonomia e originalidade à evocação, pois "On s'ennuie à dinêr parce que l'imagination est absente, et, parce qu'elle nous y tient compagnie, on s'amuse avec un livre" (PROUST, *Le côté de Guermantes*, 1954, p. 569). Conclui-se facilmente que a "realidade" de Marcel é a realidade da memória e da imaginação. A outra, aquela que as pessoas "comuns" conhecem como "realidade", é inapelavelmente limitada, sendo, para o personagem, apenas "uma isca lançada a um desconhecido em cujo caminho não podemos ir muito longe" (PROUST, *A prisioneira*, 1971, p. 15)[137]; uma decepção, enfim, ao contrário da imaginação, "sentido" altamente complexo e desenvolvido em Marcel, destinado a captar a "beleza" de suas lembranças reelaboradas:

> Tant de fois, au cours de ma vie, la *réalité* m'avait déçu parce qu'au moment où je la percevais, mon *imagination*, qui était mon seul organe pour

135 Em *Sodome et Gomorrhe*, a aproximação entre estas duas "entidades" reconfiguradas é feita pelo próprio narrador: "Certains *lieux* que nous voyons toujours isolés nous semblent sans commune mesure avec le reste, presque hors du monde, comme ces *gens* que nous avons connus dans des périodes à part de notre vie, au régiment, dans notre enfance, et que nous ne relions à rien" (PROUST, 1954, p. 1004; grifo do autor).

136 Lê-se em *Le côté de Guermantes* a seguinte observação de Marcel a respeito dos "lugares" de nossa memória: "Les poètes prétendent que nous retrouvons un moment de ce que nous avons jadis été en rentrant dans telle maison, dans tel jardin où nous avons vécu jeunes. [...] Les lieux fixes, contemporains d'années différentes, c'est en nous-même qu'il vaut mieux les trouver" (PROUST, 1954, p. 91). Por isso tais "lugares" mudam tão pouco: "Sans doute, nous avons beau changer de milieu, de genre de vie, notre mémoire, en retenant le fil de notre personnalité identique, attache à elle, aux époques successives, le souvenir des sociétés où nous avons vécu, fût-ce quarante ans plus tôt" (PROUST, *Le temps retrouvé*, 1954, p. 964). André Maurois observa que os "lugares" da evocação proustiana estão localizados no próprio sujeito da memória: "Cette recherche ne peut se faire qu'en nous. Aller revoir les lieux que l'on a aimés, aller chercher des souvenirs dans le monde réel sera toujours décevant" (MAUROIS, 1949, p. 171).

137 No original: "La réalité n'est jamais qu'une amorce à un inconnu sur la voie duquel nous ne pouvons aller bien loin" (PROUST, *La prisonnière*, 1954, p. 24).

> jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent. Et voici que soudain l'effet de cette dure loi s'était trouvé neutralisé, suspendu, par um expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation – bruit de la fourchette et du marteau, même titre de livre, etc. – à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact du linge, etc. avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence, et, grâce à ce subterfuge, avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser – la durée d'un éclair – ce qu'il n'appréhende jamais: un peu de temps à l'état pur (PROUST, *Le temps retrouvé*, 1954, p. 872; grifo do autor).

Da mesma forma que há tal valorização dos lugares "reinventados" em detrimento da evocação fiel (uma vez que a "lembrança" é tão arbitrária quanto a "imaginação"), as relações pessoais recriadas são muito mais significativas que a suposta "pessoa real", sendo esta apenas uma abstração inverossímil e igualmente idealizada, inacessível à realidade redescoberta pelos sentidos:

> C'est la terrible tromperie de l'amour qu'il commence par nous faire jouer avec une femme non du monde extérieur, mais avec une poupée intérieure à notre cerveau, la seule d'ailleurs que nous ayons toujours à notre disposition, la seule que nous posséderons, que l'arbitraire du souvenir, presque aussi absolu que celui de l'imagination, peut avoir faite aussi différente de la femme réelle que du Balbec réel avait été pour moi le Balbec rêvé; creation factice à laquelle peu à peu, pour notre suffrance, nous forcerons la femme réelle à ressembler (PROUST, *Le côté de Guermantes*, 1954, p. 370).

Ao perdermos contato com determinada pessoa, é como se, para quem a relembra, essa existência tivesse se interrompido efetivamente[138],

138 "Les femmes qu'on n'aime plus et qu'on rencontre après des années, n'y a-t-il pas entre elles et nous la mort, tout aussi bien que si elles n'étaient plus de ce monde, puisque le fait que notre amour n'existe plus fait de celles qu'elles étaient alors, ou de celui que nous étions, des morts?", questiona Marcel em *La fugitive* (PROUST, 1954, p. 686).

razão pela qual preferimos idealizá-la de acordo com as características com as quais a conhecemos ("recordação") a considerar a possibilidade de qualquer mudança ou alteração substancial de sua personalidade ("realidade nova"), a fim de não precisarmos reparar o inevitável hiato entre o objeto estereotipado e as novas sugestões suscitadas.

> Chaque être est détruit quand nous cessons de le voir; puis son apparition suivante est une création nouvelle, différente de celle qui l'a immédiatement précédée, sinon de toutes. [...] Dans la confrontation de notre souvenir à la réalité nouvelle, c'est cela qui marquera notre déception ou notre surprise, nous apparaîtra comme la retouche de la réalité en nous avertissant que nous nous étions mal rappelé. A son tour l'aspect la dernière fois négligé du visage, et, à cause de cela même, le plus saisissant cette fois-ci, le plus réel, le plus rectificatif, deviendra matière à rêverie, à souvenirs (PROUST, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1954, p. 917-918).

Com o passar dos anos, a fisionomia das pessoas, obviamente, se modifica. O lema de Marcel parece ser, no entanto, o seguinte: o tempo muda as pessoas mas não as lembranças que delas guardamos, ideia verbalizada em *Le temps retrouvé*[139]. Em muitas passagens do romance, Marcel assume sua perplexidade diante da constatação do abismo que se forma entre a imagem "atual" da pessoa e a imagem idealizada com que a representamos em nossa memória, perplexidade que, remetendo-nos ao óleo sobre painel de Baldung visto no capítulo 1, revolta-se contra a passagem cruel do tempo e contra seu lamentável poder de deixar em seu rastro rugas, lepras ou doenças em lugar do corpo outrora viçoso e jovem, sacralizado pela imaginação, transformando a pessoa em "outra", bem diferente daquela que concebíamos:

139 "Je souffrais d'être obligé de moi-même à atteindre celles-là, car le temps qui change les êtres ne modifie pas l'image que nous avons gardée d'eux. Rien n'est plus douloureux que cette opposition entre l'altération des êtres et la fixité du souvenir, quand nous comprenons que ce qui a gardé tant de fraîcheur dans notre mémoire n'en peut plus avoir dans la vie, que nous ne pouvons, au dehors, nous rapprocher de ce qui nous paraît si beau au dedans de nous, de ce qui excite en nous un désir, pourtant si individuel, de le revoir, qu'en le cherchant dans un être du même age, c'est-à-dire dans un autre être" (PROUST, 1954, p. 987).

> C'était bien une femme, mais vieille, grande et forte, avec des cheveux blancs s'échappant de sa casquette, et une lèpre rouge sur la figure. Je m'éloignais en pensant: 'En est-il ainsi de la jeunesse des femmes? Celles que nous avons rencontrées, si, brusquement, nous désirons les revoir, sont-elles devenues vieilles? La jeune femme qu'on désire est-elle comme un emploi de théâtre où, par la déffaillance des créatrices du rôle, on est obligé de le confier à de nouvelles étoiles? Mais alors ce n'est plus la même' (PROUST, *La prisonnière*, 1954, p. 125).

Como para o narrador proustiano possuem valor somente as imagens estabelecidas pela "realidade da memória", a idealização do outro é bem mais atraente que a terrível aceitação de sua finitude material e de seu lento e gradual apodrecimento, constatação terrível apenas adiada pela imaginação. É por isso que Marcel julga que "Chacun voit en plus beau ce qu'il voit à distance, ce qu'il voit chez les autres", já que "[...] les lois générales qui règlent la perspective dans l'imagination s'appliquent aussi bien aux ducs qu'aux autres hommes" (PROUST, *Le côté de Guermantes*, 1954, p. 235).

Aberto às manifestações abruptas dos sentidos que lhe permitirão chegar ao "ser redescoberto", após a experiência da *madeleine* Marcel passa a reconhecer – e a incorporar à sua verdade – outros acessos involuntários igualmente marcantes, sempre ocorridos ao acaso[140]: em *Sodome et Gomorrhe*, estando em Balbec a desamarrar suas botas, um ano após a morte da avó (que lhe acompanhara em sua primeira estada ali), Marcel credita à memória involuntária o mérito de fazê-lo finalmente compreender e aceitar tal morte:

> Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand'mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée; le visage de ma grand'mère, non pas de celle

140 Georges Poulet destaca: "De repente, ao acaso, a coincidência de uma sensação atual com uma sensação antiga determina uma liberação de lembranças. Os momentos perdidos são reencontrados. Despertam das profundezas do passado, põem-se em movimento, atravessam uma longa zona de esquecimento, para aflorar, enfim, à superfície" (1992, p. 54). Ver também: "A rememoração inventada por Proust [...] não depende da repetição de um gesto ou um lapso, de uma neurose ou uma perversão, de um mal-estar ou uma indisposição, mas apenas de uma circunstância ou um acaso" (WILLEMART, 2000, p. 64).

> que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand'mère véritable dont, pour la première fois depuis les Champs-Élysées où elle avait eu son attaque, je retrouvais dans un *souvenir involontaire et complet* la réalité vivante. Cette réalité n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été recréée par notre pensée (sans cela les hommes qui ont été mêlés à un combat gigantesque seraient tous de grands poètes épiques); et ainsi, dans un désir fou de me précipiter dans ses bras, ce n'était qu'à l'instant – plus d'une année après son enterrement, à cause de cet anachronisme qui empêche souvent le calendrier des faits de coïncider avec celui des sentiments – que je venais d'apprendre qu'elle était morte (PROUST, 1954, p. 756; grifo do autor)[141].

Em *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, o narrador já havia sido "vítima" de um acesso semelhante – ao passear, na companhia de Andrée, em um bosque nos arredores de Balbec, surge-lhe, inesperadamente, a lembrança da "moita de espinheiros" de sua infância, a lhe sugerir um curioso diálogo a respeito da efêmera juventude:

> Tout d'un coup, dans le petit chemin creux, je m'arrêtai touché au coeur par un doux souvenir d'enfance: je venais de reconnaître, aux feuilles découpées et brillantes qui s'avançaient sur le seuil, un buisson d'aubépines défleuries, hélas, depuis la fin du printemps. Autour de moi flottait une atmosphère d'anciens mois de Marie, d'après-midi du dimanche, de

141 Na opinião de Gilles Deleuze, "A botina, tanto quanto a *madeleine*, provoca a intervenção da memória involuntária: uma sensação antiga tenta se superpor, se acoplar à sensação atual e a estende sobre várias épocas ao mesmo tempo. Basta, entretanto, que a sensação atual oponha à antiga sua 'materialidade' para que a alegria dessa superposição dê lugar a um sentimento de fuga, de perda irreparável, em que a sensação antiga é repelida para o fundo do tempo perdido" (DELEUZE, 1987, p. 20). Ainda em *Sodome et Gomorrhe*, Marcel deixa claro que, para ele, a morte de algum ente querido, "agindo sobre nós" mais do que sua vida, é a única realidade através da qual podemos compreender integralmente o significado do "outro": "Il agit même plus qu'un vivant parce que, la véritable réalité n'étant dégagée que par l'esprit, étant l'objet d'une opération spirituelle, nous ne connaissons vraiment que ce que nous sommes obligés de recréer par la pensée, ce que nous cache la vie de tous les jours... Enfin dans ce culte du regret pour nos morts, nous vouons une idolâtrie à ce qu'ils ont aimé" (PROUST, 1954, p. 770). A morte de sua avó, ora assimilada, foi descrita no volume anterior, *Le côté de Guermantes*, encerrando a primeira parte do romance em tom comovente: "Le bruit de l'oxygène s'était tu, le médecin s'éloigna du lit. Ma grand'mère était morte. [...] La vie en se retirant venait d'emporter les désillusions de la vie. Un sourire semblait posé sur les lèvres de ma grand'mere. Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du moyen âge, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille" (PROUST, 1954, p. 345).

> croyances, d'erreurs oubliées. J'aurais voulu la saisir. Je m'arrêtai une seconde et Andrée, avec une divination charmante, me laissa causer un instant avec les feuilles de l'arbuste. Je leur demandai des nouvelles des fleurs, ces fleurs de l'aubépine pareilles à des gaies jeunes filles étourdies, coquettes et pieuses. 'Ces demoiselles sont parties depuis déjà longtemps', me disaient les feuilles. Et peut-être pensaient-elles que pour le grand ami d'elles que je prétendais être, je ne semblais guère renseigné sur leurs habitudes. Un grand ami, mais qui ne les avais pas revues depuis tant d'années, malgré ses promesses. Et pourtant, comme Gilberte avait été mon premier amour pour une jeune fille, elles avaient été mon premier amour pour une fleur (PROUST, 1954, p. 922).

Exemplos de manifestações involuntárias tendem a se multiplicar ao longo dos sete romances que formam *À la recherche du temps perdu*, já que este é, nas palavras de Georges Gusdorf em *Mémoire et personne*, o "fruto" "d'une résurgence massive et miraculeuse de la mémoire" (1951, v. 1, p. 225). É recorrente o uso de expressões tais como "subitamente", "de súbito", "repentinamente" (geralmente "*tout d'un coup*", no original[142]), utilizadas para descrever tais ocorrências peculiares, como na cena em que Marcel insinua que os benefícios da memória são mais proveitosos para aqueles que padecem de algum mal físico, pois, devido à necessidade da preocupação cotidiana com a cura e a consequente reclusão, tendem a valorizar mais os "quadros da memória" do que as "paisagens da natureza":

> Il arrive souvent que le plaisir qu'ont tous les hommes à revoir les souvenirs que leur mémoire a collectionnés est plus vif par exemple chez

142 Em *Le temps sensible*, Julia Kristeva destaca o uso dessa expressão ao indicar a relação metonímica e metafórica entre as sensações passada e presente nos acessos involuntários ocorridos com Marcel: "'Tout d'un coup', une substitution s'offre au souvenir pour donner une image enfin stable à cette effervescence indécise de l'identité et de la différence entre le perçu et le signifié. À la madeleine de maman se substitue la madeleine de Léonie, autour de laquelle Proust agence ses souvenirs de la famille paternelle, les Amiot d'Illiers. Une métonymie s'opère donc entre mère et tante, sensation présente et sensation passé. [...] Ce transport métonymique, qui ouvre le passé, construit une métaphore: la madeleine proustienne sera cette condensation qui embrasse deux moments et deux espaces dans 'l'édifice immense du souvenir'." (KRISTEVA, 1994, p. 40-41).

> ceux que la tyrannie du mal physique est l'espoir quotidien de sa guérison, privent, d'une part, d'aller chercher dans la nature des tableaux qui ressemblent à ces souvenirs et, d'autre part, laissent assez confiants qu'ils le pourront bientôt faire, pour rester vis-à-vis d'eux en état de désir, d'appétit et ne pas les considérer seulement comme des souvenirs, comme des tableaux. Mais eussent-ils pu jamais n'être que cela pour moi et eussé-je pu, en me les rappelant, les revoir seulement, que *soudain* ils refaisaient de moi, de moi tout entier, par la vertu d'une sensation identique, l'enfant, l'adolescent qui les avait vus (PROUST, *La prisionnière*, 1954, p. 26-27; grifo do autor).

Ataques "súbitos", na *Recherche*, não estão restritos às manifestações transfiguradoras da memória. Motivados por preocupações estéticas exacerbadas, podem, muitas vezes, decidir a favor da vida ou da morte de determinado personagem, como no caso do escritor Bergotte que, após constatar que não conhecia perfeitamente o próprio quadro que mais admirava (o que o leva à extrema crítica em relação à sua própria produção literária), sente-se mal e "subitamente" falece em meio ao temor de ser a "nota sensacional" da exposição:

> [...] [la mort] de Bergotte survint le lendemain de ce jour-là où il s'était ainsi confie à un de ces amis (ami? ennemi?) trop puissant. Il mourut dans les circonstances suivantes: Une crise d'urémie assez légère était cause qu'on lui avait prescrit le repos. Mais un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Ver Meer (prêté par la musée de La Haye pour une exposition hollandaise), tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse oeuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition. Dès les premières marches qu'il eut à gravir, il fut pris d'étourdissements. Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice, et qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un *palazzo* de Venise ou d'une simple maison au bord de la mer. Enfin il fut devant le Ver Meer, qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. 'C'est

> ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.' Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune [...] Il se répétait: 'Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune.' Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire; aussi *brusquement* il cessa de penser que sa vie était en jeu et, revenant à l'optimisme, se dit: ' C'est une simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien.' Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre, où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort (PROUST, *La prisonnière*, 1954, p. 186-187; grifo do autor)[143].

143 José Maria Cançado sugere que o episódio é autobiográfico: "Nessa época [início da década de 1920], Marcel mora no apartamento da rua Hamelin, um quinto andar, de onde não sairá, senão uma única vez, em 1921: ele insiste em visitar a exposição de pintores holandeses, que dão no Jeu de Paume. Quer ver, pressentindo que será a última vez, o quadro que ele considera o mais belo do mundo. *A vista de Delft*, de Vermeer. É fatal. Apanha uma bronquite. Aproveita contudo a indisposição decorrente para descrever a agonia do escritor Bergotte. Um dos últimos capítulos que escreve. Sobre a imortalidade do escritor. [...] Recusa-se a ser tratado. Advém uma pneumonia. Dita febrilmente algumas correções a Céleste. Só depois de concluída a sua obra deixa-se morrer" (CANÇADO, 1983, p. 50). Alvaro Lins também julga que Bergotte é uma representação do próprio escritor, sobretudo na descrição da cena de sua morte: "Em Bergotte há muito de Anatole France, [...] mas há também vários traços do próprio Marcel Proust. Bergotte, por exemplo, é por inteiro o próprio Marcel Proust na grande cena do episódio que antecedeu a sua morte e da morte mesma como ele a previa para dentro em pouco" (LINS, 1956, p. 60-61). Em "Declaração de amor" (*Flauta de papel*, 1967, p. 612), Manuel Bandeira comenta que passou rapidamente pela cidade retratada: "[...] quando atravessei Delft pelo centro, Delft cuja porcelana azul mediocrizou-se, mas que persiste linda como nos tempos de Vermeer. Não havia tempo para localizar a famosa vista do mestre, com o seu paninho de muro amarelo tão exaustivamente analisado por Proust em *La Prisonnière*". Quanto à expressão "paninho de muro amarelo", Bandeira se serve do mesmo termo utilizado por ele e por Lourdes Sousa de Aguiar na tradução brasileira do romance ("pano de muro amarelo", *A prisioneira*, 1971, p. 157-158, para designar o "pan de mur jaune"). Tal termo não reproduz com exatidão a imagem sugerida pelo narrador proustiano. De acordo com o *Dicionário Escolar Francês-Português/Português-Francês*, organizado por Roberto Alvim Corrêa, *pan* pode ser traduzido por "pano", "fralda", "aba"; "pedaço"; "lado", "face" (1965, p. 430). Dessa forma, julgo que "pedaço" ("de muro amarelo") seria a expressão mais adequada para representar a parte do quadro de Vermeer que Bergotte desconhecia. Em *Memórias videntes do Brasil*, José Maria Cançado sugere outra tradução, bastante conveniente: "pequeno reboco de muro amarelo", interpretando seu significado como uma "[...] pequena incrustação amarela no muro, aviso de ventura, cor e textura de 'uma outra esquina', de uma outra epocalidade do ser e da vida" (CANÇADO, 2003, p. 156-157).



Figura 5 - *A vista de Delft* (Johannes Vermeer[144]) – indicado, por diversos críticos, como o quadro "mais belo do mundo" na opinião de Marcel Proust, ideia compartilhada, em *À la recherche du temps perdu*, pelo escritor Bergotte e pelo narrador Marcel. O "pequeno reboco de muro amarelo" se encontra na extrema direita do quadro, no plano de fundo (por isso, para alguns, praticamente imperceptível diante da beleza da pintura) que possui, como primeiro plano, a última embarcação à nossa direita

Às representações estéticas refinadas (nas artes plásticas, na literatura, na música, etc), Marcel associa a mesma "realidade espiritual" evocada pelas manifestações involuntárias mais significativas de sua narrativa, todas elas símbolos do prazer originado pela busca incessante de "profundidade" e da "verdade", busca baseada na "realidade da memória" re-vivida através do apelo à arte e aos sentidos, pois

144 Delft, Holanda, 1632. *Id.* 1675.

> [...] il n'est pas possible qu'une sculpture, une musique qui donne une émotion qu'on sent plus élevée, plus pure, plus vraie, ne corresponde pas à une certaine réalité spirituelle, ou la vie n'aurait aucun sens. Ainsi rien ne ressemblait plus qu'une belle phrase de Vinteuil à ce plaisir particulier que j'avais quelquefois éprouvé dans ma vie, par exemple devant les clochers de Martinville, certains arbres d'une route de Balbec ou plus simplement, au début de cet ouvrage, en buvant une certaine tasse de thé (PROUST, *La prisonnière*, 1954, p. 374).

É, enfim, somente através da memória involuntária e da compreensão superior do sentido da arte[145] que Marcel alcança o verdadeiro significado de sua infância e, consequentemente, de seu ser, conquistas atribuídas ao "milagre" dos eventos súbitos e à indistinção entre passado e presente:

> Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve liberée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps (PROUST, *Le temps retrouvé*, 1954, p. 872-873).

"Livre da ordem do tempo", a existência de Marcel, "partie a la recherche de son essence", "la retrouve dans l'intemporel" (POULET, *Études sur le temps humain*, 1949, p. 394) – existência atribulada, doente e

145 "Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'oeuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi. Et je compris que tous ces matériaux de l'oeuvre littéraire, c'était ma vie passée" (PROUST, *Le temps retrouvé*, 1954, p. 899). Gilles Deleuze considera a memória involuntária em Proust etapa secundária em relação ao "aprendizado da arte": "Não se deve ver na arte um meio mais profundo de explorar a memória involuntária; deve-se ver na memória involuntária uma etapa, e não a mais importante, do aprendizado da arte. É certo que essa memória nos coloca no caminho das essências; mais ainda: a reminiscência já possui a própria essência, soube capturá-la" (DELEUZE, 1987, p. 65).

doentia, dependente dos cuidados da mãe, mas que casualmente se completa e se justifica graças à recomposição inesperada da infância,

> [...] uma infância que a memória involuntária, estimulada ou encantada pelo gosto há muito esquecido de uma *madeleine* embebida em chá, evoca, em todo o relevo e cor de seu significado essencial, do poço raso da inescrutável banalidade de uma taça (BECKETT, 1986, p. 27).

A infância de Marcel, porém, sendo, como se sabe, marcada pelo costume de passar as férias em Combray, de consumir *madeleines* e de esperar ansiosamente pelo beijo de boa-noite dado pela mãe, não é, conforme observa Genette em "Proust palimpseste", a origem da narrativa, uma vez que faz com que o leitor se defronte, devido à "ressurreição" abrupta desse passado, com uma infância "sonhada", "imaginada", muito mais "verdadeira" que a infância real vivida pelo personagem, fato compreendido em toda a sua extensão somente nas considerações finais de *Le temps retrouvé*, o que caracteriza certo paradoxo detectado pelo crítico, pois a cena "cronologicamente anterior" é "psicologicamente posterior".

> L'enfance de Marcel n'est pas tout à fait une origine, puisqu'elle est, pour l'essentiel, ressuscitée par la petite madeleine, et qu'il s'agit plus d'une enfance rêvée que d'une enfance réelle: 'chronologiquement' antérieure à la révélation du Temps Retrouvé, elle lui est psychologiquement postérieure, et cette ambiguïté de situation ne peut manquer de l'altérer (GENETTE, 1966, p. 59).

Somente no fecho de sua narrativa Marcel entende que, mais do que "velhas sensações" reencontradas, todas estas manifestações acidentais de sua memória involuntária lhe participam uma "verdade nova", da qual não pode se afastar, sob o risco de perder sua mais preciosa "criação original", essência a princípio tão inalcançável, pois, com certo atraso, Marcel enfim percebe que,

> [...] d'une autre façon, des impressions obscures avaient quelquefois, et déjà à Combray du côté de Guermantes, sollicité ma pensée, à la façon de ces réminiscences, mais qui cachaient non une sensation d'autrefois mais une vérité nouvelle, une image précieuse que je cherchais à découvrir par des efforts du même genre que ceux qu'on fait pour se rappeler quelque chose, comme si nos plus belles idées étaient comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus, et que nous nous efforcerions d'écouter, de transcrire (PROUST, *Le temps retrouvé*, 1954, p. 878).

Tal "criação original", no caso específico de Marcel, não se restringe à reelaboração, com base nas recordações involuntárias, do Outro pelo Mesmo: sendo o narrador a ponte entre o velho e o novo, este apela para uma caracterização inusitada de si mesmo, estranha "fusão" entre a "alma" de seus antepassados e a sua própria alma quando criança.

> Quand nous avons dépassé un certain âge, l'âme de l'enfant que nous fûmes et l'âme des morts dont nous sommes sortis viennent nous jeter à poignée leurs richesses et leurs mauvais sorts, demandant à coopérer aux nouveaux sentiments que nous éprouvons et dans lesquels, effaçant leur ancienne effigie, nous les refondons en une création originale (PROUST, *La prisonnière*, 1954, p. 79).

A criação é original porque há uma enorme distância entre o(s) eu(s) do passado e o eu do narrador, ou melhor, entre as "imagens puras" do passado e as lembranças evocadas pela recordação involuntária, diferença que elimina qualquer espécie de comparação (a fim de que não se comprometa a "originalidade específica"), e que ainda por cima supervaloriza os lugares edênicos da infância, paraísos praticamente perdidos (mas finalmente recuperados e recriados pela memória[146]):

146 "il [Marcel] sait que seul le passé nous est acquis et que 'les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus'. Perdus à jamais? Non, car la mémoire va les ressusciter, mémoire involontaire mais disponible, accueillant l'apparition mystérieuse, imprévue, grâce à laquelle va se construire, sur le goût d'un gâteau ou le parfum d'une fleur, '*l'édifice immense du souvenir*'." (LAGARDE et MICHARD, 1973, p. 223; grifo dos autores).

> [...] entre le souvenir qui nous revient brusquement et notre état actuel, de même qu'entre deux souvenirs d'années, de lieux, d'heures différentes, la distance est telle que cela suffirait, en dehors même d'une originalité spécifique, à les rendre incomparables les uns aux autres. Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute presente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le Paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus (PROUST, *Le temps retrouvé*, 1954, p. 870).

Para restituir tudo aquilo do qual o esquecimento se apoderou, necessita-se, uma vez mais e sempre, do auxílio irrefutável das ocorrências involuntárias, único expediente possível para se combater o "abismo" da memória e que funciona como um "antídoto" a atuar contra a morte definitiva de uma infinidade de imagens:

> [...] la mémoire, au lieu d'un exemplaire en double, toujours présent à nos yeux, des divers faits de notre vie, est plutôt un néant d'où par instants une similitude actuelle nous permet de tirer, ressuscités, des souvenirs morts; mais encore il y a mille petits faits qui ne sont pas tombés dans cette virtualité de la mémoire, et qui resteront à jamais incontrôlables pour nous (PROUST, *La prisonnière*, 1954, p. 146).

Para Marcel, "Une mémoire sans défaillance n'est pas un très puissant excitateur à étudier les phénomènes de mémoire" (PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, 1954, p. 652), daí o incentivo constante de se esperar pelos supostos benefícios da memória involuntária, último recurso do qual o narrador se serve a fim de evitar o esquecimento "definitivo". Em seu magistral ensaio, Samuel Beckett afirma ironicamente:

> Proust tinha má memória [...]. O homem de boa memória nunca se lembra de nada, porque nunca se esquece de nada. [...] A apologia de sua memória – 'Lembro-me como se fosse ontem...' – é também seu epitáfio e indica a expressão exata de seu valor. Não pode *lembrar-se* de ontem,

> na mesma medida em que não pode lembrar-se de amanhã (BECKETT, 1986, p. 23; grifo do autor)[147].

Mesmo dono de uma memória na qual cabiam "um milhão e duzentas e cinquenta mil" palavras, das quais se serviu para realizar sua obra-prima, Proust não a julgava infalível, fato simbolizado, na narrativa de Marcel, através da dificuldade deste em se recordar com precisão dos nomes de algumas das pessoas que conhecera em outros tempos, problema novamente sanado devido à recordação súbita e casual que o acomete, trazendo-lhe fidedignamente o nome desejado:

> Dans ce grand 'cache-cache' qui se joue dans la mémoire quand on veut retrouver un nom, il n'y a pas une série d'approximations graduées. On ne voit rien, puis *tout d'un coup* apparaît le nom exact et fort différent de ce qu'on croyait deviner. Ce n'est pas lui qui est venu à nous. Non, je crois plutôt qu'au fur et à mesure que nous vivons, nous passons notre temps à nous eloigner de la zone où un nom est distinct, et c'est par un exercise de ma volonté et de mon attention, qui augmentait l'acuité de mon regard intérieur, que *tout d'un coup* j'avais percé la demi-obscurité et vu clair. En tous cas, s'il y a des transitions entre l'oubli et le souvenir, alors ces transitions sont inconscientes. Car les noms d'étape par lesquels nous passons, avant de trouver le nom vrai, sont, eux, faux, et ne nous rapprochent en rien de lui. Ce ne sont même pas à proprement parler de noms, mais souvent de simples consonnes et qui ne se retrouvent pas dans le nom retrouvé (PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, 1954, p. 650-651; grifo do autor).

A memória involuntária, além de seu papel determinante na redescoberta da essência dos diversos eus, é o mecanismo responsável pela transição inconsciente do esquecimento à lembrança, esquecimento considerado como o "nada mental" associado ao sono e ao poder narcótico

147 Ao comentar o trecho de Beckett, Malcolm Bradbury reage com ironia semelhante: "Proust tinha má memória, uma memória em que cabiam 1 250 000 palavras, a qual teria sido maior ainda não fosse a intervenção da Morte – ainda que, como ele próprio deixa claro, seja justamente a Morte que torna essencial a tarefa de busca empreendida no frágil passado" (BRADBURY, 1989, p. 124).

dos calmantes durante o eterno embate do narrador dividido entre sono e vigília, pois

> S'il est vrai que la mer ait été autrefois notre milieu vital où il faille replonger notre sang pour retrouver nos forces, il en est de même de l'oubli, du néant mental; on semble alors absent du temps pendant quelques heures; mais les forces qui se sont rangées pendant ce temps-là sans être dépensées, le mesurent par leur quantité aussi exactement que les poids de l'horloge ou les croulants monticules du sablier. On ne sort pas, d'ailleurs, plus aisément d'un tel sommeil que de la veille prolongée, tant toutes choses tendent à durer et, s'il est vrai que certains narcotiques font dormir, dormir longtemps est un narcotique plus puissant encore, après lequel on a bien de la peine à se réveiller (PROUST, *A l'ombre de jeunes filles en fleurs*, 1954, p. 821).

A recorrência ao "milagre" da memória involuntária como forma de salvar do esquecimento suas recordações mais preciosas, o contraponto entre inteligência e imaginação, o extremo psicologismo do romance, as diversas vozes nele superpostas, dentre inúmeros outros fatores, já atestam por si só a absoluta modernidade desta obra-prima escrita nos primeiros decênios do século XX e que chega ao início do XXI despertando cada vez mais interesse nos críticos contemporâneos, ansiosos por conseguir demonstrar o intenso diálogo entre elementos presentes em *À la recherche du temps perdu* e as abordagens teóricas características dos estudos críticos e comparatistas mais recentes, questionamento possível, hoje em dia, graças à necessária distância temporal entre a publicação da obra e sua recepção atual, conforme atesta o comentário de Antoine Compagnon em *O demônio da teoria – Literatura e senso comum*:

> O afastamento no tempo desembaraça a obra do seu quadro contemporâneo e dos efeitos primários que impediam que ela fosse lida tal como é em si mesma. A *Recherche*, recebida primeiro à luz da biografia de seu autor, do seu esnobismo, da sua asma, da sua homossexualidade, segundo uma ilusão (intencional e genética) que impedia a lucidez quanto a seu valor, encontra enfim leitores livres de preconceitos, ou melhor, leitores cujos preconceitos são outros, e menos estranhos à *Recherche*, porque a assimilação da obra de Proust, seu sucesso crescente, tornou-os favoráveis a essa obra ou mesmo dependem dela para ler todo o resto da literatura. [...] É o afastamento no tempo que é, em geral, considerado como

> uma condição favorável ao reconhecimento dos verdadeiros valores. Mas um outro tipo de afastamento propício à seleção dos valores pode ser fornecido pela distância geográfica ou pela exterioridade nacional, e uma obra é muitas vezes lida com mais sagacidade, ou menos viseiras, fora das fronteiras, longe de seu lugar de surgimento, como foi o caso de Proust na Alemanha, na Grã-Bretanha ou nos Estados Unidos, onde o leram muito mais cedo e muito melhor. Os termos de comparação não são os mesmos, não tão restritos, são mais tolerantes, e os preconceitos são diferentes, sem dúvida menos pesados (COMPAGNON, 2003, p. 252).

O leitor e o crítico contemporâneos encontrarão, portanto, na obra de Marcel Proust, farto manancial para a discussão das mais variadas questões que pontuam a teoria literária neste início de século, como, por exemplo, a crítica genética. Tal afirmação é verdadeira ao se considerar as inúmeras manifestações involuntárias descritas na *Recherche* e esboçadas anteriormente em *Contre Sainte-Beuve*, como por exemplo o episódio do tropeço nos paralelepípedos do palácio de Guermantes, descrição aproveitada, na *Recherche*, somente no último volume (*O tempo redescoberto*). Em *Contre Sainte-Beuve*, lê-se:

> [...] muitos dias de Veneza, que a inteligência não podia me devolver, permaneciam mortos para mim quando, no ano passado, ao atravessar um pátio, simplesmente parei no meio dos paralelepípedos desiguais e brilhantes. Os amigos que me acompanhavam temeram que eu tivesse escorregado, mas fiz um sinal para que continuassem, eu os reencontraria adiante: um objeto mais importante prendia-me, não sabia ainda qual era, mas sentia no fundo de mim mesmo estremecer um passado que não reconhecia; foi só ao colocar o pé nos paralelepípedos para experimentar aquela inquietação. Sentia uma felicidade que me invadia, ia ser enriquecido com um pouco daquela substância pura de nós mesmos que é uma impressão do passado, da vida pura conservada pura (e que só podemos conhecer quando preservada, pois no momento em que a vivemos, ela não se apresenta à nossa memória, mas ao centro das sensações que a suprimem) e [que] só pedia para ser libertada, no sentido de aumentar meus tesouros de poesia e de vida. Mas eu não conhecia o prazer de libertá-la. Temia que aquele passado escapasse-me. Ah! a inteligência de nada me servia naquele momento. Refiz alguns passos para trás, para retornar novamente aos paralelepípedos desiguais e brilhantes,

> esforçando-me para me remeter àquele mesmo lugar. Bruscamente, um fluxo de luz invadiu-me. Era a mesma sensação que eu experimentara em meus pés no pavimento um tanto desigual e liso do batistério de São Marcos. A sombra que havia naquele dia sobre o canal, onde me aguardava a gôndola, toda a felicidade, todo o tesouro daquelas horas precipitou-se na seqüência daquela sensação reconhecida e daquele dia, ele próprio renascido para mim (PROUST, 1988, p. 40-41).

Sugestões inconscientes, análise psicológica extremamente aguda, imaginação a completar os meandros da relação entre a memória dos sentidos e o apelo à inteligência - eis o universo do *roman-fleuve* de Proust e de sua evocação da infância, universo complexo e fascinante, no qual a "ideia" recria o "menino" e o "menino" revive através da "ideia", ressuscitando assim um ciclo infindável de reminiscências:

> [...] esse menino que brinca assim em mim sobre as ruínas não tem necessidade de nenhum alimento, nutre-se simplesmente do prazer que a evidência da idéia que descobre lhe dá; ele a cria, ela o cria, ele morre, mas uma idéia o ressuscita, como os grãos que interrompem o germinar numa atmosfera muito seca estão mortos: mas um pouco de umidade e de calor basta para ressuscitá-los (PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, 1988, p. 139-140).

CRÍTICA PROUSTIANA FRANCESA E EUROPEIA

> "L'histoire de Marcel Proust est, comme le décrit son livre, celle d'un homme qui a tendrement aimé le monde magique de son enfance; qui très tôt a éprouvé le besoin de fixer ce monde et la beauté de certains instants; [...] [qui] a consacré les années qui lui restaient à recréer cette enfance perdue et les désillusions qui l'avaient suivie; qui enfin a fait, du temps ainsi retrouvé, la matière d'une des plus grandes oeuvres romanesques de tous les temps". (André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust*, 1949, p. 7)

Assim André Maurois resume a busca a que Marcel Proust procede de si mesmo – através da infância e do "tempo redescoberto" – em seu espetacular empreendimento intitulado *À la recherche du temps perdu*, o qual, ironicamente, ao mesmo tempo em que lhe consome a saúde e a energia, canoniza-o como um dos maiores escritores franceses de todos os tempos. Antes, porém, de a crítica estruturalista francesa dos anos 1960/70 se debruçar sobre a *Recherche* e elegê-la, ao lado do *Ulisses* de James Joyce, o grande marco do romance europeu da primeira metade do século XX, tentando compreender a profundidade daquilo que o surpreendente, revolucionário e inclassificável texto trazia de original em estilo, proposta, concepção e realização, Samuel Beckett, dramaturgo, poeta e romancista irlandês[148], autor do aclamado *Esperando Godot* (*En*

148 Tendo nascido em Foxrock, nos arredores de Dublin, em 1906, e morrido em Paris em 1989, Beckett escrevia em inglês e em francês (neste idioma, a partir de 1937, quando passou a morar definitivamente em Paris), sendo que várias de suas obras, escritas em uma dessas duas línguas, foram por ele mesmo transpostas para a outra. *Proust*, de 1931, foi escrito em inglês e posteriormente vertido para o francês. A tradução brasileira, da qual me utilizo, feita por Arthur Rosenblat Nestrowski, saiu em 1986 pela L&PM de Porto Alegre.

attendant Godot, 1952, considerado a expressão máxima do niilismo do escritor), menos de dez anos após a morte de Marcel Proust (ocorrida em 18 de novembro de 1922), lança um magnífico ensaio (*Proust*, 1931), extremamente poético, a respeito da *Recherche* e de temas afins tais como "tempo", "morte", "fugacidade", etc. O início é em grande estilo e não sabemos se se trata de um ensaio de filosofia ou de crítica literária, na medida em que somos, no decorrer de sua leitura, tragados pela força arrebatadora de sua linguagem:

> Não há como fugir das horas e dos dias. Nem de amanhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado. O estado emocional é irrelevante. Sobreveio uma deformação. Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um dia-mante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso. Não estamos meramente mais cansados por causa de ontem, *somos outros*, não mais o que éramos antes da calamidade de ontem. Calamitoso dia, mas calamitoso não necessariamente por seu conteúdo. A boa ou má disposição do objeto não tem nem realidade nem significado. Os prazeres e pesares imediatos do corpo e da inteligência não são mais que mal-formações de superfície. Assim como foi, esse dia é assimilado ao único mundo que tem realidade e significado, o mundo de nossa consciência latente, cuja cosmografia sofre assim um deslocamento. Estamos, portanto, na situação de Tântalo, com a diferença de que nos deixamos tantalizar[149]. E possivelmente o moto-perpétuo de nossas desilusões esteja sujeito a maior variedade. As aspirações de ontem foram válidas para o ego de ontem, não para o de hoje. Ficamos desapontados com a nulidade do que nos apraz chamar de realização. Mas o que é a realização ? A identificação do sujeito com o objeto de seu desejo. O sujeito morreu – quem sabe muitas vezes – pelo caminho (BECKETT, 1986, p. 9; grifo do autor).

149 Referência de Beckett ao soberano da Lídia, personagem orgulhoso e ambicioso que, tendo oferecido a carne do filho Pélope em um banquete a fim de testar os dons divinatórios dos deuses (cometendo assim duplo crime: infanticídio e sacrilégio), é por esse motivo condenado a viver no inferno, sedento e faminto, próximo a frutas e água, das quais não pode usufruir (episódio conhecido como "Suplício de Tântalo"), de forma semelhante ao homem que, escravizado pelo Tempo, observa Sua passagem sem se dar conta de sua impotência diante Dele.

Escravos das horas e dos dias, não nos resta muito, conforme Beckett, além de vivermos os "prazeres e pesares imediatos do corpo e da inteligência" no dia de hoje apenas, no "agora" (diamante lapidado em "dia-mante"!), já que o futuro ainda não chegou (constatação amarga materializada na indagação: "Mas o que é a realização?", espécie de abstração que jamais será plenamente atingida, porque nunca a "identificação do sujeito com o objeto de seu desejo" será total), e o "calamitoso dia" de "ontem" passou rapidamente, não sem causar um deslocamento ao ser assimilado pela realidade de nossa "consciência latente", transformando-nos em "*outros*", sujeitos múltiplos que ressuscitam objetos e a eles conferem nova realidade e novo sentido, reinventando-os. Por tudo isso, Samuel Beckett julga que as "criaturas proustianas" são "vítimas desta circunstância e condição predominante: o Tempo" (1986, p. 9), entidade máxima, maiúscula, capital, a presidir, com poderes divinos (o Cronos dos gregos) os desígnios do ser humano em geral e do ser redescoberto em particular, ambos dependentes Dele. Para o escritor dublinense, o Tempo "proustiano" é tão fundamental para a narrativa a ponto de justificar a cronologia "interior" de Marcel, o herói-narrador à procura de sua essência: "Para os propósitos desta síntese, convém adotar a cronologia *interna* da demonstração proustiana, examinando em primeiro lugar esse monstro de duas cabeças, danação e salvação – o Tempo" (BECKETT, 1986, p. 7; grifo do autor).

A "danação" é esquecer ("tempo perdido"), a salvação, ressuscitar ("tempo redescoberto"). Esquecendo ou ressuscitando, somos paulatinamente engolidos pelo Tempo, protagonista egocêntrico que nos relega um papel secundário e limitado, o de espectadores de sua vontade:

> De modo que, seja qual for o objeto, nosso desejo de posse é, por definição, insaciável. Na melhor das hipóteses, tudo que se der no Tempo (todo produto do Tempo), seja na Arte ou na Vida, só poderá ser possuído sucessivamente, por uma série de anexações parciais – e nunca integralmente, de uma só vez (BECKETT, 1986, p. 13).

Beckett vai mais além na importância que, segundo ele, Proust atribui ao Tempo, afirmando ser Este o móvel de sua revelação artística e de sua busca "concreta" pela "*Ideia*":

> No Tempo, criativo e destrutivo, Proust descobre a si mesmo como artista: 'Eu compreendi o significado da morte, do amor e da vocação, das alegrias do espírito e da utilidade da dor'. Alusão já foi feita a seu desprezo pela literatura que 'descreve', pelos realistas e naturalistas adoradores do refugo da experiência, prostrados perante a epiderme e a epilepsia passageira e satisfeitos com a transcrição da superfície, da fachada atrás da qual está encarcerada a Idéia. [...] Proust não lida com conceitos, ele persegue a Idéia, o concreto (BECKETT, 1986, p. 63-64).

Sabemos que o Tempo nos consome mas não conseguimos deduzir rapidamente seus propósitos e nem mesmo a época em que determinado evento ocorrerá, já que não dispomos de qualquer tipo de "senha" para decifrá-lo nem de percepção suficiente para intuir sua predestinação: "Tudo que é ativo, tudo que está envolvido pelo tempo e pelo espaço, é dotado do que poderia ser descrito como uma ideal, abstrata e absoluta impenetrabilidade" (BECKETT, 1986, p. 46).

André Maurois diverge de Beckett ao propor que, no universo proustiano, o Tempo seria apenas destrutivo, cabendo à Memória o poder de criação e preservação (concretização da "*Ideia*"): "premier thème: *le Temps*, qui détruit. Deuxième: *la Mémoire*, qui conserve" (1949, p. 171; grifo do autor). E justifica:

> Le temps détruit non seulement les êtres, mais les sociétés, les mondes, les empires. Un pays est déchiré par des passions politiques, comme la France au temps de l'Affaire Dreyfus; les amis se brouillent, les familles se divisent; chacun croit ses passions absolues, éternelles, mais le courant implacable emporte vainqueurs et vaincus, et tous se retrouvent vieillis, proches de la mort, apaisés par la fablesse, autour de leurs passions refroidies et d'une lave durcie, inoffensive. Et 'les maisons, les avenues, les

> routes sont fugitives, hélas ! comme les années'[150] (MAUROIS, 1949, p. 168).

Além disso, Maurois percebe uma "falha" em nossa sujeição implacável ao Tempo, da qual o próprio Marcel se "aproveita" para chegar ao "ser redescoberto" – a ideia é que, se o Tempo destrói o homem, este, com o auxílio da memória, torna-se "imortal" através da Arte e da Literatura, sendo a *Recherche* metáfora de "la lutte de l'Esprit contre le Temps, l'impossibilité de trouver dans la vie réelle un point fixe auquel le *moi* se puisse acrocher, le devoir de trouver ce point fixe en soi-même, la possibilité de le trouver dans l'oeuvre d'art" (MAUROIS, 1949, p. 174; grifo do autor).

Isto é, na batalha do Homem contra o Tempo, aquele sobrepuja este e o supera através da Arte, única salvação possível pois "Dans la longue lutte de l'homme contre le Temps, c'est l'homme qui, grâce aux sortiléges et charmes de l'art, sort vainqueur" (MAUROIS, 1949, p. 183). Imortalizada através da Arte, a memória, no caso de Marcel Proust, transforma-se na própria essência de sua representação, separando o Proust mundano e superficial do genial criador surgido dos acessos involuntários e da crença na recriação de impressões singulares há muito sentidas:

> Ce qui importe à Proust, aprés 1905, c'est non le monde que l'on dit à tort 'réel', celui du Boulevard Haussmann et du Ritz, mais seulement celui qu'il retrouve dans ses souvenirs. La seule forme de constance du *moi*, c'est la mémoire. La recréation par la mémoire d'impressions qu'il faut ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelli-

150 Referência de Maurois ao trecho que encerra o volume *No caminho de Swann*, assim traduzido por Mario Quintana: "a recordação de certa imagem não é senão saudade de certo instante; e as casas, os caminhos, as avenidas são fugitivos, como os anos" (PROUST, 1948, p. 349). No original lemos: "Le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas, comme les années" (PROUST, 1954, p. 427).

> gence, est l'essence de l'oeuvre d'art (MAUROIS, 1949, p. 171; grifo do autor)[151].

Para se chegar ao "ser redescoberto", é necessário reelaborar o tempo "perdido" e, graças à Arte, "redescobri-lo" também – motivo pelo qual Marcel valoriza tanto os atributos do Tempo, a ponto de criar, na cena final do *roman-fleuve*, a sugestiva imagem dos seres gigantes Nele imersos.

> Du moins, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon oeuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes (cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux) comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure – puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années, à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps (PROUST, *Le temps retrouvé*, 1954, p. 1048)[152].

É proposital, portanto, a fixação proustiana em relação ao Tempo, espécie de obsessão bem percebida por Maurois que, a certa altura de *A la recherche de Marcel Proust*, indica-o como o principal tema explorado na *Recherche*:

151Deleuze formula a questão da "imortalidade" obtida através da Arte de forma extremamente poética: "As reminiscências são metáforas da vida; as metáforas são reminiscências da arte. Ambas, com efeito, têm algo em comum: determinam uma relação entre dois objetos inteiramente diferentes, 'para as subtrair às contingências do tempo'. Mas só a arte realiza plenamente o que a vida apenas esboçou" (DELEUZE, 1987, p. 55).

152 A respeito desta cena, menciono a brilhante interpretação de Paul Ricoeur em *Temps et récit II*: "Cette dernière figure du temps retrouvé dit deux choses: que le temps perdu est contenu dans le temps retrouvé, mais aussi que c'est finalement le Temps qui nous contient. Ce n'est pas, en effet, sur un cri de triomphe que se clôt *la Recherche*, mais sur 'un sentiment de fatigue et d'effroi'. Car le temps retrouvé, c'est aussi la mort retrouvée" (RICOEUR, 1984, v. 2, p. 285). Em "Relendo Marcel Proust" (*Proustiana Brasileira*, 1950, p. 64), Augusto Meyer resume: "Seres monstruosos, ocupam no tempo um lugar muito maior do que no espaço, pois avultam como gigantes mergulhados na profundez do passado". E Philippe Willemart, em *Proust, poeta e psicanalista*, afirma que "As personagens serão transformadas em gigantes, pois o seu tamanho será avaliado pelo número de anos acumulados e não mais pela altura" (2000, p. 206-207).

> Le premier, celui sur lequel il commencera et terminera son oeuvre, c'est le thème du Temps. Proust est obsédé par la fuite des instants, par le perpétuel écoulement de tout ce qui nous entoure, par la transformation qu'apporte le temps dans nos corps et dans nos pensées. 'Comme il y a une géométrie dans l'espace, il y a une psychologie dans le temps.' Tous les êtres humains, qu'ils acceptent ou non, sont plongés dans le temps et emportés par le courant des jours. Toute leur vie est une lutte contre le temps (MAUROIS, 1949, p. 168).

As transformações operadas em nós fazem de nosso corpo e de nosso espírito verdadeiros "reservatórios" do Tempo, daí a necessidade de, a fim de conhecer profundamente os mistérios que diferenciam o *Ipse* do *Idem* e que determinam nossa personalidade, sair "à procura do tempo perdido" e de, ao recuperá-lo, chegar ao tão almejado "ser redescoberto", há muito latente, "pronto para ressurgir": "Nos corps, nos esprits sont des réservoirs des temps. D'où l'idée, génératrice de tout l'oeuvre de Proust, de partir a la recherche du temps qui semble perdu et qui, pourtant, est là, prêt à renaître" (MAUROIS, 1949, p. 171)[153].

Nas "Notes sur Proust" veiculadas no número 350 da *Magazine littéraire* de janeiro de 1997, Michel Leiris se propõe a esclarecer as diferenças entre "tempo perdido" e "tempo reencontrado" de forma sintética e didática:

153 Anos mais tarde, mesmo defendendo a ideia segundo a qual a obra de Proust "é baseada, não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos" (1987, p. 4), Gilles Deleuze esclarece que "O tempo perdido não é apenas o tempo que passa, alterando os seres e anulando o que passou; é também o tempo que se perde (por que, ao invés de trabalharmos e sermos artistas, perdemos tempo na vida mundana, nos amores?). E o tempo redescoberto é, antes de tudo, um tempo que redescobrimos no âmago do tempo perdido e que nos revela a imagem da eternidade; mas é também um tempo original absoluto, verdadeira eternidade que se afirma na arte" (DELEUZE, 1987, p. 17). Malcolm Bradbury também observa que "o romance é justamente a história do tempo perdido – nos dois sentidos da palavra. Perdido porque já passou, porque seus momentos mais intensos desapareceram no passado como um amante que nos abandona, e sua intensidade não pode mais ser captada. E perdido, também, por ter sido desperdiçado – em atividades sociais frívolas, em interesses fúteis, em coisas irrelevantes" (BRADBURY, 1989, p. 120).

> 'Temps perdu' = 1) temps qui a fui, et que la mémoire volontaire ne permet pas de reconstituer dans sa réalité vécue; 2) temps qu'on a gaspillé en de vaines occupations; 'Temps retrouvé' = 1) passé ressuscité; 2) temps qui ne sera plus gaspillé par le narrateur mais utilisé dès qu'il aura décidé de consacrer ses dernières années à une création esthétique (qui pour matière prendra, précisément, ce temps qu'il pouvait s'imaginer avoir 'perdu'). Découverte essentielle, donnée expressément pour telle par le narrateur, qui la décrit comme l'illumination grâce à laquelle il est passé du 'temps perdu' au 'temps retrouvé' [...] (LEIRIS, 1997, p. 57).

Algumas páginas adiante, Leiris associa a experiência do "tempo reencontrado" por Marcel à inovadora experimentação poética do romance, ambos distanciados do "tempo matemático", fazendo do escritor um misto de cronista, memorialista e prosador, já que

> L'expérience du 'temps retrouvé' est une expérience essentiellement poétique, car elle est échappement au temps mathématique (qui est celui des mémorialistes, des prosateurs ou des faiseurs de récits), car elle est aussi rapprochement fulgurant de deux réalités distinctes, comme la métaphore. Partant de telles expériences, Proust – qui reste un mémorialiste (dans la mesure où sa matière première est constituée par des souvenirs) ainsi qu'un chroniqueur (dans la mesure où il vise à faire le tableau d'une époque) – est amené à une forme équidistante de la prose et de la poésie. Son mode d'expression typique (mais non unique) est une prose aux phrases sinueuses et compliquées de ramifications, parce qu'elle doit, par définition, faire tenir dans son champ un grand nombre de réalités diverses [...] Tout, chez Proust, se passe entre ces deux pôles: chronologie sociale et durée intérieure (LEIRIS, 1997, p. 60).

Para Julia Kristeva, a experiência do "tempo reencontrado" é, antes de mais nada, a experiência radical da linguagem que, oscilando entre denotação e conotação, reelabora e dá consistência às imagens evocadas, apesar da grande distância que em geral separa o "percebido" daquilo que é efetivamente "dito".

> Le temps retrouvé serait ainsi le temps du langage comme expérience imaginaire: du perçu au dit et du dit au perçu s'ouvre une distance, l'incompatibilité elle-même, une inadéquation qui forme cependant un alliage (KRISTEVA, 1994, p. 356).

Walter Benjamin, no excelente ensaio "A imagem de Proust", incluído em *Magia e técnica, arte e política*, prefere referir-se a "tempos entrecruzados" para melhor detalhar a dicotomia *temps perdu* vs. *temps retrouvé* através da alusão ao "tempo vivido" ("envelhecimento externo") e ao "tempo relembrado" ("reminiscências internas"):

> A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, universo dos entrecruzamentos. É o mundo em estado de semelhança, e nela reinam as 'correspondências', captadas inicialmente pelos românticos, e do modo mais íntimo por Baudelaire, mas que Proust foi o único a incorporar em sua existência vivida. É a obra da *mémoire involontaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento. Quando o passado se reflete no instante, úmido de orvalho, o choque doloroso do rejuvenescimento o condensa tão irresistivelmente como o lado de Guermantes se entrecruza com o lado de Swann, quando Proust, no [último] volume, percorre uma última vez a região de Combray, e percebe o entrelaçamento dos caminhos (BENJAMIN, 1987, p. 45-46).

Sendo, em todo caso, "poético", "metalinguístico" ou "entrecruzado", o tempo "perdido" e ora "reencontrado", ao contrário das manifestações da memória involuntária (estas totalmente inconscientes), deve seu "esforço de compreensão", por parte do narrador, tão somente à inteligência, expediente primordial a serviço da exata interpretação dos signos da memória e do tempo, de acordo com a ideia exposta por Gilles Deleuze em *Proust e os signos*:

> Em Proust, o pensamento geralmente aparece sob várias formas: memória, desejo, imaginação, inteligência, faculdade das essências... Mas, no caso do tempo que se perde e do tempo perdido, é a inteligência, e apenas ela, que é capaz de tornar possível o esforço do pensamento, ou de interpretar o signo; é ela que o encontra, contanto que venha 'depois'. Dentre todas as formas do pensamento, só a inteligência extrai as verdades dessa ordem (DELEUZE, 1987, p. 23).

Voltando à interpretação veiculada nos anos 1940 e 1950, Georges Poulet, praticamente à mesma época de André Maurois, também tratou da questão da importância do Tempo na *Recherche*, sobretudo em *Études sur le temps humain*, como no trecho no qual o crítico sugere que aquilo que é "perdido" e "reencontrado" na experiência de Marcel é não somente um "fragmento" do tempo (ao invés do próprio Tempo) mas também um "fragmento" de "espaço", através do qual, a partir da "recordação profunda", chega-se à "realidade sensível":

> Ce qui a été *perdu* et ce qui est *retrouvé*, ce n'est pas encore le temps, mais un fragment de temps auquel tient un fragment d'espace; et à l'intérieur de ce petit univers, le moi lui-même, le moi individuel indivisiblement lié par sa foi et son désir à ce moment du temps et à ce lieu de l'espace. Du sentiment de son existence détachée des temps et des lieux, l'être se trouve ramené par le souvenir profond à un sentiment premier, vraiment originel, constitutif de lui-même et du monde, l'acte de foi par lequel l'être sentant adhère instantanément, localement, à la réalité sensible (POULET, 1949, p. 378; grifo do autor)[154].

Para Poulet, no universo proustiano, tempo e espaço são indissociáveis, uma vez que o "ser redescoberto" em sua "verdade original" deve abstraí-los e suplantá-los, considerando-os dados essenciais em seu longo caminho em busca da "essência". Em *L'espace proustien* (1963)[155], Poulet deixa claro que

> Graças à memória, o tempo não está perdido, e, se não está perdido, também o espaço não está. Ao lado do tempo reencontrado está o espaço

154 Michel Leiris, na sequência das "notas" supracitadas, também introduz comentário semelhante: "Il s'ensuit que, dans le roman de Proust, l'expérience *temporelle* est montrée comme étroitement liée à une expérience *spatiale*. Les deux instants fondus dans le 'temps retrouvé' se situent toujours dans des lieux différents (madeleine trempée dans le thé à Combray et à Paris, inégalité du pavé sur la place Saint-Marc à Venise et dans la cour d'un hôtel du faubourg Saint-Germain, etc). Pour Proust il y a, comme l'a dit l'un de ses commentateurs, des 'lieux privilégiés où le temps a pris la forme de l'espace' " (LEIRIS, 1997, p. 58; grifos do autor).

155 Consultado na tradução brasileira feita por Ana Luiza Borralho Martins Costa (*O espaço proustiano*, Rio de Janeiro, Imago, 1992).

> reencontrado. Ou, para ser mais preciso, está um espaço *enfim encontrado*, um espaço que se encontra e se descobre em razão do movimento desencadeado pela lembrança (POULET, 1992, p. 54-55; grifo do autor).

Pode-se entender toda a aventura proustiana como o sinuoso e complexo processo de autoconhecimento, objetivo primordial confirmado pela utilização constante, a partir do título da obra, da expressão "*recherche*" ("pesquisa", "busca") a capitanear seu empreendimento: "Le roman de Proust est l'histoire d'une recherche: une recherche, c'est-à-dire une suite d'efforts pour *retrouver* quelque chose que l'on a *perdu*. C'est le roman d'une existence A la recherche de son essence" (POULET, *Études sur le temps humain*, 1949, p. 372; grifo do autor).

Nessa intensa associação entre "tempo perdido" e "tempo redescoberto", Paul Ricoeur descobre um índice de indeterminação do próprio gênero literário da *Recherche*, uma vez que em tal surpreendente empreitada personagens históricos se misturam a fictícios:

> Que l'expérience fictive du temps, mette à sa façon en rapport la temporalité vécue et le temps aperçu comme une dimension du monde, nous en avons un indice élémentaire dans le fait que l'épopée, le drame ou le roman ne se privent pas de mêler des personnages historiques, des événements datés ou datables, ainsi que des sites géographiques connus, aux personnages, aux événements et aux lieux inventés (RICOEUR, *Temps et récit III*, 1985, p. 232).

No tomo anterior *(Temps et récit II)*, Paul Ricoeur, ao contestar o fato de ser o romance uma espécie de "fábula sobre o tempo", já havia comentado a "confusão" estabelecida entre a possibilidade de a obra-prima ser a autobiografia "disfarçada" de "Proust autor" ou a autobiografia fictícia do narrador Marcel, dúvida sanada pela crítica moderna:

> Est-il légitime de chercher dans *À la recherche du temps perdu* une *fable sur le temps*? [...] On a pu paradoxalement le contester de différentes manières. Je ne m'attarderai pas sur la confusion, que la critique contemporaine

> a dissipée, entre ce qui serait une autobiographie déguisée de Marcel Proust, auteur, et l'autobiographie fictive du personnage que dit je. Nous savons maintenant que, si l'expérience du temps peut être l'enjeu du roman, ce n'est pas en raison des emprunts que celui-ci fait à l'expérience de son auteur *réel*, mais en vertu du pouvoir qu'a la fiction littéraire de créer un héros-narrateur qui poursuit une certaine quête de lui-même, dont l'enjeu est précisément la dimension du temps. Reste à determiner comment. Quoi qu'il en soit de l'homonymie partielle entre 'Marcel', le héros-narrateur de *la Recherche*, et Marcel Proust, l'auteur du roman, ce n'est pas aux événements de la vie de Proust, éventuellement transposés dans le roman, et dont celui-ci garde la cicatrice, que le récit doit son statut de *fiction*, mais à la seule *composition narrative*, qui projette un monde dans lequel le héros narrateur tente de recouvrer le sens d'une vie antérieure, elle-même entièrement fictive. Temps perdu et temps retrouvé sont donc à entendre tous deux comme les caractéres d'une expérience fictive déployée à l'intérieur d'un monde fictif (RICOEUR, 1984, p, 246; grifos do autor).

Sendo, na opinião de diversos críticos, o enredo da obra a "dimensão do tempo" fictício vivido e recuperado por Marcel ("la dimension d'un temps non pas évanoui mais traversé", RICOEUR, *Temps et récit II*, 1984, p. 258), é preciso entendê-la, conforme alerta o filósofo, como dado constitutivo da composição narrativa e como parte do processo de reelaboração de uma experiência presumivelmente real porém no fundo inventada (pois os acontecimentos que caracterizam a vida do autor são tão somente "eventualmente transpostos" para o mundo ficcional do narrador, mundo "verossímil" mas "paralelo" à realidade). Tal diferença fundamental não se limita à temporalidade (real ou fictícia), atuando sobretudo na caracterização daquilo que Ricoeur denomina "jogo de vozes narrativas" ("le jeu des voix narratives", 1985, p. 241), verdadeiro achado estrutural do romance, pois, apesar da referência, feita acima, ao "herói-narrador", o crítico procura não fundir suas vozes, demonstrando assim o paralelismo de seus discursos.

> La *Recherche* laisse entendre au moins deux voix narratives, celle du héros et celle du narrateur. [...] Le *héros* raconte ses aventures mondaines,

> amoureuses, sensorielles, esthétiques au fur et à mesure qu'elles adviennent; ici, l'énonciation adopte la forme d'une avancée orientée vers le futur, lors même que le héros se souvient; d'où la forme du 'futur dans le passé' qui projette *la Recherche* vers son dénouement; c'est encore le héros qui reçoit la révélation du sens de sa vie antérieure comme histoire invisible d'une vocation; à cet egard, il est de la plus grande importance de distinguer la voix du héros de celle du narrateur, non seulement pour replacer ses réminiscences elles-mêmes dans le courant d'une recherche qui avance, mais pour préserver le caractère événementiel de la visitation. [...] Mais il faut entendre la voix du *narrateur*: celui-ci est en avance sur la progression du héros parce qu'il la survole; c'est lui qui, plus de cent fois dans l'oeuvre, dit: 'comme on le verra plus loin'. Mais, surtout, c'est lui qui dépose sur l'expérience racontée par le héros la signification: temps retrouvé, temps perdu. En deçà de la révélation finale, sa voix est si basse qu'elle est à peine discernable de la voix du héros (ce qui autorise à parler de narrateur-héros). Il n'en est plus de même au cours et à partir du récit de la grande visitation: la voix du narrateur prend là tellement le dessus qu'elle finit par couvrir celle du héros; c'est alors que l'homonymie entre l'auteur et le narrateur joue à plein, au risque de faire du narrateur le porte-parole de l'auteur, dans sa grande dissertation sur l'art (RICOEUR, *Temps et récit II*, 1984, p. 252-253; grifo do autor).

Embora muitas vezes esses diferentes "personagens" possam ser confundidos (o que nos autoriza, segundo Ricoeur, a discorrer a respeito do "herói-narrador"[156]), a polifonia é marcante na *Recherche* – o "herói" conta suas aventuras, o narrador anuncia "o que se verá adiante" e o autor tenta administrar os conflitos inerentes ao sujeito da enunciação, conforme demonstra Paul Ricoeur ao estudar o fenômeno em *Temps et récit* a partir do ângulo da crítica literária e da filosofia. Algumas décadas antes, contudo, Roland Barthes e Pierre Brunel já haviam apontado que a originalidade da descoberta de Marcel Proust está ligada justamente à composição polifônica da obra. Em *Histoire de la littérature française*, comenta Brunel:

156 Roland Barthes, em "Ça prend" (*Magazine littéraire*, 1997, p. 46; o texto original é de 1979), comenta a dificuldade de separar as diversas vozes que compõem a *Recherche* ao se referir ao "mode d'énonciation original qui renvoie d'un façon indécidable à l'auteur, au narrateur et au héros". A despeito desta observação, o próprio Barthes, como se verá a seguir, demonstra a discrepância entre as vozes narrativas no *roman-fleuve* de Proust.

> L'instrument de cette découverte est un certain langage. Proust ne devient un mâitre que quand il passe du roman à la troisiême personne (le 'il' de *Jean Santeuil*) au 'je' qui, d'emblée, donne le ton de la *Recherche*: 'Longtemps, je me suis couché de bonne heure.' Ce 'je' ne représente ni l'auteur – car le roman n'est pas une autobiographie – ni le héros proprement dit, mais un personnage intermédiaire, le narrateur, dont les souvenirs constituent la matière du roman (BRUNEL, 1977, tome II, p. 600).

Em texto de 1967[157], Roland Barthes sugere a diferença entre narrador e autor acentuando a diversidade de intenções que caracteriza seus respectivos discursos.

> Os dois discursos, o do narrador e o de Marcel Proust, são homólogos mas não análogos. O narrador *vai* escrever, e este futuro faz com que ele se mantenha numa ordem da existência e não da palavra; está a braços com uma psicologia e não com uma técnica. Marcel Proust, pelo contrário, escreve; luta com as categorias da linguagem, e não com as do comportamento (BARTHES, 1974, p. 58; grifo do autor).

No discurso do narrador, planejamento e dúvida quanto à materialização da escritura; no do autor, a técnica que lapida a linguagem e, ciclicamente, a linguagem que expõe a técnica – discursos díspares mas correspondentes, eis um dos segredos do bem sucedido projeto de Proust. Em "Longtemps, je me suis couché de bonne heure", conferência apresentada no Collège de France em 1978 e incluída em *Le bruissement de la langue* (1984), Barthes, notando a genialidade da descoberta do romancista, esclarece o público acerca da peculiaridade do *Eu* que narra a *Recherche*:

> L'oeuvre proustienne met en scène – ou en écriture – un 'je' (le narrateur); mais ce 'je', si l'on peut dire, n'est déjà plus tout à fait un 'moi' (sujet et objet de l'autobiographie traditionnelle): 'je' n'est pas celui qui se souvient, se confie, se confesse, il est celui qui énonce; celui que ce 'je'

157 "Proust e os nomes", *Novos ensaios crítico/O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 55-67.

> met en scène est un 'moi' d'écriture, dont les liens avec le 'moi' civil sont incertains, déplacés. Proust lui-même l'a bien expliqué: la méthode de Sainte-Beuve méconnaît 'qu'un livre est le produit d'un autre 'moi' que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices'. Le résultat de cette dialectique est qu'il est vain de se demander si le Narrateur de la *Recherche* est Proust (au sens civil du patronyme): c'est simplement un *autre* Proust, souvent inconnu de lui-même (BARTHES, 1984, p. 318; grifo do autor).

É claro que para o estruturalista Barthes o "moi d'écriture" (materializado através do narrador que, por uma espécie de "transubstanciação", torna-se um *outro* Proust) é extremamente mais essencial que o Marcel Proust dos registros civis. Assim,

> De plus en plus nous nous prenons à aimer non 'Proust' (nom civil d'un auteur fiché dans les Histoires de la littérature), mais 'Marcel', être singulier, à la fois enfant et adulte, *puer senilis*, passionné et sage, proie de manies excentriques et lieu d'une réflexion souveraine sur le monde, l'amour, l'art, le temps, la mort (BARTHES, 1984, p. 319).

Em outro texto de *Le bruissement de la langue*, o paradigmático "La mort de l'auteur", Barthes condena a crítica biográfica, salientando a crença ingênua e superficial de alguns estudiosos (Sainte-Beuve, por exemplo) que insistem em "provar" o poder "ilimitado" do autor:

> [...] la critique consiste encore, la plupart du temps, à dire que l'oeuvre de Baudelaire, c'est l'échec de l'homme Baudelaire, celle de Van Gogh, c'est sa folie, celle de Tchaïkowski, c'est son vice: l'*explication* de l'oeuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'*auteur*, qui livrait sa 'confidence' (BARTHES, 1984, p. 62; grifo do autor).

O sujeito da enunciação, para Barthes, jamais será "uma mesma e única pessoa", sendo antes uma mescla original de vozes, peculiaridade que faz da *Recherche* a "epopeia" da escritura moderna, ideia manifestada na sequência do ensaio e na qual o teórico francês postula uma interes-

sante inversão – não é o romance que reproduz a vida do autor, mas a vida deste que se pauta por aquele:

> Proust lui-même, en dépit du caractère apparemment psychologique de ce que l'on appelle ses *analyses*, se donna visiblement pour tâche de brouiller inexorablement, par une subtilisation extrême, le rapport de l'écrivain et de ses personnages: en faisant du narrateur non celui qui a vu ou senti, ni même celui qui écrit, mais celui qui *va écrire* (le jeune homme du roman – mais, au fait, quel âge a-t-il et *qui* est-il ? – veut écrire, mais il ne le peut, et le roman finit quand enfin l'écriture devient possible), Proust a donné à l'écriture moderne son épopée: par un renversement radical, au lieu de mettre sa vie dans son roman, comme on le dit si souvent, il fit de sa vie même une oeuvre dont son propre livre fut comme le modèle, en sorte qu'il nous soit bien évident que ce n'est pas Charlus qui imite Montesquiou, mais que Montesquiou, dans sa réalité anecdotique, historique, n'est qu'un fragment secondaire, dérivé, de Charlus (BARTHES, 1984, p. 63; grifo do autor)[158].

Vários outros críticos perceberam tais sutis diferenças entre autor, narrador e herói em *À la recherche du temps perdu*, sendo que alguns, como Louis Martin-Chauffier, vão mais além, identificando quatro e não apenas três elementos: "narrador", "personagem" (ou "herói"), "autor" e "homem". Em sua opinião, tais elementos não estão em harmonia, uma vez que dois deles são "geniais" (autor e narrador) e dois são "banais" (homem e herói):

> Non seulement à cause de l'exceptionnelle vigueur et nouveauté du génie, mais par la remarquable insignifiance des deux personnages qui, aux

158 Ainda em "La mort de l'auteur", Barthes diferencia o autor da obra do sujeito da escritura, destacando o momento da enunciação como o aporte principal da divergência: "linguistiquement, l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* le langage connaît un 'sujet', non une 'personne', et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire 'tenir' le langage, c'est-à-dire à l'épuiser. [...] le scripteur moderne naît en même temps que son texte; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*" (BARTHES, 1984, p. 63-64; grifo do autor).

> deux bouts de la chaîne proustienne, sont l'un, Marcel Proust l'homme, le banal fournisseur de matière première, l'autre, Marcel le héros, l'image peinte et molle qui perd son temps. Toute la grandeur est réservée, dans l'intervalle, à Marcel le narrateur, qui recherche le temps perdu et le retrouve enfin, et à l'auteur, Proust, qui l'avait de longtemps retrouvé quand Marcel le narrateur, enhardi par cette découverte, se décide à prendre la plume pour en narrer le cheminement, long, minutieux et longtemps invisible (MARTIN-CHAUFFIER, "Proust et le double *je* de quatre personnes", 1971, p. 58).

O contraponto, segundo Martin-Chauffier, entre tais elementos é tão grande que o crítico se espanta, a certa altura, com o fato de obra tão espetacular ter surgido da mente de homem tão "insignificante".

> Cependant, c'est de cette vie, la plus insignifiante, la plus inutile et la plus étrécie dans son expérience humaine (en outre, fort déformée) que va sortir l'oeuvre qui projette sur la connaissance de l'homme, la vérité du coeur et la société même, le plus pénétrant et vibrant faisceau de lumière que les lettres françaises aient sans doute jamais vu jaillir (MARTIN-CHAUFFIER, 1971, p. 60).

Martin-Chauffier sublinha o fato de ser o "eu" da *Recherche* um falso eu, um "duplo eu" fictício canonizado como "Marcel", muito próximo do sujeito da enunciação de um relato memorialístico e que, nesse caso, somente se unifica no final, ao escrever a palavra "fim", em oposição ao homem "de carne e osso" que atendia pelo nome de Marcel Proust:

> [...] le 'je' [...] d'*À la recherche du temps perdu* est un faux 'je', un alibi, un trompe-l'oeil: une création. [...] Celui qui écrit 'je', c'est le personnage de fiction, le même que nous voyons vivre sous sa plume: ici, nous l'appellerons Marcel, puisqu'il est ainsi une fois nommé, laissant à l'homme réel son nom d'état civil, Marcel Proust, et à l'auteur la simple syllabe, Proust, qui suffit à la postérité pour nommer le génie. [...] Ce personnage de fiction, qui écrit 'je', est lui-même double, dans son action et sa durée. Comme dans les mémoires, celui qui tient la plume et celui que nous voyons vivre, distincts dans le temps, tendent à se rejoindre; ils tendent vers ce jour où le cheminement du héros en action aboutit à cette table où le narrateur, désormais sans intervalle et sans mémoire, l'invite à s'as-

> seoir près de lui pour qu'ils écrivent ensemble le mot: Fin (MARTIN-CHAUFFIER, 1971, p. 55-56)[159].

Próximos somente no fim da narrativa, o narrador e o herói são entidades diversas, em algumas ocasiões mescladas e em outras não, confundindo o leitor desavisado e inexperiente a ponto de este não saber ao certo à qual se refere especificamente o "eu" da narrativa. Em "Le style de Marcel Proust", Leo Spitzer tenta demonstrar a complexidade da questão através da alusão à narração ("récit") e à descrição ("traité"), recursos que auxiliam a diferenciação das vozes:

> Le mystère qui entoure le narrateur, son jeu de cache-cache dans le fond du décor ne se retrouve pas seulement dans la façon dont il se détache de ses personnages et de son récit, il se détache aussi du Moi, qui se résorbe dans le nous et le on. Proust passe constamment du récit au traité: le récit ne fournit plus alors qu'un exemple pour des expériences générales. [...] A chaque page, le récit tourne à un didactisme scientifique qui, avec son calme et sa grandeur sublimes, dresse à l'arrière-plan de faits racontés une sorte de monument, invisible abri du sage, du narrateur, du mystérieux Moi. Et ici encore le traité 'excède' le cadre des faits relatés isolément, comme dans les comparaisons: l'éternel, le monumental, domine le particulier, le temporel (SPITZER, 1970, p. 460-461).

O mistério que envolve o narrador é também o "mistério" do gênero narrativo, uma vez que é difícil determinar se se trata a *Recherche* de romance autobiográfico, pseudo-autobiográfico, de cunho memorialístico, etc, sendo que tal indeterminação, bem como a mescla de vozes narrativas, é justamente um dos apanágios de sua originalidade. Para André Maurois, trata-se de um "vasto romance meio autobiográfico" edificado

159 Aprofundando a explicação sobre esta grande variedade de "eus" que formam o *roman-fleuve*, o crítico esclarece: "Marcel le narrateur, qui dit 'je'; Marcel le héros, qui est 'je'; Proust l'auteur, qui ne dit jamais 'je' mais intervient sans cesse et dans le récit même, et qui dirige tout, comprend tout, presse le narrateur, l'attarde où il convient, guette ses trouvailles, en profite pour s'enrichir lui-même, ne perd jamais de vue le but à atteindre" (MARTIN-CHAUFFIER, 1971, p. 59).

sob "as leis do espírito"[160], enquanto Malcolm Bradbury prefere considerá-lo "inqualificável" em sua modernidade iconoclasta.

> [...] o livro de Proust é mesmo inqualificável: uma autobiografia das sensações humanas que não é exatamente uma autobiografia, uma sátira social que se afasta da sociedade, um romance de extremo materialismo geográfico e físico que dissolve espaço e lugar no mundo do tempo atemporal, um retrato do artista moderno que só se torna artista quando termina sua obra de arte. Assim, se o livro nos apresenta, no plano geral dos dois 'caminhos', o mundo social e a dimensão espacial da obra, é algo mais que nos dá sua forma subjacente: trata-se, essencialmente, da concepção proustiana de tempo – uma idéia moderna, de um contemporâneo de Einstein, Freud e Mann – e do modo como recuperamos seus processos misteriosos, sua duração interior, suas fraturas e suas continuidades (BRADBURY, 1989, p. 123)[161].

Walter Benjamin também opina, no início de "A imagem de Proust":

> Os treze volumes[162] de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust,

160 "Dès qu'il eut abandonné l'idée d'écrire, sur le seul personnage de Swann, un roman objectif, Proust dut entrevoir, dans une brève intuition analogue à celle qu'il décrit à la fin du *Temps retrouvé*, et tel l'architecte qui, avant même d'en commencer le dessin, imagine l'édifice qu'il veut bâtir, un vaste roman à demi autobiographique, construit, non comme les romans ordinaires en suivant l'ordre du temps spatial et social, mais selon les lois du monde de l'esprit, ou du souvenir, monde magique 'où l'espace et le temps sont abolis' " (MAUROIS, 1949, p. 174).

161 Alguns parágrafos adiante, Malcolm Bradbury cita George Painter, biógrafo de Proust, que, tendo indicado a fusão, realizada no romance, entre eventos reais e imaginados, propõe a expressão "autobiografia criativa" para classificar a *Recherche*: "[...] é possível encarar *Em busca do tempo perdido* tal como George Painter faz em sua excelente e exaustiva biografia de Proust – como uma obra que não tem similar entre os grandes romances, porque 'não é, propriamente falando, uma ficção, e sim uma autobiografia criativa'. Painter argumenta que Proust alterou tudo, porém não inventou nada, e pretendia com seu livro apresentar 'a história simbólica de sua vida'. Painter estabelece um grande número de identificações bastante exatas, convincentes em sua maioria entre pessoas e eventos reais e os personagens complexos e multifacetados de Proust" (BRADBURY, 1989, p. 128).

162 A referência de Benjamin aos "treze" volumes que compõem a *Recherche* respeita a divisão original do *roman-fleuve*, uma vez que praticamente todos os volumes tiveram suas primeira e segunda partes publicadas separadamente. Em língua portuguesa, *Em busca do tempo perdido*, até então inédito, foi publicado em sete volumes, iniciativa pioneira da Editora Globo de Porto Alegre durante os anos 1940 e 1950, empreendimento de alto risco comercial (confirma-o

> são o resultado de uma síntese possível, na qual a absorção do místico, a arte do prosador, a verve do autor satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaníaco se condensam numa obra autobiográfica. Já se disse, com razão, que todas as grandes obras literárias ou inauguram um gênero ou o ultrapassam, isto é, constituem casos excepcionais. Mas esta é uma das menos classificáveis. A começar pela estrutura, que conjuga a poesia, a memorialística e o comentário, até a sintaxe, com suas frases torrenciais (um Nilo da linguagem, que transborda nas planícies da verdade, para fertilizá-las), tudo aqui excede a norma (BENJAMIN, 1987, p. 36).

A originalidade do romance de Proust, para Benjamin, encontra-se no fato de esta "inclassificável autobiografia" ser narrada não a partir da recriação daquilo que foi "vivido", mas sim do que foi "lembrado" ou "sonhado", fator primordial da reelaboração efetuada por Marcel:

> Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. [...] Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência (BENJAMIN, 1987, p. 37).

A modernidade de *À la recherche du temps perdu* se evidencia através dessas inúmeras indeterminações propositais: narrador, autor e personagem se aproximam e se distanciam; o gênero narrativo, mescla de verdade e ficção, reflete a complexidade de sua estrutura e concepção; o estilo, recheado de parênteses e circunvoluções, é único, e o ritmo da

---

Erico Veríssimo em *Um certo Henrique Bertaso*, 1972), mas, acima de tudo, enorme façanha literária que muito impulsionou a recepção crítica de Proust no Brasil, conforme comentarei no próximo subcapítulo. Veríssimo credita a iniciativa à "teimosia" intelectual dele e de mais dois colegas da Globo: "Foi [Maurício] Rosenblatt quem nos conseguiu no Rio de Janeiro alguns escritores de nome, como Carlos Drummond de Andrade, que, vencidos pela sua capacidade de persuasão, se dispuseram a traduzir para o português volumes de *À la recherche du temps perdu*. Sim, porque nossa paranóia editorial começava a tomar proporções monumentais. Numa conspiração digna das novelas da Coleção Amarela, – Henrique [Bertaso], Maurício e eu, em sinistro conluio, decidimos atirar-nos nessa aventura editorial que foi a versão para a língua de Machado e Eça da grande obra de Marcel Proust" (VERÍSSIMO, 1973, 2 ed, p. 68).

frase espelha o olhar de Proust sobre o mundo que o cerca, conforme indica Leo Spitzer, que acredita

> [...] que le rythme de la phrase est peut-être dans le style de Proust l'élément déterminant et qu'il est directement lié à la façon dont Proust regarde le monde: ces phrases complexes, que le lecteur doit démêler, 'construire' comme celles d'un auteur grec ou romain, reflètent l'univers complexe que Proust contemple. Rien n'est simple dans le monde et rien n'est simple dans le style de Proust (SPITZER, 1970, p. 398)[163].

Além disso, o romance de Marcel Proust é inovador também pela recriação dos "espaços" da infância, e não apenas de seus diferentes "tempos", questão magistralmente discutida em *O espaço proustiano* (*L'espace proustien*, 1963), de Georges Poulet, que demonstra que o *roman-fleuve* de Proust é não apenas a "recuperação" do "tempo perdido", mas também do "espaço perdido", sendo que ambos, tempo e espaço, oscilam entre duas realidades distintas:

> O fenômeno da lembrança proustiana não tem somente por efeito fazer com que o espírito oscile entre duas épocas distintas: força-o a escolher

163 Sobre a recorrente utilização de parênteses e a predisposição à técnica do "enchimento" (*gonflement*), Leo Spitzer comenta, em nota de rodapé, que "Il est significatif que la correspondance de Proust regorge autant de parenthèses que ses oeuvres littéraires; on peut y voir l'expression d'une incapacité à dominer la vie: comment un homme aussi amoureux du contour, de l'enjolivure, pourrait-il être à l'heure à un rendez-vous? [...] Il est plus important de savoir que Proust – comme Balzac – a non seulement remanié, mais complété son roman en corrigeant les épreuves – la technique du 'gonflement' correspondant, dans une autre dimension, au style à parenthèse – et que ce 'gonflement' tient moins de place dans les volumes posthumes, écrits dans un français plus simple" (SPITZER, 1970, p. 468-469). Na crítica proustiana brasileira, Roberto Alvim Corrêa também destacou a importância dos longos parênteses do autor: "Não somente escreve na primeira pessoa como deixa a impressão – embora seja só a impressão – de descobrir ao correr da pena grande parte das observações que faz. Uma reflexão atrai outra, recorrendo até, muitas vezes, o narrador, àqueles intermináveis parênteses abertos como que no receio de deixar fugir uma idéia ou algo que talvez fosse capaz de nunca mais se apresentar à sua mente. Mesmo assim, seu estilo, que não respeita nem a brevidade nem a concisão (Proust, com Balzac e Saint-Simon, foram provavelmente os únicos em França que puderam ser prolixos sem serem vãos), é espontâneo, por corresponder ao movimento naturalmente sinuoso de seu pensamento" (CORRÊA, 1950, p. 44).

> entre lugares mutuamente incompatíveis. A ressurreição do passado, diz Proust, em resumo, força nosso espírito a '*trébucher*' (tropeçar) entre lugares remotos e lugares presentes [...] (POULET, *O espaço proustiano*, 1992, p. 16-17).

Poulet adverte que tal "procura do espaço perdido" se dá desde os primeiros instantes da narrativa, evidenciada em uma das minuciosas descrições, presentes em *No caminho de Swann*, a respeito do dilema (do adormecer a cada noite e do despertar a cada manhã) vivido por Marcel.

> 'Tentando descobrir onde estava...' Vê-se claramente que desde o primeiro momento – quase que se poderia dizer: desde o primeiro *lugar* – da narrativa, a obra proustiana se afirma como uma busca não somente do tempo, mas também do espaço perdido. Perdidos um como o outro, da mesma forma, perdidos como quem se perdeu e busca o caminho. Perdidos também no mesmo sentido de perder a bagagem, ou as contas de um colar que se desfez. Como ligar o lugar em que se está, o momento em que se vive, a todos os outros momentos e lugares de algum modo disseminados ao longo da *étendue* (extensão)? (POULET, 1992, p. 17; grifo do autor)[164].

Como ligar, pergunta o crítico, o lugar presente ao lugar evocado, como unir Paris a Combray senão pela reelaboração, através da memória, do ser que, antes de "reencontrado", está dividido, desagregado, incompleto, pois que ainda procura um tempo e um espaço "perdidos"? A fim de "localizarem" precisamente suas lembranças, os seres dependem de certas convenções temporais (dias, meses, anos, etc), mas sobretudo de determinados espaços que as fixem e conservem (certos lugares especiais geralmente reconstruídos com nostalgia e afeto, como na Combray de Proust ou no Cerro d'Árvore de Augusto Meyer). Para Poulet,

164 Malcolm Bradbury também sublinha o fato de que, desde a cena inicial do romance, o espaço (no caso, o quarto no qual Marcel se encontra) é essencial para a evocação que se seguirá: "É a memória que constrói o espaço, dá forma e confunde o quarto no qual estamos deitados e nomeia as coisas (no plano original, os três volumes da obra seriam intitulados *A idade dos nomes*, *A idade das palavras* e *A idade das coisas*). A memória também reconstrói ou recria o eu, ao alienar-se do mundo do hábito. E trata-se de algo involuntário, uma função do corpo e dos sentidos" (BRADBURY, 1989, p. 125).

> Sem os lugares, os seres seriam apenas abstrações. São os lugares que oferecem precisão a suas imagens, que nos fornecem o suporte necessário, graças ao qual podemos atribuir-lhes um lugar em nosso espaço mental, sonhar com eles e deles nos lembrarmos (POULET, 1992, p. 31).

O espaço proustiano, caracterizado pela "ressurreição" de Combray, Balbec e Veneza, torna-se fundamental se quisermos compreender perfeitamente o episódio da *madeleine* e as manifestações da memória involuntária na narrativa de Marcel, pois, "subitamente", uma cidade inteira, com suas igrejas e jardins, "saem" de sua chícara de chá:

> Ora, por vezes, quando há muito havíamos renunciado tristemente a reestabelecer o contato com nosso passado profundo ou mesmo recente, eis que um encontro inesperado o restitui. No romance proustiano, o primeiro e mais célebre desses 'encontros' é descrito naquele que se convencionou denominar o episódio da *madeleine*. Pelo milagre de uma semelhança entre o sabor atual de um bolinho mergulhado numa taça de chá e o mesmo sabor percebido muitos anos antes, no tempo em que a criança que se era então degustava uma *madeleine* da mesma forma, na casa de seus pais durante as férias, eis que a pequena cidade [Combray] onde moravam seus pais, eles mesmos, seus amigos, e todo o cortejo de impressões infantis, beijos maternos, temores pueris, passeios dominicais para o lado de Méséglise ou para o lado oposto de Guermantes, tudo isso ressurge na memória, restitui o passado não apenas tal como foi visto, mas tal como foi vivido. Donde a felicidade de quem assiste, radiante, à nova eclosão de sua antiga existência no fundo de si mesmo (POULET, 1992, p. 96)[165].

165 Poulet acredita que a Combray recriada pela memória de Marcel é o que se pode denominar "lugar inconfundível" (a existir no interior das sutis fronteiras entre o topográfico e o metonímico), trazido à tona "por um ato da imaginação": "Não é somente um certo período de sua infância que o ser proustiano vê sair da taça de chá: é também um quarto, uma igreja, uma cidade, um conjunto topográfico sólido, não mais errante, que não vacila mais. [...] Lugares reencontrados no fundo de nossa memória, criados por nossos sonhos ou pela participação nos sonhos dos outros [...] ou ainda, e mais raramente, lugares diretamente percebidos por nós em sua beleza particular, e realçados pela presença de um ser que lhes confere algo de sua própria individualidade: há, em Proust, toda uma série de lugares inconfundíveis, que parecem existir no interior de suas fronteiras de um modo absolutamente independente. Esta é a sua característica essencial" (POULET, 1992, p. 23).

Revivescência inesperada, espaço recriado sob as lentes desfocadas da imaginação, da memória e da nostalgia do "tempo perdido" (brindando o narrador com uma felicidade igualmente inesperada), reconfigurações de terras "reais" na infância e "virtuais" na reconstituição do sujeito da memória, para Georges Poulet os lugares proustianos se comportam exatamente como as lembranças de Marcel, isto é, eles "vão e vêm", pois

> Se os lugares familiares podem nos abandonar algumas vezes, também podem retornar e reocupar o seu lugar primitivo, para nosso imenso alívio. Vê-se que os lugares comportam-se exatamente como os momentos do passado, como as lembranças. Eles vão e vêm. E assim como ocorre em certas épocas de nossa existência, quando, sem causa, sem nenhum esforço voluntário de nossa parte, reencontramos subitamente o tempo perdido, do mesmo modo aparentemente fortuito, e graças à intervenção de alguma providência, aquele ser perdido no espaço descobre-se em casa, e descobre ao mesmo tempo o lugar perdido (POULET, 1992, p. 20-21).

Tal "lugar primitivo" se encontra, muitas vezes, tão afastado no tempo e em relação a outros espaços "atuais" que sua lembrança é como uma *ilha* que se destaca de todos os demais "lugares da memória" de quem a concebe. Para Poulet, à solidão dos seres se alia a solidão dos "universos à parte" recriados pela evocação, pois "os seres são pessoas, e as pessoas só podem ser compreendidas em sua originalidade própria. Ocorre o mesmo com os lugares: são ilhas no espaço, mônadas[166], 'pequenos universos à parte' " (POULET, 1992, p. 39). O crítico julga que a necessidade do isolamento em "ilhas mônadas" (espécie de "cidades

166 Segundo o *Novo dicionário da língua portuguesa*, *mônada* ou *mônade*, de acordo com a Biologia, é um "Organismo muito simples, que se poderia tomar por unidade orgânica". De acordo com a Filosofia, trata-se de um conceito leibiniziano que configura uma "substância simples, i.e., sem partes, que, agregada a outras substâncias, constitui as coisas de que a natureza se compõe" (FERREIRA, 1986, p. 1152).

sitiadas") é reforçada pela falta de perspectivas e de caminhos objetivos, situação incômoda frequentemente enfrentada por quem se lança à recriação do "espaço perdido" mas sem dispor dos meios apropriados à satisfatória realização do intento:

> Numa palavra, a ausência ou o reforço de hábitos, a atenção ou a distração, o temor ou a confiança, até mesmo a simples substituição de um modo de locomoção por outro, ora alongam, ora encurtam os caminhos que percorremos. Mas também, o que é ainda mais grave, por vezes não há mais caminhos, o lugar em que se está é como uma *ilha*, não conduz mais a outros lugares: interrompido por todos os lados, é incapaz de prolongar sua rede de comunicações desaparecidas. Lugar recortado do resto do mundo, que subsiste em si e por si mesmo, tal como uma cidadela sitiada, lugar situado na ausência, a negação ou a inacessibilidade dos demais lugares, lugar que parece absolutamente perdido na solidão do espaço [...] (POULET, 1992, p. 18-19; grifo do autor).

Vimos anteriormente que o próprio Marcel Proust, ao evocar a "sebe de pilriteiros", cria a metáfora da "Delos florida" para aproximar deste "isolado trecho de paisagem" uma determinada ilha que, flutuando incerta no pensamento do narrador, não pertence a país ou tempo algum. Em *Études sur le temps humain*, Georges Poulet julga que tais "pontos isolados" e "fragmentos de paisagens" seriam justamente os focos de resistência que impediriam o aniquilamento total das lembranças de Marcel:

> En cette sorte de néant ou de nuit qui s'étend derrière lui, au fond de lui, et qui s'appelle le passé, l'être A la recherche de lui-même a donc découvert maintenant certains points lumineux, isolés, morceaux de paysage, fragments de sa vie ancienne, qui survivent à l'anéantissement de tout le reste. Derrière lui ce n'est plus le néant total mais un néant étoilé (POULET, 1949, p. 380).

Ao salientar que o tempo da infância é como uma "ilhota" incomunicável e aparentemente distanciada de tudo o mais, Paul Ricoeur elogia a relação estabelecida por Poulet entre o "isolamento" temporal e espacial das reconstituições mnemônicas em *À la recherche du temps perdu*:

> [...] le temps de l'enfance reste fait d'îlots disparates, aussi incommunicables que, dans l'espace, les 'deux côtés', le côté de Méséglise, qui se révèle être celui de Swann et de Gilberte, et le côté de Guermantes, celui des noms fabuleux d'une aristocratie hors d'atteinte, celui surtout de Mme de Guermantes, le premier objet d'un amour inaccessible. Georges Poulet a raison de mettre ici en strict parallèle l'incommunicabilité des îlots de temporalité et celle des sites, des lieux, des êtres. Des distances non mesurables séparent les instants évoqués comme les lieux traversés (RICOEUR, 1984, p. 259).

Distâncias e tempos incomensuráveis formam a realidade incomum de Marcel, o tempo e o lugar redescobertos supõem "ilhas" no cérebro, pontos destacados que excluem tudo aquilo que não se refira às ressurreições da memória involuntária (e graças à qual tais lugares não ficarão "perdidos" para sempre) e da lembrança de Combray ("ilha" da qual Marcel resgata um passado antes adormecido e ora atuante e vital). Aí sim, cidade e igreja, jardins e parques, tudo que "sai da taça de chá" passa a fazer sentido, atingindo proporções macroscópicas e imprescindíveis para a construção do "edifício imenso da recordação" de Marcel, espécie de "catedral" composta pelo amálgama originalíssimo de passado e presente, concebido por alguém que parecia, como no verso de Baudelaire, ter mais recordações "do que se tivesse mil anos".

Para muitos estudiosos da obra de Marcel Proust, questões relativas ao Tempo ("perdido"/"reencontrado") e à memória involuntária não são os mais fundamentais na análise da obra-prima do romancista francês. Para Gilles Deleuze,

> A obra de Proust não é voltada para o passado e as descobertas da memória, mas para o futuro e os progressos do aprendizado. O importante é que o herói não sabe certas coisas no início, aprende-as progressivamente e tem a revelação final. Inevitavelmente, ele sofre decepções: 'acreditava', tinha ilusões; o mundo vacila na corrente do aprendizado (DELEUZE, 1987, p. 26).

Na "revelação final" do "aprendizado da verdade" proposto por Deleuze estão contidos o "tempo redescoberto" e as conquistas obti-

das através dos acessos involuntários, mas estes não são, na opinião do filósofo, os temas essenciais da aprendizagem ("voltada para o futuro") descrita ao longo dos sete volumes. Deleuze prefere valorizar os diversos "círculos" da *Recherche*, paradigmas do aprendizado do narrador, a saber: os signos da mundanidade; os signos do amor; as impressões ou qualidades sensíveis[167]; e os signos da arte. Para o pensador francês, *À la recherche du temps perdu* se baseia justamente no "aprendizado" desses signos (devendo a estes sua unidade e sua "estrutura profunda"), e não na "exposição" da memória involuntária:

> Em que consiste a unidade de *À la recherche du temps perdu*? Sabemos ao menos que ela não consiste na memória, nem tampouco na lembrança, ainda que involuntária. O essencial da *Recherche*, a busca, não é simplesmente um esforço de recordação, uma exploração da memória: a palavra deve ser tomada em sentido preciso, como na expressão 'busca da verdade'. Por outro lado, o tempo perdido não é simplesmente o tempo passado; é também o tempo que se perde, como na expressão 'perder tempo'. É certo que a memória intervém como um meio da busca, mas não é o meio mais profundo; e o tempo passado intervém como uma estrutura do tempo, mas não é a estrutura mais profunda. [...] Não se trata de uma exposição da memória involuntária, mas do relato de um aprendizado – mais precisamente, do aprendizado de um homem de letras. O caminho de Méséglise e o caminho de Guermantes são muito menos fontes de lembrança do que matérias-primas, linhas do aprendizado. São os dois caminhos de uma 'formação' (DELEUZE, 1987, p. 3-4).

O crítico britânico C.P.Snow concorda com Deleuze – no capítulo "Proust", de *Os realistas – Retratos de oito romancistas*, sugere que "a formulação de tempo e memória" na *Recherche* muitas vezes "esconde" a

167 Gilles Deleuze inclui nessa categoria manifestações da memória involuntária tais como a *madeleine* ou o calçamento irregular do pátio dos Guermantes: "Em que nível, então, intervém a famosa *memória involuntária*? Ela só intervém em função de uma espécie de signos muito particulares: os signos sensíveis. Apreendemos uma qualidade sensível como signo; sentimos um imperativo que nos força a procurar seu sentido. Então, a Memória involuntária, diretamente solicitada pelo signo, nos fornece seu sentido (como Combray para a *madeleine*, Veneza para as pedras do calçamento...)" (DELEUZE, 1987, p. 53; grifo do autor).

excelência do talento do autor, sua originalidade e seu perfeito domínio sobre a estruturação da narrativa.

> É verdade que a estrutura metafísica dentro da qual ele encaixou *Em busca do tempo perdido*, a formulação de tempo e memória que ele abstraiu da experiência, às vezes esconde o aspecto mais maravilhoso e inerente de seu talento. Essa estrutura não surgiu da experiência, e ficou estabelecida antes que a parte principal do romance fosse escrita. O famoso final – onde todos os seus personagens são como um gigante imerso no tempo – foi composto antes que grande parte do primeiro volume fosse escrito. Esse final dá forma e limpeza estética a todo o trabalho e, embora a declaração não seja original, provavelmente [...] se autojustifica. Contudo, não deveria agir como uma digressão dos elementos do grande *roman fleuve* que são tão válidos e universais quanto o romancista os tenha feito. Os enigmas do tempo foram causa de logro para muita gente – a lembrança involuntária não era uma descoberta recente – mas Swann caminhando do lado de fora da casa de Odette, o desfolhamento das camadas da personalidade como se fossem cascas de cebola, a alegre insensatez de um jantar em Verdurin, a tristeza ao amanhecer, tudo isso só poderia ter sido escrito por esse grande e único escritor (SNOW, 1988, p. 292-293)[168].

Julia Kristeva, ainda que exaltando o estudo de Deleuze[169], julga que o mundo simbólico edificado por Marcel define-se basicamente pela "impressão" ("Déjà l'impression surgit, qui compense la faiblesse des signes", 1994, p. 437), e não pela sujeição a signos platônicos ou mesmo saussurianos: "Proust ne cesse de 'déchiffrer', mais son monde n'est pas fait des 'signes'. En tout cas, ce ne sont pas des signes-mots ni des signes

168 Assim como o filósofo parisiense, o escritor britânico também não vê as manifestações involuntárias de Marcel como o grande *leitmotiv* da *Recherche*, chegando a sugerir que tal tipo de manifestação não é "tão involuntária assim": "Elas [as lembranças involuntárias] são apresentadas como se tivessem a mesma força e o mesmo impacto emocional; elas trazem de volta, com uma espécie de simetria tripla, o tempo perdido e depois recuperado por esses acasos da lembrança. Isso é maravilhosamente planejado, mas é planejado" (SNOW, 1988, p. 324).

169 "La magnifique lecture que Gilles Deleuze a proposée de Proust met l'accent sur la dématérialisation que ces signes infligent aux personnes réelles auxquelles ils renvoient, et le philosophe y voit la preuve d'un platonisme proustien" (KRISTEVA, 1994, p. 443). Em nota de rodapé, Kristeva comenta que *Proust e os signos* "[...] privilégie le rôle des 'signes' et des 'idées' de Platon dans l'art 'sériel' de Proust" (*Idem*, ibidem).

d'idées, encore moins de signifiants ou des signifiés" (KRISTEVA, 1994, p. 436). Mais do que isso, a psicanalista acredita que Proust, durante seu "aprendizado", chegava a se "revoltar" contra algumas espécies de signos: "Le jeune Proust, sans doute attentif aux leçons de Schelling, Schopenhauer et leurs successeurs français, se révolte plus nettement encore contre 'les signes' et la 'stricte signification" (*Idem*, ibidem), sendo que, para ela, o "signo" que realmente importa é o da assimilação do fato de que, através da memória involuntária, uma "percepção presente" ressuscita uma "sensação passada" e faz desta uma *impressão* definitiva, ultrapassando as barreiras de tempo e espaço.

> La sensation passé demeure en nous, et la mémoire involontaire la retrouve lorsqu'une perception présente s'y rapporte, induite par le même désir. Une *association* de sensations se produit ainsi, à travers l'espace et le temps: lien, composition, réminiscence des désirs. Dans cet entrelacs, la sensation se fixe et devient une *impression*: c'est dire que sa particularité solitaire se perd (KRISTEVA, 1994, p. 435; grifo da autora).

Privilegiando alguns o Tempo (Beckett, Ricoeur), outros a memória involuntária (Auerbach, Benjamin, Kristeva), a polifonia (Barthes, Chauffier), o espaço (Poulet) ou o "aprendizado dos signos" (Deleuze), os diversos estudiosos de *À la recherche du temps perdu* parecem concordar plenamente em pelo menos um ponto essencial – a extrema modernidade de uma obra revolucionária e polêmica (tendo sido o primeiro grande romance em língua francesa a abordar abertamente o homossexualismo masculino e feminino), que, alimentada por um estilo ímpar e por um concepção vanguardista e desafiadora, é, ao lado das produções de Joyce, Kafka e Borges, a referência estética mais importante do século XX em se tratando de literatura ficcional. Em *Le plaisir du texte*, Roland Barthes a elege o cerne de toda a reflexão literária e artística de sua geração:

> Je comprends que l'oeuvre de Proust est, du moins pour moi, l'oeuvre de référence, la *mathésis* générale, le *mandala* de toute la cosmogonie littéraire

> – comme l'étaient les Lettres de Mme de Sévigné pour la grand-mère du narrateur, les romans de chevalerie pour don Quichotte, etc; cela ne veut pas du tout dire que je sois un 'spécialiste' de Proust: Proust, c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle; ce n'est pas une 'autorité'; simplement *un souvenir circulaire*. Et c'est bien cela l'inter-texte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie (BARTHES, 1973, p. 59; grifos do autor).

Proust intertextual, multiforme, plurissignificativo, tão "atual" quanto uma notícia de jornal ou um acontecimento mostrado na tela da TV – qual um Cérbero moderno, Proust se volta para o passado (reminiscências, lembranças inesperadas), para o presente (impressões reelaboradas) e para o futuro (experimentalismo narrativo), daí advindo sua mais preciosa originalidade. Devido, entre outros fatores, a seu "senso metafísico" apurado e a sua pesquisa "holística" do Ser, Pietro Citati via em Proust "nosso próprio futuro", pois o escritor, mais do que qualquer outro, modificou e determinou nossa visão de mundo a ponto de ter-se tornado uma espécie de arauto dos paradoxos da modernidade no fim do milênio. Em entrevista veiculada no "Dossiê Proust" da *Magazine Littéraire* de janeiro de 1997, o crítico identifica sua inesgotável contribuição:

> Proust l'a modifiée [notre vision du monde] plus que tout autre, et nous vivons aujourd'hui en un monde proustien. Il est, lui seul, l'art de l'avenir – beaucoup plus que Kafka. Pour sa recherche du Tout, son sens métaphysique, sa fusion du récit et de la pensée en un seul mélange, sa sensualité, son idée de l'infinie multiplicité de chaque événement et de chaque sensation, son don mythologique, son idée des dieux masqués qui vivent dans notre monde et de la métamorphose universelle, Proust est vraiment notre avenir (ITTO, Anna. "Pietro Citati: la douleur pour destin", *Magazine Littéraire*, n 350, 1997, p. 250).

A excelência da obra de Marcel Proust apregoada por Pietro Citati não evitou, obviamente, que o criador de Swann e de Albertine fosse comparado a outros escritores geniais, sendo que, na maioria dos confrontos, a "balança" do julgamento de valor pendeu para seu lado. Em

alguns casos, a comparação surge quase sem querer, motivada por outros aspectos não relacionados especificamente à discussão do "valor" da obra e do artista. C.P.Snow, por exemplo, ao comentar a época apropriada, em seu entender, para se ler a *Recherche*, aproxima-o de Stendhal:

> *Em busca do tempo perdido* possui uma sabedoria profunda, porém, é a sabedoria de um jovem. Como sucede com Stendhal, o livro é melhor se for lido – isto é, pela primeira vez – quando se está na casa dos vinte anos. Então a pessoa envolve-se por completo numa obra de arte que, muito mais que qualquer livro de qualquer grande escritor, é inseparável do próprio homem (SNOW, 1988, p. 322-323).

O ensaísta britânico comenta ainda outra confluência bastante explorada pelos críticos em geral, a da obra de Proust com a de Balzac, a partir de muitos pontos em comum: tanto *Em busca do tempo perdido* quanto *A comédia humana* são *roman-fleuves* nos quais os mesmos personagens circulam em mais de uma obra, ambos traçam um amplo retrato da sociedade parisiense em suas respectivas épocas, etc. Para Snow, Proust realiza com sucesso seu "plano" inicial de "superação" da extensa obra balzaquiana:

> Proust absorveu a obra de Balzac com uma total abrangência. Balzac é o menos etéreo de todos os grandes romancistas. Proust estava certo de que qualquer coisa que Balzac pôde fazer, ele, Proust, poderia fazer melhor. No caso isso não ajudava muito, embora a análise social de Proust a respeito dos círculos onde Balzac também havia penetrado 60 anos antes seja mais precisa e mais brilhante; além disso, muitas vezes a análise que Proust faz das pessoas individuais é mais profunda ainda. De qualquer forma, uma das ambições literárias de Proust era superar Balzac, uma ambição a que se podia dispor sem falsidade ou presunção (SNOW, 1988, p. 293).

Admitindo que Proust tenha realmente "ampliado" a obra de seu antecessor, é mais razoável, portanto, aproximá-lo de grandes autores modernistas como Thomas Mann ou Virginia Woolf, ideia concebida por Paul Ricoeur em *Temps et récit III*, no qual o crítico discute "les expé-

riences fictives du temps" (1985, p. 229) nas obras *À la recherche du temps perdu*, *Der Zauberberg* (*A montanha mágica*) e *Mrs. Dalloway*. Em determinado trecho do capítulo "La fiction et les variations imaginatives sur le temps", Ricoeur coloca os romances de Proust e de Mann "lado a lado", a fim de demonstrar as "variações sobre a eternidade" presentes nos mesmos.

> Il est fascinant de placer côte à côte les variations sur l'éternité de *Der Zauberberg* et celles de *la Recherche*. L'accès au royaume 'extra-temporel' des essences esthétiques, dans la grande méditation du *Temps retrouvé*, ne serait pas moins source de déception et d'illusion que l'extase de Hans Castorp dans l'épisode *Schnee*, si la décision de 'faire une oeuvre d'art' ne venait fixer la fugitive illumination et lui donner pour suite la reconquête du temps perdu. Il n'est pas besoin alors que l'histoire vienne interrompre une vaine expérience d'éternité: en scellant une vocation d'écrivain, l'éternité s'est muée de sortilège en don; elle confère le pouvoir de 'retrouver les jours anciens' (RICOEUR, 1985, p. 244)[170].

Comparada às criações de Mann, Woolf, Balzac, Flaubert[171] e Paul Valéry (em estudo de Curtius), a obra de Marcel Proust nunca foi tão cotejada à de qualquer outro escritor modernista ou realista mais do que à filosofia de Henri Bergson, comparação a gerar eternos debates entre os mais diversos especialistas na obra proustiana, os quais, defen-

170 Malcolm Bradbury também coteja Proust e Mann, todavia para destacar como ambos, mesmo imersos em semelhantes "estados primitivos de isolamento", formulam de modo diferente questões relativas ao espaço, ao tempo e ao esquecimento: "Escreve Thomas Mann no início de *A montanha mágica*: 'O espaço, como o tempo, engendra o esquecimento; porém o faz libertando-nos fisicamente do ambiente que nos cerca e nos remetendo de volta a nosso estado primitivo de isolamento'. Mas, em *Em busca do tempo perdido*, se há uma coisa que o espaço e o tempo, atuando juntos, *não* fazem é gerar o esquecimento" (BRADBURY, 1989, p. 124; grifo do autor). Para José Maria Cançado, a *Recherche* é "[...] um romance tão europeu e tão Guerra de 14 como *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann" (CANÇADO, 1983, p. 40).

171 Ver a seguir a aproximação a que procede Octacílio Alecrim, em "Raízes de Proust" (*Proustiana Brasileira*, 1950, p. 55-62), entre as obras de Proust e de Flaubert a partir do ângulo da memória involuntária, manifestação utilizada em *Madame Bovary* e aprofundada na *Recherche*. José Maria Cançado e Aguinaldo José Gonçalves também citam a obra de Flaubert em confronto com a de Proust.

dendo, alguns, inúmeras convergências entre os dois autores, e preferindo, outros, salientar o quanto as duas obras (sobretudo a ideia de *durée*) são diferentes, jamais chegaram a qualquer espécie de unanimidade. Leo Spitzer, citando estudo realizado por Benoist-Méchin, credita a semelhança entre os dois grandes autores às respectivas concepções sobre "evolução".

> Benoist-Méchin, si je le comprends bien, voit dans la langue de Proust une application des idées bergsoniennes sur l'évolution, décomposée par le langage humain en une foule d'instants du devenir: 'C'est donc contre ses propres outils... qu'il a dû entreprendre une lutte héroïque. La langue qu'il s'est forgée, il n'a pu l'obtenir qu'en faisant éclater la syntaxe habituelle, en allongeant les périodes, en les enchevêtrant de conjonctions, de subordonné(e)s, en assouplissant les transitions, en empruntant son vocabulaire aux différents domaines des sciences et des arts.' (SPITZER, 1970, p. 473).

Georges Poulet discorda radicalmente de qualquer analogia entre Proust e Bergson, sobretudo se a discussão envolver o conceito de *durée*: "[...] rien n'est-il plus faux que de comparer la durée proustienne à la durée bergsonienne. Celle-ci est un plein, celle-là, un vide; celle-ci un continu; celle-là, un discontinu" (1949, p. 396). Se a durée bergsoniana é um contínuo "presente perpétuo", a durée proustiana é, nas palavras de Poulet, uma "pluralidade de momentos isolados" a afrontar o esquecimento, "verdadeiro nada" contra o qual sua reconstituição mnemônica luta com unhas e dentes.

> Loin d'être comme le veut Bergson, une 'continuité mélodique', la durée humaine est, aux yeux de Proust, une simple plurarité de moments isolés loin les un des autres. Or, comme Proust l'a fait remarquer lui-même, la différence de nature entre ces deux durées entraîne nécessairement une différence égale dans les démarches par lesquelles l'esprit s'aventure à les explorer [...] (POULET, 1949, p. 397).

Tempos e espaços perdidos e reencontrados, diversas vozes narrativas sobrepostas, originalidade de estilo e de mensagem, extrema mo-

dernidade de uma obra sintonizada às grandes questões da modernidade constituem alguns dos principais temas proustianos abordados pela crítica europeia no decorrer do século XX. Para concluir, sirvo-me da citação que encerra a obra *Études sur le temps humain*, de Georges Poulet, na qual o crítico salienta que a obra de Proust preencheu um certo "vácuo" deixado pelo ser humano desde a Idade Média, expondo o ser constantemente "perdido" e somente reencontrado através da recriação do "eu" e dos ambientes frequentados, reestruturação "total de si mesmo", pois tudo nessa obra se revela, segundo Poulet, sobre "planos diferentes" que nada mais são do que os diversos tempos "dispostos em camadas" e sobre os quais, em movimento reflexo, a obra proustiana, síntese do pensamento francês, "desdobra" suas "ramificações":

> Être toujours recréé, toujours retrouvé et toujours reperdu, comme l'est l'être humain dans toute pensée depuis Descartes, dépendant lui aussi d'une grâce précaire, comme le fait l'être humain dans toute pensée religieuse, qu'elle soit de la Réforme ou de la Contre-Réforme, l'être proustien atteint en fin de compte à cette structure totale de soi-même que l'existence humaine avait perdue depuis le moyen âge. Comme dans les vastes Sommes qui s'y sont édifiées, tout s'y découvre simultanément sur des plans différents qui sont des temps étagés. Ainsi l'oeuvre proustienne apparaît comme une vue rétrospective de toute la pensée française sur le temps, déployant dans le temps, comme l'église de Combray, son vaisseau (POULET, 1949, p. 403-404).

PROUST E A LITERATURA MODERNISTA BRASILEIRA

> "A procura do Tempo perdido é a procura do eu que se perdeu. O Eu proustiano se volta pro passado com a intenção de reconquistar ao longo dos anos vividos a memória integral da personalidade, quer salvar-se no meio da correnteza construindo na ilha da memória o observatório da consciência".
> (Augusto Meyer, *Proust, o zaori*, 1930)

> "Na Paris de 1900, onde os homens de cultura e os artistas de gênio se reuniam, freqüentemente, no *Weber*, para ali discutirem a posição do materialismo e exporem teorias menos científicas e mais helênicas em torno de novos conceitos, via-se um moço bem pálido, sóbrio, de aspecto soberbo, o qual discutia com aprumo e ventilava as suas idéias com ares de quem não está satisfeito e feliz em rodas diletantes. Era Proust".
> (Henrique Maron, "Marcel Proust – Um físico do subconsciente", *Proustiana brasileira*, 1950, p. 173)

Falar da recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil é, em parte, falar da história do próprio movimento modernista em nosso país, uma vez que ambas estão associadas de tal forma a parecer que *À la recherche du temps perdu* somente poderia ter sido analisada, em um primeiro instante, por modernistas como Graça Aranha, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Augusto Meyer, capitaneando gerações inteiras que nunca esconderam o influxo que a obra-prima de Proust legou a eles[172]. Escrita entre 1913 e 1922 (terminada poucas horas antes do "sopro" final do asmático genial a 18 de novembro), e publicada na Fran-

172 Reconhece Otto Maria Carpeaux, no final da década de 1940: "Há mais de dois decênios a sua obra é universalmente reconhecida como uma das poucas realizações artísticas de valor permanente que o nosso século já produziu. Também entre nós essa obra conta, há muito, leitores assíduos, até notando-se sensível influência proustiana em nossas letras" (1950, p. 109).

ça no decorrer da década de 1920 (os três últimos volumes, póstumos, são, respectivamente, de 1923, 1925 e 1927), a *Recherche* foi ansiosamente aguardada, imediatamente lida e debatida sobretudo entre os principais intelectuais modernistas do Nordeste, do eixo Rio-Minas-São Paulo e do Rio Grande do Sul[173].

Iniciada, portanto, simultaneamente à publicação do *roman-fleuve*, esta primeira fase da crítica proustiana brasileira foi essencialmente impressionista, pois o julgamento era feito, invariavelmente, a partir de uma visão parcial e pouco distanciada da obra, já que a *Recherche* se completa apenas em 1927, com a publicação de *Le temps retrouvé*. Crônicas, por exemplo, como as de Graça Aranha ("Marcel Proust") e de Carlos Drummond de Andrade ("França"), veiculadas em 1925, analisam somente os quatro primeiros volumes (até *Sodome et Gomorrhe*), o que as impede de ter uma noção abrangente do romance, cujo ciclo (do ser "reencontrado" e ressuscitado pela memória) se fecha apenas no derradeiro volume[174]. De-

173 Sobre a "ansiedade" com que nossos modernistas recebiam a "novidade Proust", ver trecho de José Nava acerca das caixas que chegavam à Livraria Francisco Alves, em Belo Horizonte, vindas do Rio em navio e trazendo o então recém laureado com o Prêmio Goncourt *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, passagem reproduzida por Maria Marta Oliveira em sua tese *A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil* (defendida na UFRGS, em 1993, sob orientação da Profa. Dra. Tania Franco Carvalhal): "O bando atacou o caixote. Empunhava martelo e pé-de-cabra o risonho Francisco Martins de Almeida. Iniciada a operação, salta um pacote, que vai tombar aos pés de um moço de olho vivo e ar tímido, mas atilado leitor, e hábil tipógrafo. Era Eduardo Frieiro. Rápido, apanha-o e sobraçando o embrulho, sai correndo para o fundo da loja. Mal aberto, grita: – É o Goncourt, pessoal! Mais quatro moços atiraram-se em seu encalço e arrebataram os exemplares: Milton Campos, Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade e Alberto Campos. A cada um dos cinco bibliomaníacos o lesto Kneipp debitou um Proust, a três mil réis. Os primeiros cinco a serem lidos em Minas. E consta que Eduardo Frieiro começou a leitura ali mesmo. Eis, pois, sem tirar nem pôr, o primeiro leitor de Proust, de que há notícia no Brasil" (*Apud* OLIVEIRA, 1993, p. 63). A tese de Maria Marta é importante fonte de consulta a respeito dos primeiros leitores da obra de Proust no Brasil, reproduzindo, nos "Anexos", diversos textos escritos sobre a *Recherche* na primeira metade do século XX. Além disso, indica alguns dados fundamentais para se compreender o fascínio de Augusto Meyer ("seguramente o primeiro grande proustiano do sul do país", 1993, p. 220) e de sua geração pela obra de Proust, como o fato de Meyer e Jorge de Lima terem se associado à "Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray", criada na França em 1950 (1993, p. 37), além da fundação, no Brasil, em 1963, da "Associação Brasileira dos Amigos de Proust" (1993, p. 70).
174 Sobre a recepção simultânea, na França e no Brasil, do romance de Proust, Tania Carvalhal assinala que "[...] the fame of Marcel Proust and the dissemination of his works more or less

monstrando não ter percebido imediatamente a originalidade do autor, Drummond critica não apenas seu estilo, mas também sua sintaxe, juízo que provavelmente o poeta não manteve até a época em que ele próprio viria a traduzir o sexto volume (*A fugitiva*, em 1956) ou dedicar-lhe versos sugestivos como os de "Interpretação de dezembro"[175], mas que, naquele instante inicial da recepção de Proust em território brasileiro, certamente causou impacto e formou opiniões.

> Eu também tenho uma opinião sobre Proust. Dois pontos: é o autor mais difícil do século 20. Não que ele seja obscuro, malarmesco, isso não. Mas escreve mal. Os períodos não acabam nunca; arrastam-se por entre um cipoal de conjunções preposições pronomes pessoais o diabo. Vocês já leram 'À l'ombre des jeunes filles en fleurs'? Um sacrifício. O resultado paga o sacrifício. Mas este em si é duro demais (ANDRADE, 1925, p. 52).

Drummond discorre sobre a sintaxe e o estilo de Proust em contrapartida aos comentários elogiosos de Benjamin Crémieux presentes na obra *XXe siècle*, resenhada na crônica do poeta itabirano. Este percebe o alcance que a obra de Marcel Proust terá posteriormente ("Não sei se ainda será tempo de falar deste livro de Crémieux, mas tenho certeza que sempre é tempo de falar de Proust", p. 52), mas discorda radicalmente do crítico francês quanto à excelência do estilo proustiano:

> [...] é justamente sobre Proust que Crémieux escreve o maior e mais importante capítulo de 'XXe siècle', dando-nos a primeira visão de conjunto dessa obra tão caluniada e louvada, e afinal tão incompreendida. Bom capítulo. Excelente capítulo. O autor de 'Sodome et Gomorrhe' é analisado com lucidez e penetração, e ainda com boa dose de simpatia

---

contemporaneously with their appearance in France indicate the close connection that Brazilian literature maintained with French literature and culture from the beginning of the century on" (CARVALHAL, 2002, p. 99).

175 "É talvez o menino / suspenso na memória. / Duas velas acesas / no fundo do quarto. / E o rosto judaico / na estampa, talvez. // [...] O doce escondido, / o livro proibido, / o banho frustrado, / o sonho do baile / sobre chão de água / ou aquela viagem / ao sem-fim do tempo / lá onde não chega / a lei dos mais velhos. // [...] É o menino em nós / ou fora de nós / recolhendo o mito" (ANDRADE, 1989, p. 121-123).

> intelectual. Acho imprescindível esse coeficiente de simpatia no estudo duma obra literária ou artística, sem o que o estudo se arrisca a sair um chocho relatório ou um injusto libelo. Crémieux porém chega a simpatizar demais, como no caso de Proust, cujo estilo é justamente a ausência de estilo e que confunde perturba desespera o leitor. Pois não é que o sr. Crémieux afirma não haver estilo mais dinâmico do que este? (ANDRADE, 1925, p. 52).

Recorrendo a outros pareceres semelhantes ao seu com o intuito de convencer o leitor da inexistência de estilo nos romances de Proust, Drummond conclui, com certa incoerência, não pela "ausência", mas pela "idiossincrasia" do estilo como forma de se chegar à "psicologia profunda" do autor.

> Martins de Almeida notou que os livros de Marcel Proust podem ser lidos de trás para diante como de diante para trás (o 2º volume antes do 1º). O que está de perfeito acordo com a opinião comum de que Proust 'compose mal, autrement dit il ne compose pas...' Aliás em seus livros o que nos interessa não é a anedota, é a psicologia, levada ao infinito, dos personagens, a decomposição e recomposição pasmosa dos caracteres, o dom de vida íntimo secreto e múltiplo, que o leitor só chega a descobrir depois de vencer a idiossincrasia do estilo (ANDRADE, 1925, p. 53)[176].

Apesar de alguns juízos precipitados, perfeitamente justificáveis dada a estranheza motivada pelo contato inicial com a escritura proustiana, Carlos Drummond de Andrade nota que o grande diferencial da obra está no extremo psicologismo dos personagens e das situações retratadas e na relação que Proust estabeleceu entre consciente (inteligência) e

176 Sobre o estilo de Proust, incompreendido durante a fase inicial de sua recepção no Brasil, afirmaria Alcântara Silveira, demonstrando o ulterior amadurecimento, em nossas letras, do juízo a respeito da *Recherche*, após a passagem da fase do "estranhamento" à do "entendimento": "Quando V. estiver habituado com o estilo proustiano descobrirá a beleza que nele existe e perceberá que só mesmo escrevendo desse jeito é que o romancista poderia lhe transmitir os sentimentos que tumultuavam em sua alma e as prodigiosas sensações que seu cérebro registrava. Com a leitura freqüente de Proust e com a compreensão do seu estilo, os trechos que à primeira vista pareceram obscuros ressurgirão com todo o poder de sua beleza e de sua profundidade" (SILVEIRA, 1950, p. 134).

inconsciente (memória involuntária), realizando na literatura aquilo que Freud sugeria através da psicanálise.

> Proust foi um doente um hipersensível. Crémieux acentua nele o desenvolvimento anormal da memória e imaginação dando como produto sensibilidade hipertrofiada. Estes os meios naturais de que dispõe para 'renovar segundo sua estética a visão do mundo e do homem'. É numa palavra o romancista do subconsciente. Sua obra nos fornece dados importantíssimos para o estudo das relações entre consciente e inconsciente (ANDRADE, 1925, p. 53).

No mesmo ano da crônica de Drummond, Graça Aranha publica, em *Espírito moderno*, um curto e interessante capítulo a respeito da obra de Marcel Proust, destacando a curiosa relação entre a "sensibilidade" moderna do autor e sua arte, "antiga", de "longínquas raízes", espécie de mescla entre o "velho espírito francês" e algo semelhante ao "humour" inglês:

> Proust não nos rejuvenesce. As raízes da sua arte são longínquas. Nela o velho espírito francês compraz-se na análise das cousas, na narração dos acontecimentos, na associação das idéias e das sensações. Uma infiltração da seiva humorística e deformadora dos ingleses dá a mistificação da novidade. Aquela análise vai até o paroxismo e por tal exasperação a sensibilidade de Proust é do nosso tempo, embora a arte lhe seja antiga. Arte de inteligência, em que o pensamento se faz instinto e parece tecer inconscientemente. Arte processual, em que se reflete a cultura voluntária. Arte de tradição, que termina em decadência (ARANHA, 1925, p. 99)[177].

177 Segundo Marta Laus Oliveira, além de Graça Aranha, Drummond, Tristão de Athayde e Augusto Meyer (os dois últimos a serem comentados a partir daqui), José Lins do Rego, Jorge de Lima, Brito Broca, Humberto de Campos e João Ribeiro foram os primeiros modernistas brasileiros que escreveram sobre Proust. A respeito do pioneirismo do texto de Graça Aranha, Saldanha Coelho, organizador da coletânea *Proustiana brasileira*, escreveria mais de vinte anos depois, em sua "Nota Introdutória", que: "O culto do autor de *À la recherche du temps perdu* não é fenômeno recente no Brasil, onde a sua figura vem sendo estudada com certa profundeza; já em 1925 Graça Aranha, no *Espírito Moderno*, tentava pela primeira vez a análise do complexo mundo proustiano, é claro que não dispondo dos elementos com que a crítica atual se enriqueceu, mas num esforço em que a honestidade do analista autorizava aquela aventura pessoal" (COELHO, 1950, p. 5).

No entanto, o texto mais representativo veiculado sobre Proust durante a década de 1920, no Brasil, tendo servido de base às análises que imediatamente lhe seguiram, é o capítulo intitulado "Marcel Proust", que Tristão de Athayde publica, em 1928, na 2ª série de seus *Estudos*[178]. A abordagem de Tristão é surpreendente se levarmos em conta o pouco tempo decorrido entre a publicação dos volumes na França e sua respectiva apreciação em nosso país, sendo que inúmeras características apontadas por críticos franceses estão presentes na análise feita pelo intelectual brasileiro, tais como: a introspecção e a penetração psicológica da obra; a questão do "tempo puro" e da oposição entre memória voluntária e involuntária; convergências e divergências em relação à filosofia de Bergson, dentre outras. Antes de interpretar o romance, Tristão de Athayde discute o mundanismo de Proust e sugere que a biografia ajuda a compreender a obra, embora, admite, não seja o aspecto mais importante[179]. Comentando o início de sua carreira, o crítico destaca o quanto os primeiros livros de Proust "respiravam" o "ar" dos salões parisienses:

> Tudo [...] parecia condená-lo à literatura de salão, às graças açucaradas, aos artifícios do simbolismo decadente. Ninguém o tomava a sério. Era uma flor delicada de sala de visitas. Um bibelô. Qualquer coisa de frágil e de efêmero. Quando muito, logo que começou a escrever, um cronista mundano, rabiscador de esnobismos e contador de historietas picantes a damas de costumes ligeiros. [...] O título de seu primeiro livro, aparecido em 1896, diz bem o que ele parecia ser: – 'Les plaisirs et les Jours'. Um título de ociosidade e de afetação, que bem cabia no livro de um ocioso e afetado. [...] Seus amigos de infância assim o julgavam. Ele os abandonava pela sedução do grande mundo. Vivia nos salões fazendo

178 O capítulo foi posteriormente incluído na *Proustiana brasileira* (Rio de Janeiro, Revista Branca, 1950, p. 19-41). Os trechos que citarei pertencem à obra original (*Estudos – 2ª série*, Rio de Janeiro, Terra de Sol, 1928, p. 147-184).

179 "Eu bem sei que é ocioso recordar esses traços tão conhecidos, já hoje, da vida de Proust. E se quisesse apenas contar as originalidades dessa existência estranha, seria fácil desenrolar, aqui, todo um fio de anedotas. [...] Mas a obra de Proust, penso eu, não pode ser bem compreendida sem a evocação das suas condições de vida. E essas só me interessam como gênese daquela" (ATHAYDE, 1928, p. 151).

> madrigais, destilando em intermináveis conversas essências sutis que se perdiam. E todos lamentavam que um rapaz tão inteligente, tão fino, que no Liceu Condorcet, onde estudara, parecia prometer tanto, se tivesse deixado contaminar a tal ponto pelo esnobismo ambiente, pelo demônio do mundanismo. Era um caso perdido. Mais uma promessa que se dissipava. Um nome a riscar (ATHAYDE, 1928, p. 148).

A grande reviravolta em sua atitude se dá a partir de 1905, quando Marcel Proust perde a mãe e vê sua saúde começar a piorar a passos largos. O romancista, então, receoso de morrer jovem, abandona os salões e passa a se dedicar integralmente à redação da *Recherche*. Referindo-se ao episódio marcante, observa Tristão que

> [...] em 1905, bruscamente, desapareceu esse milagre cotidiano. Proust está só. Sobre si. Como uma criança perdida na multidão. A quem nem ao menos resta o recurso das lágrimas. [...] E começa então para ele essa vida estranha, fechada, fugindo ao sol, trancado no seu quarto, todo forrado de cortiça, para espancar os intoleráveis ruídos do mundo exterior, saindo vagamente, à noite, altas horas, como uma aparição, como um ser fora da vida, da espécie [...] A agitação da vida mundana o retirara da vida: o isolamento ia, paradoxalmente, definitivamente, recolocá-lo em plena vida (ATHAYDE, 1928, p. 150)[180].

Ao falar do "campo de investigação" do escritor, Tristão de Athayde salienta que o universo proustiano foi criado a partir da observação de praticamente dois tipos de "classe" ("nobres" e "servos"), através dos quais, assim como Montaigne, Proust atinge a "universalidade", comprovando a profundidade de sua visão e de seu poder de abstração:

> Proust viveu em um meio acanhado. Nunca trabalhou, isto é, nunca entrou em contato imediato com a vida áspera de todo o dia, com os homens que lutam pelo pão ou pelo poder. Nunca viajou para longe,

180 Anos depois, Alcântara Silveira diria que a *Recherche* é "[...] o resultado de uma vida, de uma vida de doente que se extinguiu logo após o ponto final da última página do último tomo, como chama de vela que tivesse se mantido acesa o tempo necessário para iluminar um instante de beleza" (SILVEIRA, 1950, p. 129).

> para conhecer outros povos, outras civilizações. Viveu sempre recluso ou em salões. E as duas únicas classes que estudou a fundo, pareciam naturalmente excluir toda possibilidade de atingir a universalidade. Essas duas classes foram – a nobreza mais fechada do faubourg Saint Germain e os criados. Isto é, duas séries de criaturas totalmente desinteressantes para quem como ele procurava atingir o fundo da vida e dos homens. Uma pelo excesso de artifício e pelo estado de decadência, de exclusão do mundo moderno em que vivia. A outra, naturalmente, pelo excesso contrário, pela vulgaridade, pela incultura, pela falta de personalidade. (…) Pois bem, desses dois acanhados campos de observações, Proust tirou todo um mundo de cousas profundas e novas. Toda uma tipografia inédita do homem, que já agora o colocam ao lado de Montaigne, como descobridor da alma humana (ATHAYDE, 1928, p. 152-153).

Além de Montaigne, Tristão de Athayde sugere aproximações entre Proust e outros escritores, propondo estudos comparatistas que ele não chega a realizar, mas que provavelmente impulsionaram iniciativas alheias: "Seria o momento, se o tempo o permitisse, de fazermos um cotejo entre a obra de Proust, e a de Freud, no estudo do inconsciente, bem como entre a obra de Proust, e a de Pirandello, nos domínios da dissociação da personalidade e da loucura" (ATHAYDE, 1928, p. 156)[181]. Laurence Sterne também é lembrado pelo pensador católico:

> Seria interessante cotejá-lo com Sterne. Foi Sterne, por exemplo, quem introduziu, em literatura a continuidade psicológica, quebrando com a continuidade mecânica. E isso é o que vamos encontrar em Proust, na teoria das intermitências, ou na dissociação da pessoa (ATHAYDE, 1928, p. 180).

A contribuição mais significativa do texto de Tristão de Athayde para o estudo da obra de Marcel Proust está justamente nas considerações a respeito da *dissociação da personalidade* e da consequente *multiplicação*

181 Augusto Meyer também associa a obra de Proust à de Freud ("Proust, o zaori", 1930) e à de Pirandello ("Os três primos", *Preto & Branco*, 1956, p. 165-170), realizando aquilo que Tristão de Athayde sugerira com tanta propriedade.

de eus advinda da dissociação efetuada[182]. Tristão julga que Proust introduziu o fenômeno da dissociação psicológica na arte literária, subtraindo -a ao domínio exclusivo da psicopatologia.

> Pode-se dizer que, até Proust, a *dissociação da personalidade* era considerada como um fenômeno de *anormalidade mental*, objeto apenas da psicopatologia, – ao passo que Proust considerou essa dissociação, não só como um *fenômeno normal* da personalidade, mas ainda como um elemento *fundamental* da vida do espírito. [...] Essa, para mim, em poucas palavras, a *primeira* grande concepção original de sua obra (ATHAYDE, 1928, p. 153; grifos do autor).

Acredita o crítico ser a dissociação psicológica não apenas a característica fundamental do achado de Proust como sobretudo o "ponto de partida" de seu audacioso projeto, realizado com sucesso, uma vez que o romancista consegue retirar "recordações", "ideias" e "sensações" do limbo do esquecimento, fornecendo-lhes um sentido antes inexistente e transformando o "solo estéril" do passado em fértil terreno a fecundar os frutos da reminiscência:

> O ponto de partida, portanto, da psicologia proustiana é essa dissociação dos elementos da personalidade. As recordações, as idéias, as sensações vivem em nós, independentes, por si, recolhidas que vão sendo ao longo do nosso tempo. Uma parte se utiliza logo, entra em combustão, por assim dizer, no curso ativo de nossa existência atual. Outra parte se gasta com o tempo, com a inatividade, pela ação incessante e terrível do esquecimento que vai corroendo o nosso passado acumulado em nós e que faz por vezes de nossa alma uma floresta ardida, um solo ressecado e estéril por uma seca prolongada demais (ATHAYDE, 1928, p. 154-155)[183].

182 Conferir o seguinte trecho: "Em Proust, o que encontramos, no centro de sua criação, não é a dissolução do eu mas a *multiplicação dos eus*" (ATHAYDE, 1928, p. 158; grifo do autor). Alvaro Lins discorda: "Não há, assim, unidade no eu; o eu aparece sempre fracionado e até dilacerado. É o fenômeno da dissociação da personalidade, tão característico da obra proustiana" (LINS, 1956, p. 86).

183 Tania Carvalhal também acredita que "A procura do perdido é [...] constante luta contra o esquecimento, contínua e tenaz reconquista" (CARVALHAL, "Proust mais uma vez", *Correio do Povo*, 15.08.1981).

Alguns parágrafos antes, Tristão de Athayde sugere que a personalidade se dissocia porque (quase) nada podemos fazer contra o tempo que passa e que carrega em sua passagem os objetos que povoaram nossos sentidos em circunstâncias anteriores. A não ser que tais recordações se incorporem definitivamente ao presente, ou melhor, ao "tempo puro" formado pela abstração idealizada do passado "presentificado", pois

> [...] essa evocação anacrônica que realiza o que Proust chama 'o tempo puro', começa a viver em nosso presente, como se começasse a viver ao tempo em que a assimilamos e temos assim constantemente a nossa vida cortada de evocações, que surgem às cegas, de outros tempos, com outros ritmos, partindo para futuros que então julgávamos vir a ser e que falharam em caminho. E assim é que a nossa vida presente é cortada de imprevistos, de incursões do passado, de variações do tempo, de resíduos que se inflamaram, de mortos que não se decompõem nem se galvanizam, de ramificações que não se completam, de caminhos abandonados, de projetos que atraem para lados contraditórios, de toda uma fauna e uma flora subconsciente e estranha que chegam aos planos supremos da arte mas que tornam a resistência à loucura um milagre de cada momento (ATHAYDE, 1928, p. 155-156).

Através da dissociação dos estados da alma é que Tristão de Athayde divide os homens e as características de suas lembranças em dois tipos: de um lado, temos o "homem de ação", aquele que constantemente apela para a inteligência e para a memória voluntária como maneira única de recobrar seu passado; de outro lado, há o "homem de retração", categoria na qual se inclui o narrador proustiano, atento às manifestações de sua sensibilidade e da memória involuntária, às evocações "de outros tempos" que "surgem às cegas":

> O essencial para Proust foi a dissociação dos estados de alma, a independência dos elementos da vida interior e finalmente como conseqüência disso, – a multiplicação da personalidade. [...] E se Proust viveu obcecado por essa disseminação é que viveu sobretudo *sob o signo da memória*. Os homens de ação são aqueles que se servem da memória. Os homens de retração, como Proust, são os que servem à memória. Em uns a memória é uma função da inteligência. Nos outros, da sensibilidade. [...]

> Proust sempre distinguiu nitidamente a memória voluntária da memória involuntária. Só esta, só a memória que nos vem sem querer, sem uma evocação desejada é que lhe parecia a memória realmente fecunda. A memória voluntária só nos traz dos acontecimentos uma evocação pobre e mesquinha (ATHAYDE, 1928, p. 158-159; grifo do autor).

Afora essa referência à "limitação" da recordação voluntária e à "fecundidade" da involuntária, aspectos discutidos nos subcapítulos anteriores, o texto de Tristão possui em comum com os de outros críticos citados anteriormente a menção à confluência com o pensamento de Bergson e a importância atribuída ao tempo, "obsessão perene de Proust", ou melhor, "os tempos", pois, segundo o crítico brasileiro, "a influência bergsoniana é sensível em toda sua obra" (1928, p. 164), tendo Proust exposto, a partir da sugestão do filósofo, a diferença entre tempo "exterior", cronológico, e "tempo interior", psicológico, a *durée* que prolonga o "tempo puro" *ad infinitum* e nos mostra que "vivemos no curso do tempo inflexível e criamos, simultaneamente, o nosso tempo interior e a nossa resistência ao tempo, até mesmo a nossa supressão ilusória do tempo" (ATHAYDE, 1928, p. 164-165).

Além de Tristão de Athayde, Augusto Meyer foi outro incansável crítico-leitor que se interessou pela obra proustiana desde o início de sua produção literária. Meyer esteve sempre tão imbuído de proustianismo (como memorialista, poeta ou crítico) que seu destino foi morrer (a 10 de julho de 1970) no dia do aniversário de Proust, escritor que, ao lado de Machado de Assis, foi sua grande inspiração literária e seu maior desafio crítico. Tal admiração pela obra-prima de Proust e a convivência com a *Recherche* surgem cedo: em 1929 e 1930, Augusto Meyer, então com 28 anos, já assina crônicas nos principais jornais de Porto Alegre a respeito do romance que o fascina a cada releitura e do qual não se desvencilhará jamais, voltando sempre a ele com rara percepção e agudeza críticas. Em 14 de abril de 1929, Meyer publica no *Diário de Notícias* a crônica "Metafrívola" (não disponível nos arquivos do jornal), e, ainda no *Diário*, a 24 de agosto de 1930, "Discurso de zaori", crônica incluída, no ano seguin-

te, em *Literatura e poesia* (1931, p. 78-83). No *Correio do Povo*, Meyer assina, em 11 de maio de 1930, "Proust, o zaori", e a 11 de setembro do mesmo ano, "A culpa é de Reinaldo Hahn".

Em "Proust, o zaori", Augusto Meyer aproxima Proust e Freud a partir do desmascaramento, a que ambos procederam, da "psicologia oficial", expondo mazelas e idiossincrasias do nosso inconsciente e revelando os componentes mais profundos e recônditos do interior humano, para incompreensão daqueles a quem a "introspecção fácil" basta:

> Proust com a sua lucidez cruel, Freud com a psicanálise ensinaram a desconfiar dos chavões consagrados pela introspecção fácil da psicologia oficial. Seu método foi uma desconfiança constante, uma revisão de valores. Onde outros aceitavam sem análise, introduziram a obrigação da pré-análise. Antes de procurar a lei que substituía o fato, quiseram surpreender a hipocrisia contida nele, o seu móvel disfarçado pela camuflagem inconsciente (MEYER, 11.09.1930).

Para Meyer, a obra de Proust foi responsável pelo equilíbrio entre as forças de concentração (capitaneada pelo "eu") e de dispersão (simbolizada pela passagem do tempo), equilíbrio atingido através do resgate efetuado pela "memória integral da personalidade" e pelo "eu" perdido e reencontrado, imerso no "tempo puro", mas que hesita entre a "salvação" por meios "ilícitos" (apego à religião) ou "lícitos" (mergulho em si).

> A força de concentração está representada nos [...] volumes da 'Recherche' pelo Eu que centraliza a história; a tendência dispersiva – pelo próprio tempo, dissociador e destruidor da personalidade. A procura do Tempo perdido é a procura do Eu que se perdeu. O Eu proustiano se volta pro passado com a intenção de reconquistar ao longo dos anos vividos a memória integral da personalidade, quer salvar-se no meio da correnteza construindo na ilha da memória o observatório da consciência. Mas ao mesmo tempo não quer a salvação por meios ilícitos, recorrendo ao narcisismo religioso. Exige de si mesmo a imagem mais sincera e mais crua que for possível reconstruir (MEYER, *idem*).

Tal exigência é que faz de Proust, segundo Meyer, o "zaori" da literatura modernista, isto é, o clarividente que, enxergando "além das

paredes convencionais", expõe cruamente os mistérios e as incoerências que caracterizam nossa personalidade:

> Vem daí o seu trabalho moroso, retardado em meandros, cheio de atalhos que se perdem noutros atalhos, de becos subentendidos – e a claridade quase desumana que atravessa a obra toda, esse olhar de zaori enxergando através das paredes convencionais (MEYER, *idem*)[184].

Se Proust possuía o "sexto sentido" do zaori, imagine-se o quanto ele dominava com maestria os cinco sentidos habituais, dos quais extraiu os alicerces com os quais construiria seu "edifício imenso da recordação". Augusto Meyer percebe bem o quanto Proust sobrepunha outros criadores geniais, uma vez que o romancista francês, além da inteligência, gozava de um poder invejável de saber extrair das sensações o combustível necessário a sua evocação magnífica.

> Proust foi uma clarividência monstruosa servida por uma sensibilidade incrível. Já se disse com muita razão: os sentidos dele não eram os nossos cinco instrumentos normais. Ele nos esmaga com o lastro ativo das sensações (MEYER, *idem*)[185].

184 Mito de origem árabe e que no Brasil ocorre principalmente no Rio Grande do Sul, terra natal de Augusto Meyer, o *zaori* possui o poder de ver através de corpos opacos, terras e montanhas, conseguindo dessa forma localizar ouro, prata e diversos outros tesouros escondidos. Tem o aspecto de um homem comum, porém seus olhos, cintilantes, são dotados de um brilho mágico e misterioso. A metáfora utilizada por Meyer é perfeita, uma vez que, além da capacidade de Proust de "enxergar além das aparências", seu olhar, profundo e intenso, assemelha-se bastante às representações do mito. Para saber um pouco mais sobre os zaoris, convém consultar o *Dicionário do folclore brasileiro* (Rio, INL, 1954), de Luís da Câmara Cascudo, e ler "A salamanca do Jarau", de João Simões Lopes Neto (*Contos gauchescos e lendas do sul*, 4 ed, 1973, p. 139-176). Em texto homônimo, Augusto Meyer comenta "A salamanca do Jarau" em *Prosa dos pagos* (1960, 2 ed, p. 169-184), apresentando um vasto rol de componentes históricos, folclóricos e etimológicos envolvendo a lenda desde suas origens na cidade espanhola de Salamanca. Alvaro Lins também ressalta a profundidade do olhar de Proust: "Dir-se-ia que em certos momentos todos os seus sentidos e todas as suas potências se concentravam nos olhos, os grandes olhos orientais que ainda hoje podemos perceber no retrato, já agora clássico, de Jacques Emile Blanche. [...] Com esses mesmos olhos que 'radiografavam' as pessoas é que ele penetra no interior das suas personagens para fazê-las viver" (LINS, 1956, p. 74-75).

185 Outro crítico que acredita na excelência de Proust sobre os demais escritores de seu tempo

Motivado pela multiplicidade de sensações revividas e redimensionadas, Augusto Meyer, em um primeiro momento de sua abordagem da obra de Proust, deixou-se levar muito mais pela "impressão"[186] profunda e positiva que a leitura da *Recherche* nele causou do que propriamente pela análise racional dos elementos do romance, a ponto de, praticamente "incorporando" a atitude rebelde e questionadora do "bicharoco rastejante" atormentado pelo demônio da reminiscência, da introspecção e do niilismo, criar o "discurso" do zaori[187], o grito de guerra de um Dostoiévski, um Machado, um Proust, assim iniciado:

> Como foi? Não sei. De repente as coisas se liliputizaram, minguaram como a lua clorótica, murcharam na minha mão tal e qual porquinho de borracha que exala o último fôlego: nhé... [...] Adrenalina, cataplasma, compressas, picadas de óleo canforado – qual! me esforcei como três foles enchendo a bochecha, sobre o friúme da brasa. O diabinho azul e o diabinho amarelo encarangaram na dança. E agora adeus, fogo, Frau Sorge remexe a cinza fria (MEYER, "Discurso do zaori", 1930).

A dissecação do homem interior vislumbrado pelo narrador-zaori criado por Meyer prossegue à medida que se seguem os parágrafos do discurso. Vale a pena acompanhar:

> Os homens são retortas de cristal, são fantoches de vidro com vísceras translúcidas. Cada um pensa que escondeu o dodói inconfessável nas en-

é Henrique Maron, que afirma: "Produto extremo e puríssimo da tradição greco-latina, Proust é o fim de uma cultura. Ele distingue, classifica, analisa, pensa, julga, enquanto que muitos de seus contemporâneos só desenvolviam um rosário de frases incolores sobre a superfície das coisas" (MARON, 1950, p. 179).

186 Em *O crítico à sombra da estante* (1976), Tania Carvalhal demonstra com precisão as três fases que caracterizam a crítica literária de Meyer: impressionista (anos 1920 e início dos 1930); psicológica (a partir do ensaio sobre Machado de Assis, em 1935); e estilística (sobretudo anos 1950/60). Esta primeira fase "impressionista" da crítica proustiana de Meyer coincide, portanto, com a postura adotada em sua crítica de modo geral. Apesar de impressionista, sua abordagem inicial de Proust, como se percebe, é composta por observações brilhantes e pela percepção pioneira do imenso valor da obra-prima do escritor francês.

187 "Porque Eu nasci zaori, oui! zaori varador de parede, enxergador dos outros lados de tudo, olho transcendentalista" (MEYER, "Discurso do zaori", *Diário de Notícias*, 24.08.30).

> tranhas do silêncio – mas eu aplico o olho clínico e a minha radioscopia não nega fogo. Vejo tudo e muito mais. Vejo a úlcera roendo a displicência, o tubérculo preto do cancro encravado na carne, colônias de bacilos encoivarando campo, todas as brechas, quebras, falhas, dejeções, podridões. E as toxinas da virtude. E a sífilis do misticismo. E sempre, camuflado pelo biombo da nobreza, um bicharoco rastejante de trinta caras. [...] Ó ó é uma volúpia macanuda a gente ser zaori... (MEYER, *idem*).

O olhar agudo do zaori se coaduna, na visão impiedosa e cruel do cronista, à constatação da fugacidade da vida, recurso enganoso utilizado para se "distrair" da morte, pois, ao "último figurino" com que nosso eu se empertiga de vaidade e soberba, contrapõe-se o não muito distante "esqueleto" antecipado pela visão clarividente do zaori.

> É uma gostosura: o zaori vem e logo as casas mais herméticas parecem feitas de vidraça: são vitrinas onde se alinham coleções completas de zeros. Um cavalheiro sólido, se eu chego perto olhando, é *bolacha no chá quente*, é suspiro e nada mais. Vão andando pela rua e já morreram. Levam coroas enfiadas no braço. Através da roupa escura meu olhar desenha a giz o esqueleto. Impagável o esqueleto vestido pelo último figurino, correto, fingindo que vive... As vértebras são colares flexíveis como a dignidade (ou quase). Contei milhares, milhões de fantasmas, porém quando perguntei: – Dr. Alguém está? [...] Todas as caveiras disseram não (MEYER, *idem*; grifo do autor)[188].

No entanto, não é somente no "Discurso do zaori" que Augusto Meyer "incorpora" Proust: menos de um mês após a publicação do "Discurso", mais precisamente a 11 de setembro de 1930, lê-se no *Correio do Povo* outra inspirada crônica de "tempero" proustiano, "A culpa é de Reinaldo Hahn", referência ao amigo e músico que costumava acompanhar Proust em passeios pelo interior da França e pela costa da Bretanha.

188 Notar a sutil referência de Meyer ao episódio da *madeleine* proustiana: "se eu chego perto olhando, é *bolacha no chá quente*, é suspiro e nada mais". Curioso que este trecho apareça apenas na crônica publicada no *Diário de Notícias.* Ao ser incluída em *Literatura e poesia* (1931), esta passagem do "Discurso do zaori" foi alterada para: "Um cavalheiro sólido, se eu chego perto olhando, afunda na areia-gulosa. Vão andando pela rua e já morreram" (MEYER, 1931, p. 82).

Nesta crônica, que reproduz a atmosfera onírica dos encontros de Proust e Hahn, Augusto Meyer, regressando em sonho ao "país da memória perdida", fixa o *pays de tendre* interior no qual todo introspectivo deseja se exilar, espécie de ilha atemporal e fictícia mas real e viva na imaginação.

> Uma paisagem brumosa, na terra longe, decerto no país da memória perdida, quando a gente esquece o cigarro entre os dedos e fica olhando pra dentro com olhos vagos porque tem a sensação de já ter vivido há muito tempo nesse lugar que não existe. [...] Qualquer coisa poderosa e triste como o marulho do mar na praia interior (MEYER, 11.09.1930).

A necessidade de eternizar a paisagem ideal sonhada com tanta intensidade equivale ao desejo de, a partir da amizade de um Reynaldo Hahn e da saudade que deixará no amigo, evitar o esquecimento definitivo e imortalizar, através da obra, sensações e pensamentos de quem espera mais do que apenas deixar um registro efêmero na "areia" da existência mundana.

> E onde foi que existiu essa paisagem? Me ensina o caminho que leva até lá... Qualquer coisa poderosa e triste como a saudade de quem pudesse ver, depois da morte, que a mesma vida continua indiferente, que os amigos apagaram nosso nome na areia, que o sol apagou a tua sombra no chão... (MEYER, *idem*).

Afirma-se que os amigos e conhecidos de Proust fizeram mais do que acompanhá-lo a passeios ou provocar-lhe sentimentos nostálgicos – em "No mundo de Proust" (*Crônicas da província do Brasil*, Rio, Civilização Brasileira, 1937, p. 261-264), Manuel Bandeira sugere que inúmeros personagens da *Recherche* surgiram da observação dos hábitos e das atitudes de pessoas próximas a Proust, o que o teria auxiliado a, por analogia, compreender a psique do ser humano e daí abstrair suas motivações substanciais.

> A um leitor superficial Proust parecerá um sujeito extremamente preocupado com os detalhes. A verdade é que os detalhes só o interessavam como elementos para a indução das grandes leis. Ele observou os mesmos detalhes – um olhar, um gesto, uma frase, em muitos dos seus conhecidos, e tomando em consideração as circunstâncias inquiria os

> móveis de tal ou qual forma de expressão, chegando assim a uma verdade geral, onde cabiam não só os seus conhecidos, como todos os semelhantes a eles, por ocasião de reações análogas. [...] Todo esse riquíssimo *stock* de observações recolhido nos longos anos de aparente inatividade literária do 'tempo perdido' veio depois a servir, segundo as necessidades de sua demonstração. As personagens foram desenvolvidas segundo a lógica dos seus temperamentos, dos seus hábitos, acabando por dar uma tal ilusão de vida que os amigos do escritor viam fulano no Barão de Charlus, sicrana em Odette, embora nunca tivesse havido intenção de retrato (BANDEIRA, 1937, p. 263-264)[189].

Augusto Meyer também participa da crença de Manuel Bandeira, de Alcântara Silveira e de Henrique Maron segundo a qual a observação dos costumes daqueles que estavam a sua volta ajudou Proust a compor os personagens do romance, procedimento "superior" que transforma vida em arte e arte em vida com uma espécie de verossimilhança "romanceada" – no verbete "Charlus", por exemplo, de suas *Notas para a leitura de 'No caminho de Swann'*, justifica o crítico:

> O ponto de partida e a sugestão para a criação do herói Charlus foi sem dúvida o conde Robert de Montesquiou. A semelhança da personagem com o modelo é flagrante, segundo o testemunho de Jacques-Émile Blanche. Antes de criar o seu Charlus na obra literária, Proust ensaiou essa criação na vida real com suas imitações vivas e caricatas do estranho conde. A simples imitação cômica e o 'pastiche' literário serviram de instrumento e experiência ao Proust romancista, que é muitas vezes um

189 Em "Carta ao novo leitor de Proust" (1950, p. 131), Alcântara Silveira informa que "[...] Para completar o amontoado de anotações, esboços rascunhados durante a sua vida mundana, [Proust] mobiliza seus amigos mais chegados e cada qual – em sua especialidade – lhe fornece os meios necessários para que seu romance seja o reflexo do real, o mais próximo possível e assim, se Reynaldo Hahn lhe explica detalhes musicais, Jean-Louis Vaudoyer o aconselha em pintura". Henrique Maron associa certos personagens aos seus respectivos modelos: "Odette de Crécy é a réplica em miniatura de uma famosa mundana que se chamou Laura Heyman. Bergotte, o sábio, é o velho France que lançou Proust, revelando-lhe o gênio aos vinte e cinco anos. Françoise é possivelmente uma velha doméstica que se chamou Céleste Albarret. E Swann, o brilhante Charles Haas que viveu lá pelo último quartel do século XIX. Ao projetar a ficção dessas realidades no plano da arte, Proust foi além da pesquisa abafadora e clínica. Sublimou" (MARON, 1950, p. 185).

> memorialista velado, a utilizar-se da fantasia criadora de modo alusivo e transparente, como a indicar a verdade biográfica sob a transfiguração romanceada (MEYER, 1948).

Escritas praticamente duas décadas após suas primeiras crônicas sobre Proust, as "*Notas*" de Augusto Meyer, distribuídas juntamente com a primeira edição da tradução brasileira de *Du côté de chez Swann*[190], foram compostas com o intuito de auxiliar o leitor brasileiro, pouco familiarizado ao universo proustiano, a enfrentar o árduo desafio de compreender um romance estilistica e estruturalmente complexo e revolucionário, a ponto de o crítico julgar necessária a inclusão de um verbete (intitulado "método de leitura") que facilitasse a aproximação entre leitor e obra. Orienta Meyer:

> Recomendamos ao leitor de boa vontade que, após consulta prévia a estas notas, escolha um episódio qualquer, ou tema, ou acidente, indicado nas mesmas, procurando familiarizar-se com a sua composição. Logo a seguir, tente o leitor aproximar esse tema de outros motivos igualmente indicados nestas notas, ou quaisquer outros que apresentem interesse particular. Verá então como, de motivo em motivo, de episódio a episódio, o encadeamento é perfeito. A composição rigorosa da obra exige uma leitura lenta, pausada, sistemática, e a leitura de Proust é uma delícia que se deve conquistar a pouco e pouco, recomeçando sempre, relendo para tornar a reler. Esse andamento moderado corresponde ao próprio andamento da composição. Dizia Ortega y Gasset que o processo literário de Proust lembra a filmagem em câmara lenta (MEYER, *Notas para a leitura de 'No caminho de Swann'*, 1948).

190 *No caminho de Swann*, Porto Alegre, Editora Globo, 1948. Tradução de Mario Quintana. O grande poeta de Alegrete viria a traduzir também os três volumes seguintes de *À la recherche du temps perdu*, intitulando-os, respectivamente, *À sombra das raparigas em flor*; *O caminho de Guermantes*; e *Sodoma e Gomorra*. Além dos quatro primeiros volumes da obra de Proust, Quintana também traduziu para a Editora Globo de Porto Alegre obras-primas de autores como Charles Morgan, Virginia Woolf e Joseph Conrad. Como se lerá a seguir, a tradução brasileira da *Recherche* impulsionou a crítica proustiana brasileira, suscitando pesquisas, análises e artigos compilados em 1950 na antologia *Proustiana brasileira*, tendo contribuído para o surgimento de uma segunda fase dos estudos sobre Proust no Brasil, menos impressionista e mais madura que a primeira.

Analisando os itens que compõem as *Notas* de Augusto Meyer, percebe-se que os principais temas a serem focalizados pelo crítico nos ensaios e crônicas que veicularia na imprensa entre 1949 e 1966 já estão devidamente mapeados nesta representativa "orientação" de leitura. Deixando claro que, em seu entender, o *leitmotiv* da *Recherche* é a "recuperação do tempo perdido por meio da memória criadora", Meyer, além de esclarecer detalhes referentes à biografia e à composição dos personagens do romance, procura fornecer ao leitor as "chaves" com as quais este franqueará as portas desta imensa "catedral", introduzindo conceitos capitais para sua compreensão, tais como aqueles que se relacionam ao "tempo", à confluência com a filosofia bergsoniana e à "memória involuntária". A respeito desta última, Meyer opta pela utilização de uma metáfora extremamente poética a fim de precisar o tipo de relação que esta manifestação da memória estabelece entre imagem e objeto, rotulando-a de "associações evocativas".

> Toda a parte inicial, isto é, as cinqüenta páginas do capítulo primeiro (v. Combray, I), introduzindo os temas do sono, do sonho ou da insônia, com alguns temas secundários, prepara gradualmente a apresentação do motivo capital: a associação evocativa, por meio da memória inconsciente, sujeita ao acaso das sensações (v. principalmente de 44 a 47). No fim dessa parte introdutória, aparece o tema que ao mesmo tempo concretiza e representa simbolicamente esse motivo capital da associação evocativa: o da taça de chá, base sensorial da evocação por acidente, que é inesperada e intensa, e provoca um estado de êxtase, uma libertação momentânea da consciência, sobreposta por alguns instantes à irreversibilidade, ao domínio do tempo (v. p. 45). Por outro lado, essa parte inicial já transporta o leitor ao ambiente de Combray (v. Combray, II) (MEYER, *idem*).

Como os verbetes foram redigidos em ordem alfabética, como um glossário, ao optar pela designação "associações evocativas", Augusto Meyer estabelece, desde o princípio das *Notas*, a tônica da recordação de Marcel, alertando o leitor sobre a extrema importância que os episódios da *madeleine* e da reconstituição de Combray assumirão na narrativa.

É essencial notar também que Meyer não se refere à expressão "memória involuntária", preferindo, sugestionado possivelmente pelas leituras de Freud, termos como "memória inconsciente" ou "evocação por acidente". O crítico gaúcho volta a se referir às "associações evocativas" no verbete "memória", ao diferenciá-las dos fenômenos voluntários da inteligência.

> [Proust] Estabelece distinção entre a memória voluntária, ou da inteligência, e a associação evocativa, provocada por algum objeto que a memória inconsciente impregnou de sensações. [...] O chá e as migalhas do bolo, o gosto e o cheiro reconstituem aos poucos a imagem, a recordação visual [...] O tema da memória em Proust, ligado ao motivo capital da criação estética, parece uma adaptação ao romance, da filosofia bergsoniana (MEYER, *idem*).

O leitor das *Notas* não se espantará com a relação direta que Meyer faz, no item "memória", entre a filosofia de Bergson e a literatura de Proust porque em "Bergson" (logo à segunda página do caderno), o autor de *Prosa dos pagos* já havia sido o mais claro possível, chegando a sugerir que a afinidade de pensamento se estreitava à medida que laços afetivos – espécie de cumplicidade e de interação além dos limites do texto – aproximavam os dois escritores.

> É evidente a influência do grande filósofo sobre o grande romancista. Em 1889, Bergson já havia publicado sua tese *Les Donnés Immédiates de la Conscience*, e foi então que o conheceu Proust na Sorbona. O casamento de Bergson com uma parenta de Proust, Mlle. Neuburger, acabou de estreitar-lhe as relações. Como observa Léon Pierre-Quint, parece que Proust viveu, sentiu, experimentou pessoalmente toda a psicologia de Bergson. O valor especial atribuído à intuição, o sentido da arte, a evolução da personalidade, o inconsciente, a análise da memória etc são temas fundamentais de ambos (MEYER, *idem*).

Meyer volta a relacionar as obras de Proust e de Bergson, desta vez ao apresentar ao leitor o longo verbete sobre o "Tempo", principal "personagem" do romance, na opinião do crítico, e item importantíssi-

mo para a compreensão de suas notas, já que, além de Bergson, Meyer indica preocupações semelhantes na obra de Flaubert e sugere, baseado em estudo de Curtius, afinidades entre o tempo proustiano e a estruturação dos dramas do compositor alemão Richard Wagner.

> Pode-se considerar o Tempo a principal personagem da obra de Proust, seu tema essencial, sua substância. Camille Vettard observou que a idéia de tempo ressalta de modo impressionante na obra do maior filósofo, do maior cientista e do maior criador de arte, nos primeiros anos do século vinte: Bergson, Einstein e Proust. No seu admirável estudo sobre Flaubert, Proust apontava no mestre de Croisset a mesma preocupação pela idéia de tempo, sobretudo na *Educação sentimental* [...]. O tempo, na obra de Proust, é o fator de dissolução, ao qual se contrapõe a personalidade, o esforço constante de recuperação por meio da memória criadora na obra de arte. A procura do tempo perdido, é, portanto, a tentativa de reconquistar o Eu aparentemente perdido, mas que permanece através do incessante devir. Na *Evolução criadora*, ao introduzir o tema da memória, que é o presente a transformar-se em passado, mostra Bergson em cada estado de alma a 'durée' em progresso contínuo, observa ainda uma vez que tudo é mudança, para afinal concluir: 'Se o Eu não mudasse, não poderia durar, e um estado psicológico que se mantém idêntico a si mesmo, enquanto não for substituído por outro, também não poderá durar. Na verdade o passado conserva-se por si mesmo...' [...] Sua insistência [de Proust] no decurso de toda a obra e a íntima conexão com os temas secundários sugerem certa afinidade com a estrutura wagneriana do drama musical (MEYER, 1948)[191].

191 Sérgio Buarque de Holanda defende que o tempo interior que Proust conhece é aquele regulado pelo "ritmo da vida afetiva", isto é, pelas intermitências do coração: "O tempo que Proust reconhece não é o dos relógios, nem o dos calendários, nem o das ciências físicas e naturais; não obedece a uma regularidade metódica, mas procura atender ao próprio ritmo da vida afetiva. A fidelidade a esse ritmo explica-se um pouco pela sua franca aversão a toda ordem imposta pela vontade dominadora e metrificadora dos homens. A uma ordenação mecânica e abstrata ele preferiria opor a simples lei da natureza" (HOLANDA, 1950, p. 140). Já Roberto Alvim Corrêa parece concordar com Meyer – o Tempo é, realmente, senão o principal, pelo menos um dos mais fundamentais "personagens" de sua imensa construção: "Proust escreveu mesmo sua obra sob o signo do Tempo, que parecia perdido, – e foi reencontrado graças à memória e à arte. Graças a elas, o tempo se torna o instrumento de nosso destino, tem o valor que lhe conferem a consciência e a realização de nós mesmos, independentemente do seu significado cronológico. Assim pode ser ele o fator que, por exemplo, misteriosamente, fez de nós por assim dizer jovens Matusaléns" (CORRÊA, 1950, p. 43-44).

Alguns itens presentes nas *Notas* de Augusto Meyer (tais como os supracitados "associações evocativas" e "tempo") foram incluídos, com pequenas modificações, no artigo "Relendo Marcel Proust", publicado originalmente no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, no dia 9 de janeiro de 1949. Um mês depois (06.02.1949), Meyer publicaria, no mesmo jornal, outro texto sobre o romancista, intitulado "Proust e Bergson". Posteriormente, estes dois estudos foram reunidos sob o título geral de "Relendo Marcel Proust" e veiculados na coletânea *Proustiana brasileira* (1950, p. 63, 71), passando a ser, respectivamente, as partes I e II do artigo. Tal procedimento é comum na atividade crítica de Augusto Meyer, conforme esclarece Tania Carvalhal em *O crítico à sombra da estante*[192]. O título escolhido ("Relendo Marcel Proust") parece seguir à risca o conselho dado pelo próprio Meyer no verbete "método de leitura", a respeito da necessidade de "recomeçar sempre", "relendo para tornar a reler" obra tão complexa e labiríntica.

O início da tradução brasileira da *Recherche* em 1948 (projeto para o qual Meyer compôs as *Notas*) e a publicação da *Proustiana brasileira* em 1950 dão novo rumo à crítica sobre Proust no Brasil, pois, transcorridos aproximadamente vinte anos da publicação do *roman-fleuve* na França, somente nesse momento (meados do século XX) torna-se possível analisar o romance a partir de uma visão distanciada e imparcial. Tal amadurecimento é visível nos artigos da coletânea, assinados por intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda e Otto Maria Carpeaux, justamente dois dentre aqueles que mais elogiaram o empreendimento da Editora Globo[193].

192 Referindo-se à composição de *À sombra da estante*, observa a autora: "O volume de 47 indica também o modo pelo qual publicou Meyer todos os seus livros: alguns de seus capítulos foram primeiramente redigidos para a publicação em periódicos para, mais tarde, virem a ser organizados e refundidos na composição da obra" (CARVALHAL, 1976, p. 47-48). A forma de composição do artigo veiculado na *Proustiana brasileira* seguiu o mesmo procedimento descrito acima.

193 Para Sérgio, "A iniciativa de publicar-se em boa tradução brasileira a obra mestra de Marcel Proust [...] representa, sem exagero, um acontecimento extraordinário em nossa literatura" (HOLANDA, 1950, p. 139). Carpeaux opina que "[...] a iniciativa da editora é qualquer

Voltando ao texto de Meyer, convém sublinhar ainda inúmeros aspectos esboçados nas crônicas da década de 1930 e aprofundados em "Relendo Marcel Proust". Ao olhar do zaori, Meyer adiciona a metáfora do "mineiro de lanterna à testa" descendo ao "poço" de si mesmo como forma de caracterizar a extrema introspecção do autor, insistindo em

> [...] lembrar a forte estrutura intelectualista de Proust, sua preocupação bem tradicional, bem cartesiana, de passar pelo crivo da inteligência as instituições e penumbras sentimentais que o revestem de um halo vago de mistério, os seus íntimos crepúsculos e a própria sombra em que anda extraviado por gosto e sina ao mesmo tempo, mineiro de lanterna afivelada à testa, pronto para descer ao poço de si mesmo. Há nele quase sempre a hiperlucidez da insônia (MEYER, 1950, p. 65).

Contudo, a principal discussão levada a cabo no artigo diz respeito à confluência ou não entre as obras de Proust e de Bergson. Meyer, citando o estudo de Floris Dellatre, acredita estar definitivamente provada a semelhança de temas e até mesmo de estilo – para ele, aspectos como a introspecção, a *durée* como "substância" da realidade e a linguagem (utilização recorrente, em ambos, de termos como "toute se passe comme si", entre outros) bastam para comprovar as inúmeras afinidades entre a *Recherche* e a filosofia de Bergson. Para Meyer, esta questão está tão claramente resolvida que o crítico julga estranha a insistência do escritor em negar as confluências, aventando razões psicológicas para explicar a

coisa de extraordinário, sendo admirável a coragem de encarregar-se, nesses tempos de crise, de uma tarefa que serve muito mais à cultura literária do país do que a fins comerciais; depois, porque a tradução de Mario Quintana é de alta qualidade, digna do original – e isso quer dizer muito" (CARPEAUX, 1950, p. 109). Em "Proust mais uma vez", Tania Carvalhal confirmaria estas opiniões ao asseverar que "[...] o bom resultado do empreendimento deveu-se à escolha certa dos tradutores. Mario Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Lúcia Miguel Pereira, Manuel Bandeira estavam todos habilitados a reconstituir a atmosfera envolvente desta série de romances. Sem intransigências puristas, sem a preocupação excessiva do *mot juste*, o único, o insubstituível, ocuparam-se sobretudo em preservar o encanto do discurso original pela transposição do estilo" (CARVALHAL, 1981).

recusa e invocando, a favor de seu arrazoado, a própria correspondência de Proust:

> Com que direito, pois, assegurava ele [Proust] a Joseph Bois que na obra do filósofo não constava aquela diferença [entre memória voluntária e involuntária]? Decerto com o direito de mentir a si mesmo, por um desses impulsos inconscientes de lapso provocado, a que se refere Freud, impulsos tão repetidos na sua correspondência, estranha mistura de loquacidade, confidência, amargura, lisonja, mundanismo, queixume, ironia, onde a dissimulação parece mais profunda que na obra romanceada. Pela correspondência descobrimos que, se não chegou a ler a *Evolução criadora*, conheceu muito bem o seu Bergson através de *Les données immédiates de la conscience* e *Matière et Mémoire*; sem falar na carta a Robert de Montesquiou, baste a indicação de uma carta endereçada a Georges de Lauris, publicada agora em *A un Ami, Correspondance inédite* [...]. Com razão dizia Blondel que Proust não poderia escrever naqueles termos precisos a Montesquiou sem receber da primeira obra de Bergson uma impressão duradoura e profunda. Escrita quando do aparecimento de *A evolução criadora*, a carta a Lauris revela um conhecimento pleno da obra anterior do filósofo. [...] Na verdade, desde o começo, Proust aceita a tese bergsoniana da vida interior como tessitura de diferenças qualitativas, formando uma heterogeneidade irredutível: apresenta a memória, sempre no estrito sentido bergsoniano, como depositária de toda a nossa experiência anterior, segundo a teoria do inconsciente do mesmo filósofo [...] (MEYER, 1950, p. 68).

Meyer acredita piamente que a obra de Proust seja "o reflexo da obra de Bergson, pelo menos quanto a dois temas fundamentais: a memória espontânea e a duração" (1950, p. 68-69). Seu ponto de vista é compartilhado por vários outros críticos arrolados na antologia[194]. Gas-

194 Para Henrique Maron, "O tempo proustiano é idêntico ao tempo criado pelo intuicionismo de Henri Bergson. É um tempo vivo; não tem espaço, não tem medida, não tem grandeza. Foi neste tempo que Proust fixou o espaço de seu mundo... para fecundar a sua triste filosofia vegetal" (MARON, 1950, p. 185). Alcântara Silveira, por sua vez, sintetiza o contraponto entre tempo "oficial" e tempo "bergsoniano" ao observar que "Proust foi o primeiro a introduzir na ficção o conceito de tempo revelado por Bergson, isto é: a duração interior que faz com que um minuto de tristeza custe uma hora a passar, enquanto uma hora de alegria voe num minuto. Ao lado do tempo oficial, marcado pelo relógio, corre sempre o outro e assim quando V. combina um encontro com uma mulher a referência é feita ao tempo oficial, mas quando

tão de Holanda, por exemplo, afirma que não apenas Proust, mas toda a sua geração se encontrava sob a égide do bergsonismo:

> A sua geração estava impregnada de uma filosofia da duração, a filosofia bergsoniana, 'cuja ação em profundidade foi considerável.' Uma geração precipitada na inquietude e na revolução: 'Précipitée dans une durée nouvelle, il était naturel que la génération de 1914 fut précipitée dans un roman nouveau.' [Thibaudet] [...] Este novo romance é o de Proust cuja duração dilui-se ou condensa-se como a filosofia de Bergson. Como este aproximava-se da metafísica tradicional, o romancista estava ligado ao romance tradicional francês, divergindo em alguns pontos [...]. A duração na Comédia Proustiana tem o mesmo sentido bergsoniano, ou seja 'o estofo do nosso ser e de todas as coisas', em profundidade, em direção ao que há de mais obscuro e imprevisto no homem. Duração de natureza psicológica, densa, no plano da memória, talvez ilimitada pelo tempo perdido e pelo tempo recuperado (HOLANDA, 1950, p. 161).

Roberto Alvim Corrêa, em "O vigésimo aniversário da morte de Proust", também associa, assim como Augusto Meyer, a obra de Proust à de Bergson e à de Freud, destacando que o romancista francês

> [...] renovou grande parte da psicologia contemporânea, como se diz de Bergson e de Freud, ao lado dos quais é freqüentemente citado. Como o primeiro, salientou a importância da intuição divinatória, e como o segundo, denunciou o papel fundamental do subconsciente na vida psicológica. Mas aqui, como em tudo por onde passou, prosseguiu sozinho, além dos outros. O que Proust descobriu é a realidade das nossas contradições, assim como tudo que há de imprevisível em nossas reações, as quais são tantas vezes o contrário do que pensávamos que seriam (CORRÊA, 1950, p. 48)[195].

– fluídos cinco minutos depois da hora marcada – ela não aparece, V. já está mergulhado no tempo bergsoniano, isto é: os minutos de espera dão-lhe a impressão de estar naquele lugar há horas..." (SILVEIRA, 1950, p. 136).

195 Dentre os críticos contemporâneos, Tania Carvalhal pode ser citada em meio àqueles que identificam confluências entre os pensamentos de Bergson e de Proust, afirmando que, "[...] na linhagem da filosofia de Bergson, a narrativa proustiana intenta recuperar o passado, liberando-o do caráter de tempo morto e esquecido, encerrado nos limites da cronologia, para convertê-lo num possível resgatável que se atualiza e dá sentido ao presente. Por isso a obra constitui no seu todo uma *procura do tempo perdido* que se realiza pela memória, único veículo capaz de reconquistar o que já passou, fragmentos adormecidos que se ligam indissoluvelmente ao presente" (CARVALHAL, 1981; grifo da autora).

Para Otto Maria Carpeaux, o "racionalista" Proust sempre esteve mais próximo de Freud do que do autor de *Matière et mémoire*:

> Já existe bibliografia considerável sobre as relações entre a obra de Proust e a filosofia de Bergson. O próprio romancista negava essas relações; e também nos parece que a psicologia de Proust está mais perto do associacionismo psicológico do século XIX do que se admite. Antes de tudo, Bergson é irracionalista (por isso a Igreja o condenou) enquanto Proust se esforça em fazer subir para o nível dos movimentos psíquicos controláveis e dirigíveis os elementos do rio das associações. Esse esforço aproxima-o do racionalista Freud – mas os motivos do romancista francês são diferentes. Não quer abolir a regressão: quer mesmo regredir. Não pretende apresentar uma análise mas sim uma síntese, uma obra de arte. Atrás do seu esforço analítico à maneira dos intuitos mais 'seculo-novecentistas' do século XX esconde-se a intenção artística de 'tempos perdidos' (CARPEAUX, 1950, p. 111).

Sérgio Buarque de Holanda também não concorda com a aproximação entre Proust e Bergson – mencionando a circunstância biográfica comentada por Meyer em suas *Notas*, ao discutir o papel da imaginação na *Recherche*, o autor de *Raízes do Brasil* assegura que a obra de Marcel Proust (sobretudo o último volume, *Le temps retrouvé*) vincula-se a preocupações estéticas e não filosóficas:

> Pareceu a muitos lícito relacionar esse anti-mecanismo ou anti-intelectualismo, além da noção de tempo estreitamente dependente dele, a determinadas doutrinas filosóficas que andaram em moda quando Proust preparava seu romance. A possibilidade mesmo de uma influência direta de tais doutrinas sobre o romancista era singularmente reforçada, no caso, por uma circunstância que o sr. Augusto Meyer não deixa de evocar nas notas que acompanham esta edição portuguesa: as relações pessoais entre Proust e Bergson, e o casamento deste com uma parenta do primeiro. [...] A aproximação com o bergsonismo tornou-se aliás motivo obrigatório nos estudos críticos sobre *Em Busca do Tempo Perdido*. E não faltou, além disso, quem notasse o fato de Proust ter tido como mestre, no liceu Condorcet, o filósofo Darlu, que com seu criticismo metafísico e seu idealismo, teria contribuído para estimular no discípulo reflexões pessoais acerca do problema do tempo. [...] Por mais plausíveis, entretanto, que sejam estas aproximações, a verdade é que nos conduzem, quando muito, a uma apreciação truncada e falsa. No último volume, as experiências sucessivamente expressas ao longo de toda a obra de Proust irão culminar na noção de uma realidade transcendente e intemporal,

> que unifica e, em verdade, determina todos aqueles momentos únicos e aparentemente mal articulados entre si. Sua visão final pertence ao domínio da imaginação estética, não ao da especulação filosófica (HOLANDA, 1950, p. 141)[196].

Da mesma forma que os críticos estrangeiros, os teóricos brasileiros também exploraram, nos textos acerca de Proust, confluências entre este e vários outros escritores de renome. Gastão de Holanda viu em Proust o "filósofo do cotidiano", à semelhança do atormentado Kafka[197]. Otto Maria Carpeaux julga-o mais próximo de Henry James do que de James Joyce[198]. E Roberto Alvim Corrêa acredita que Proust superou os legados deixados por Molière e Balzac[199]. A associação mais representati-

196 Em 1983, no iconoclasta *Marcel Proust – As intermitências do coração*, José Maria Cançado, em linguagem experimental e cheia de neologismos, introduz o leitor pouco afeito ao universo proustiano à vida e à obra do romancista. Quanto ao bergsonismo de Proust, o crítico segue o raciocínio de Carpeaux e de Sérgio Buarque de Holanda, julgando que o autor da *Recherche* passou ao largo das teorias do filósofo: "Marcel não parece dar importância maior ao filósofo da *duração concreta*, apesar da tendência quase unânime em ver na *Recherche* uma espécie de equacionamento romanesco do pensamento e dos conceitos de Bergson. Mesmo muito tempo depois, numa carta datada de 1910 (a *Recherche* já começara a ser escrita), Proust não demonstrará haver percebido sequer as angulações mais características da filosofia bergsoniana" (CANÇADO, 1983, p. 38).

197 "Sem querer forçar uma comparação, um filósofo do cotidiano, à maneira de Kafka, mas sem exprimir o absurdo pela lógica. Proust fica com a lógica e com o cotidiano. Ele e Franz Kafka são contemporâneos de uma geração empapada de inquietude. Ambos têm uma riqueza clássica no desenvolvimento e na variação dos seus temas, que poderiam ser desdobrados ao infinito sem sair do limite da compreensão humana" (HOLANDA, 1950, p. 160-161).

198 "Proust não é tradicionalista. Não é realista. Não 'imita' a realidade. 'Imita' seu sonho, fixando os movimentos conscientes e subconscientes do seu 'rio psíquico'. Este método já foi tantas vezes comparado com o de Joyce que a dupla 'Proust e Joyce' virou clichê na boca de muitos críticos, particularmente de alguns que nem leram Proust nem Joyce [...]. Na verdade, Proust parece-se muito mais com Henry James, cronista novelístico de sociedades semelhantes e inventor de uma técnica perspectiva da qual Conrad tirará as últimas conclusões" (CARPEAUX, 1950, p. 110-111).

199 "[...] se Proust vivesse, não há dúvida que teria continuado a escrever, ampliando talvez o campo de observação de sua comédia humana, na qual Molière e Balzac teriam reconhecido a obra não só de um continuador digno deles, mas também de um precursor. Como eles, Proust estudou os costumes e os caracteres; mas foi além deles. Desceu mais fundo. E é mais complexo. Nele se combinam pelo menos duas correntes literárias: uma que parte de Molière, passa por Balzac e Flaubert, feita da observação de seu próximo, e outra que parte de Montaigne e leva a Amiel, introspectiva" (CORRÊA, 1950, p. 47).

va, no entanto, veiculada na *Proustiana brasileira*, é a que Octacílio Alecrim realiza em "Raízes de Proust" entre o autor da *Recherche* e Flaubert. O crítico argumenta que o escritor realista já se utilizara, em *Madame Bovary*, do expediente da recordação involuntária, tendo com isso contribuído para a consolidação definitiva do tema em *À la recherche du temps perdu*. Alecrim insinua a existência de um Proust "flaubertiano":

> Retomando, desenvolvendo e apurando *la manière de Flaubert*, segundo o conselho de Brunetière aos romancistas franceses, não teria Proust feito isso mesmo, fazendo seu em teoria e em prática o processo flaubertiano, a ponto de recriá-lo tão maravilhosamente nos seus conhecidos afrescos de recordações inconscientes e afetivas como, por exemplo, *La Tasse de Thé*, *Les Clochers de Martinville*, *L'Odeur de Moisi*, *Les Trois Arbres*, *Les Aubépines*, *La Serviette*, *La Cuillère contre l'Assiette*, *Les Pavés Inégaux*, *Les Intermittences du Coeur* e *La 'Petit phrase' de Vinteuil*? (ALECRIM, 1950, p. 59-60; grifos do autor).

Na página seguinte, assevera ainda, ressaltando a importância dos sentidos em ambas as obras:

> Num e noutro, Flaubert e Proust, documentamos que as ressurreições inconscientes não valem somente como fatos psicológicos, vivem a mesma trama da sensação e do sentimento, são capazes de produzir estados de realidade viva, irradiam mensagens da vida interior, o odor, o som, o objeto, o trecho de paisagem, o reflexo da luz, uma viatura, a cor, tudo é motivo para o acaso transformar em intermitências do coração (ALECRIM, 1950, p. 61).

A divergência entre memória voluntária e involuntária e a espetacular exploração desta na obra-prima de Proust não poderiam ter passado despercebidas pelo leitor brasileiro: além de Octacílio Alecrim, que aproxima Flaubert e Proust a partir das evocações espontâneas dos personagens Emma e Marcel, Roberto Alvim Corrêa também julga que a memória involuntária esteja na "base da arte de Proust", e valoriza o incidente, a "aventura poética" a "despertar" a "mola", o gatilho da lembrança:

> É uma grande parte da aventura poética que ele [Proust] ajudou a entender quando ele próprio percebeu que carregamos em nós, anos inteiros, muita coisa de nós ignorada e que, de repente, no momento menos esperado, sobe à tona, nem sempre por emoção violenta, mas em virtude de um acidente que, embora mínimo, desperta em nós aquela misteriosa mola da memória involuntária (CORRÊA, 1950, p. 49).

Se a aventura é "poética", por que não chamar, portanto, de "poética" a memória "acidental", involuntária, como faz Alcântara Silveira, em oposição à memória "lógica", voluntária, cartesiana:

> Memória que se pode chamar poética (em contraposição à outra, que seria lógica) e que não funciona segundo as leis da razão, mas movida pela sensibilidade complacente à sua excitação. [...] A ela [à memória "poética"] devemos o poder de reviver o que passou e que permanece ocultamente vivendo num objeto, num som, num perfume, num sabor. Por ela encontramos o tempo que parecia perdido e o passado se transforma instantaneamente no presente, no momento em que – para citar *No caminho de Swann* – o pedaço de 'madalena' molhado no chá entra em contato com o céu da boca do personagem proustiano (SILVEIRA, 1950, p. 137).

Nos anos seguintes, toda a crítica proustiana brasileira (Aguinaldo José Gonçalves, José Maria Cançado, Philippe Willemart e outros) faria menção e analisaria o episódio capital da memória involuntária na *Recherche*, a "bolacha no chá quente" da rememoração majestosa de Marcel. Na tese "Da técnica do romance em Marcel Proust" (com a qual concorrera e se classificara em primeiro lugar, em fins de 1951, à cátedra de Literatura do Colégio Pedro II), Alvaro Lins destaca, no autor, "[...] o poder emocional de fazer renascer a lembrança de alguma coisa acontecida no passado, e cujo ressurgimento transporta o Narrador a um estado de exaltação e plenitude" (1956, p. 26-27), além da

> [...] intenção calculada com o objetivo de criar a sua *lei psicológica* sobre o valor quase exclusivo da memória involuntária para recriação do passado e sobre a conceituação da realidade como uma relação entre sensações e lembranças que nos envolvem simultaneamente, tudo se enquadrando na linha do que já fôra revelado e enunciado acerca da correspondência entre os distúrbios da memória e as intermitências do coração (LINS,

1956, p. 26; grifo do autor)[200].

Tania Carvalhal, em "Proust mais uma vez", acentua a importância da evocação involuntária para a reconstituição da infância de um narrador que

> [...] reconstrói um mundo que lhe ocorre aos pedaços; são porções de vida que emergem de súbito, ao acaso de determinadas sensações. Junto com os fatos evocados de maneira voluntária, surgem aqueles que sobrevêm involuntariamente. São lembranças que não foram buscadas diretamente mas que jaziam no inconsciente, como se estivessem 'encantadas', aguardando apenas a ocasião de reviver. [...] Um pedaço de bolo (a *madeleine*) mergulhado no chá ao ser consumido nos transporta, pelo gosto, a Combray e à infância do narrador; a visão de três árvores juntas nos levam a Balbec; o desenho florido de um papel de parede evoca um dos inúmeros quartos recriados ao longo dos textos. O mundo proustiano é um território de sensações onde o caráter devorador do Tempo, diluidor também da personalidade, subsiste como ameaça (CARVALHAL, 1981).

Apesar de estar a concepção da *Recherche* mais voltada ao "domínio" da realização estética do que ao da "especulação filosófica", característica que aproxima Proust mais de ficcionistas como Balzac, Flaubert ou Kafka do que de filósofos como Pascal ou Nietzsche, nem por isso os críticos deixaram de perceber várias afinidades entre a obra de Proust e certos conceitos veiculados por alguns dos mais paradigmáticos pensadores, a começar por Platão, de quem, segundo Otto Maria Carpeaux, Proust (mesmo tendo tentado se refugiar, por um tempo, na superficialidade do mundanismo) incorporara a "anamnese das ideias", recon-

200 A tese de Alvaro Lins foi publicada pela Livraria José Olympio Editora, em 1956, com o título de *A técnica do romance em Marcel Proust*. Em *Viagem no tempo e no espaço (Memórias)*, Cassiano Ricardo, um dos examinadores presentes na Banca do concurso do Colégio Pedro II, tece o seguinte comentário, elogiando o estudo de Lins: "Louvei-lhe a agudeza das observações sobre 'memória involuntária'; 'intermitências do coração', a descrição do ciúme de Swann e a minúcia infinitesimal, haurida em Ruskin, com que o autor de *À la recherche du temps perdu* fazia a descrição relativa a Combray e às flores que o narrador vai encontrando nas aléias, passeando com os seus pais pelos caminhos e arredores da localidade. Me pareceu da maior importância, também, a renovação da técnica que inaugurava o romance do século XX, em relação ao de Balzac, do século XIX" (RICARDO, 1970, p. 232).

figurando-as conforme o ambiente intelectual e racionalista do restrito círculo cultural parisiense do fim do século XIX.

> Marcel Proust, filho da alta burguesia parisiense, mimado nos salões, cronista mundano e tradutor de esteticismos de Ruskin, passou depois a maior parte da vida enclausurado em quarto escuro, fixando com paciência beneditina as lembranças dificilmente evocadas do 'tempo perdido', recolhendo com verdadeira avidez informações de amigos sobre chapéus de senhoras, cardápios de banquetes e conversas sem sal para completar o que o sonho e as associações psicológicas lhe inspiraram. Assim um discípulo da Academia de Platão livrar-se-ia ao trabalho introspectivo de 'lembrar-se', da anamnese das Idéias, não desdenhando porém a beleza do aspecto exterior das coisas (CARPEAUX, 1950, p. 110).

Ao associar a "anamnese proustiana" à "platônica", Otto Maria Carpeaux dá mostras de valorizar, mais do que as recordações involuntárias, o trabalho intelectual de reelaboração do passado efetuado por Proust (especulações comuns ao "reino das ideias"), já que as manifestações da memória involuntária são afins à *mneme* proposta por Platão (mera retenção de impressões), ao passo que o conceito de *anamnesis* envolve rememoração gradativa e busca voluntária. Além disso, as "repetições" proustianas sugerem a Carpeaux algo da filosofia do teólogo dinamarquês Soren Aabye Kierkegaard:

> Ainda uma observação, quanto ao processo de 'abstração' em Proust: está em relações íntimas com o processo da anamnese platônica, que é o assunto de *À la recherche du temps perdu*. A anamnese proustiana, por sua vez, tem algo da 'repetição' que desempenha tão grande papel na filosofia de Kierkegaard: as associações do romancista e a 'repetição' do filósofo cristão – são dois caminhos paralelos para o paraíso perdido. Durante esse caminho elimina-se a 'fazenda', tudo o que não é essencial. A sátira social de Proust, assim como Edmund Wilson a caracterizou, é um instrumento de abstração platônica, para chegar-se às essências. O resto está condenado a perecer; já está perecendo (CARPEAUX, 1950, p. 114).

Santo Agostinho é, ao lado de Platão, o filósofo mais citado pela crítica proustiana em geral. Eustáquio Duarte julga que os impulsos res-

ponsáveis pela concepção e pela redação da *Recherche* sejam bem semelhantes àqueles que motivaram as *Confissões* do pensador cristão:

> O impulso incontido de gritar para todo mundo os seus desvios, as suas fraquezas e as suas misérias; de mostrar-se pela outra face, a interior, da personalidade; impulso que foi o do piedoso Agostinho, que foi o de Rousseau e de quantos neuróticos de gênio – esse ímpeto, sentiu-o Marcel Proust criando a sua obra: a mais minuciosa e profunda das auto-análises de um espírito ávido e insaciado, submerso em implacável contemplação de si mesmo. Consciente dessa crueldade mental que se experimentava, fez-se Proust por libertar-se, completando-se nas imagens que animou, e com as quais encetaria o grande itinerário em busca do tempo perdido (DUARTE, 1950, p. 124).

Santo Agostinho é, portanto, o "pai espiritual" de toda uma legião de introspectivos, de autores que, como ele, fizeram de si mesmos a "matéria de sua obra"[201]. Continuador da tradição de Santo Agostinho e de Montaigne, Proust possuía a introversão mas não a "luz interior" do santo, conforme comenta Gastão de Holanda ao citar a opinião de Jacques Maritain, "deficiência" plenamente justificável, aos olhos de Gastão, se consideradas as misérias características da alma do homem moderno:

> E [Jacques Maritain] diz ainda que 'para escrever a obra de um Proust como ela exigia ser escrita teria sido necessária a luz interior de um Santo Agostinho'. É verdade que o romance moderno, em relação às virtudes humanas, exige, mais do que qualquer outro, virtudes que estão acima da natureza contingente. É verdade também que o romance moderno está muito mais impregnado de miséria, de realismo, de tortura e de angústia do que quase todos os que antecederam aos de Balzac. (A tortura de um D. Quixote seria uma tortura romântica, além de idealista e de um cristianismo à flor da pele). Suponho que os romances mais antigos não estão tão ligados aos problemas da alma humana (HOLANDA, 1950, p. 155).

Argumentando que, na representação literária, a verdade artística é

201 A expressão é de Montaigne, que, na advertência "Do autor ao leitor" presente em seus *Ensaios*, justifica ironicamente: "Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro, o que será talvez razão suficiente para que não empregues teus lazeres em assunto tão fútil e de tão mínima importância" (MONTAIGNE, 1987, v. 1, p. 7).

mais fundamental que a verdade religiosa, Gastão de Holanda demonstra porque Proust não precisou dispor da "iluminação" do santo para realizar satisfatoriamente seu projeto.

> Foi também contra a falsidade do assunto que o romance moderno procurou reagir, contra os tipos ideais, contra os substantivos abstratos. A reação de Proust é das mais importantes, embora ele não estivesse, cristãmente, à altura do seu assunto. Mas artisticamente estava. Porque mais importante para o artista do que a verdade religiosa é a verdade artística, que se mantém num plano de incontestável independência. Ela supera todas essas coisas e o próprio assunto. Por isso é que Proust se encontrava à altura de *À la recherche du temps perdu*, sem precisar da luz interior de um Santo Agostinho para escrevê-la (HOLANDA, 1950, p. 156).

"Verdade artística" que o ajuda a recriar o passado e trazê-lo para o presente ideal. A ressignificação da infância de Marcel e a recriação de lugares como Combray e Balbec somente poderiam ter saído da pena de um escritor terrivelmente introspectivo, cujo mergulho no passado, nos confins da memória, nas recordações mais inusitadas e catárticas, nos demônios da culpa e do arrependimento, enfim, no próprio inconsciente, levariam-no a conhecer os desvios, as misérias e as riquezas da personalidade humana, nossos dramas e nossas atitudes mesquinhas, vendo, zaori que era, com olhos que, como máquinas de raios X, enxergam a doença, a ferida, a chaga aberta, o segredo mais escondido, o seu e o dos outros. A identificação, por parte de Meyer, do introvertido zaori que há em Proust enceta novos estudos, como o de Eustáquio Duarte, intitulado "A neurose de Proust", excelente análise da reclusão, da neurose e da introspecção do romancista que, como Machado de Assis (que conheceu a fundo diversas culturas sem nunca ter saído do estado do Rio de Janeiro), como o "homem subterrâneo" de Dostoiévski ou como o anti-herói de Xavier de Maistre que empreende a sua "viagem ao redor do quarto", cria um novo universo praticamente sem contato algum com o mundo exterior, trancafiado em seu quarto contaminado por suas próprias sufocações, ou, como prefere dizer Eustáquio, "fechado em sua 'arca' em

circunstâncias mais atrozes" que as de Noé[202]. O resultado é a análise impiedosa dos fatos e da natureza humana a partir do olhar penetrante do zaori, que volta do poço de si trazendo verdades profundas, "sagradas" e "profanas".

> Jamais um psicólogo cuidara da análise dos impulsos através de uma soma tão complexa de observações e de fatos, onde as paixões humanas chegam a decompor-se numa multiplicidade de nuances até então inatingidas (DUARTE, 1950, p. 118).

Assim como Meyer, que relaciona, como se verá adiante, Proust, Machado de Assis e Pirandello ("Os três primos", *Preto & Branco*, 1956), Eustáquio Duarte também acredita que Proust pertença a uma "família" de "neuróticos" responsáveis pela produção de complexa "literatura psicológica".

> O prazer, a quase mania da análise minuciosa, de estudo meticuloso das atitudes, inclinações e comportamentos humanos, tem sido uma característica dos auto-analistas, dos intimistas, dos grandes neuróticos da inteligência. A paixão de esmiuçar o interior, o desejo irrefreável de imprimir ou fixar temperamentos, o sabor descritivo das situações e das reações ao choque dos impulsos e dos sentimentos, resultaram em Proust, como em muitos outros portadores de idêntica neurose voltados para a literatura psicológica (Saint-Simon, Stendhal, Rémy de Gourmont, André Gide), do sensualismo exagerado e nunca satisfeito (DUARTE, 1950, p. 119)[203].

202 Alcântara Silveira tem razão quando afirma que "[...] o quarto de Proust tinha algo de caverna de alquimista, os aparelhos fumigatórios semelhando retortas e provetas, no leito o feiticeiro escrevendo, escrevendo sempre suas fórmulas mágicas" (SILVEIRA, 1950, p. 135).

203 Notar a semelhança entre a forma que Eustáquio Duarte utiliza para se referir a Proust ("O prazer, a quase mania da análise minuciosa, de estudo meticuloso das atitudes [...]") e as considerações que Meyer fizera, em 1935, no ensaio "O homem subterrâneo", sobre o niilismo e a introspecção de Machado: "A impotência sentimental do sarcasta, por uma fatalidade da compensação afetiva, produz uma violenta paixão de análise. Quando o monstro cerebral descobre o 'mundo da lua' que há na própria cabeça, se estabelece por lá e não quer outra vida. A sua paixão tem a monotonia mas também a sedução acre de um vício, pois o espírito então se masturba com uma espécie de volúpia incestuosa" (MEYER, *Machado de Assis*, 2 ed, 1952, p. 17). Duarte parece assim ter aproveitado, em seu belo estudo, não somente a observação perspicaz de Meyer a respeito da introspecção de Proust, como também o estilo com que o

Todavia, ambos, Augusto Meyer e Eustáquio Duarte, sabem também que o introspectivo Proust não é o "monstro cerebral" ou "neurótico" capaz de reconstituir toda sua existência anterior através unicamente dos recursos da inteligência, mas sim aquele que permite que seu passado venha à tona por intermédio de apelos sensoriais involuntários e ocasionais.

> Tornou-se ele uma dessas raras formações mentais onde o poder de reflexão se faz tantas vezes nulo para ceder à exaltação das emoções soltas, resultantes de reações sensoriais puras – olfativas, gustativas, auditivas – reações que seriam na composição de sua obra, as trilhas do longo caminho encetado em busca do tempo perdido. [...] A singular sensibilidade dessa singularíssima *forma mentis* dotaria o novelista de prodigioso poder de captação daquilo que registrou no *Temps retrouvé* como 'um pouco de tempo em estado puro'. Este dom mediúnico de espelhar-se no ontem através de simples sensações, sem contudo escapar à evidência do hoje, levaria Proust ao reencontro com fases recuadas de sua própria existência. [...] Essa anomalia da memória, provocando fusão no tempo ao reativo de sensações, encheria de beleza e magia as páginas da *Recherche*. O cheiro de uma planta silvestre; a projeção de um sabor, como o das fatias de bolo molhadas no chá; a marca auditiva de um leve ruído, como o de passos sem eco na areia de um passeio, ou de um som, como os que voam dos campanários; todo um 'maquinismo sensível' reconduziria Proust àquelas fases perdidas da sua vida, para a procura das quais, como chegou a confessar, todos os esforços de recuperação de sua inteligência fracassavam sempre (DUARTE, 1950, p. 121-122).

Henrique Maron também estabelece analogia entre as redentoras ocorrências propiciadas pelos sentidos e a profunda penetração espiritual que Proust atingira ao rasgar o "véu" das abstrações do inconsciente.

> Proust foi um espírito como outro qualquer, mas um espírito cuja penetração fez com que se rasgasse o véu do subconsciente. Um homem que acordou para o mundo pretérito olhando um bolo flutuar na redondeza

escritor gaúcho imortalizou os grandes introspectivos da literatura universal (Machado, Proust, Dostoiévski, Pirandello, Nietzsche, dentre outros), retratando-os impiedosamente como homens "subterrâneos", racionais e egocêntricos, "monstros cerebrais" que se comprazem com a "análise pelo puro prazer da análise" e dela extraem suas motivações literárias e existenciais.

> de uma chávena. E, por ele ter em seu líquido mergulhado com o peso da memória, afogou-se sem volver à tona, legando para o futuro uma memória revivida nos contrafortes do ser. E não é sem um pouco de tristeza que podemos repetir com Montaigne: 'Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition.' [...] Ao achar o tempo perdido, Ele já partia para o cerne daquelas árvores frondosas, com intensa agonia de nirvana, que o fizera gemer longos anos, imóvel, num amplo dinamismo de memória redentora (MARON, 1950, p. 197).

É característico, no caso de Proust e de outros "monstros" da introspecção, que, ao "vício" da análise psicológica, corresponda alguma irregularidade orgânica (tais como a asma que o acometera ainda criança, ou a epilepsia que atormentava Dostoiévski, Flaubert e Machado de Assis), como se para ter acesso às "feridas" da alma fosse necessário também ter contato direto com as anomalias e imperfeições do corpo físico, mecanismo pendular de autodefesa e de auto compensação que faz com que um espírito, limitado fisicamente, possa expandir-se infinitamente do ponto de vista psicológico, comprazendo-se na autocontemplação narcísica.

> O doente inaudito! Longos anos, dias e horas de crises de angústia, de asfixia na penumbra de um quarto, sob a ação tóxica, brutal, de anti-espasmódicos e hipnóticos; longas horas, dias e anos de tentativa de viver, de incrível esforço de vitalização pela imaginação; sempre sonolento, nunca bem dormido pelo hábito de ansiar, nem mesmo nos raros instantes de euforia respiratória; experimentaria Proust a freqüência de um estágio cerebral ondeante entre a vigília e o sono, no qual não se distingue bem a fantasia da realidade. Em tal atmosfera entremeada de sonhos e fatos, seriam possíveis ao obstinado narrador àquelas 'fantastiques variations sur la mesure extensible du temps' (DUARTE, 1950, p. 123).

Alcântara Silveira resume, de maneira invejável, o fato de que em Proust a "prisão" do corpo correspondia à "liberdade" da criação espiritual, observando que no romancista "[...] A doença tomou conta do corpo, segregou-o dos outros, porém quanto mais o mortificava e o aprisionava, mais livre deixou o espírito e a inteligência" (SILVEIRA, 1950, p. 130). Para o crítico, o "tempo perdido" nos salões da aristocracia pa-

risiense não foi absolutamente em vão, tendo servido como experiência imprescindível para que um dia o mágico criador, a fim de reencontrar o próprio Eu imerso no "tempo puro", se trancasse em seu "laboratório" fumegante de zaori entregue ao prazer masoquista de expor perenes tragédias e efêmeras alegrias típicas da cômica existência humana.

> O tempo desperdiçado na preguiça, na dissipação dos prazeres, porém, não tinha sido em vão. Durante todo ele, notas e mais notas foram tomadas pelo romancista, enquanto observava o gesto dos homens e os sentimentos das mulheres – homens e mulheres não só do 'grand-monde', como empregados e domésticos – com aqueles olhos negros e brilhantes, as pálpebras pesadas caindo um pouco de lado, envolvendo seu olhar numa doçura extrema (SILVEIRA, 1950, p. 130).

O autor da "Carta ao novo leitor de Proust" não somente relaciona introspecção e doença física (combinação peculiar a franquear ao escritor as portas do conhecimento profundo do homem) como credita a esta o mérito de ter contribuído decisivamente para a mudança do estilo do autor[204], e, mais do que isso, de ser responsável por tê-lo feito se dedicar à redação da *Recherche* com tamanha exclusividade e determinação que justificasse vida tão reclusa, tanto mais reclusa e misteriosa quanto a doença o aproximava da morte.

> E o romancista tanto trabalhou em sua obra que esta, afinal, voltando-se contra ele, consumiu-o e extinguiu-o. Proust foi um criador devorado pela criação. Esta ajudara a doença a matá-lo. Graças rendemos a esta doença: não fosse ela não teríamos hoje *Em busca do tempo perdido* – um romance que somente na solidão poderia ser escrito – e o romancista teria se multiplicado numa vintena de livros desiguais e talvez sem importância, como figura repetida em estilhaços de espelho partido (SILVEIRA, 1950, p. 133)[205].

204 "[...] é preciso lembrar que, quando os seus primeiros livros foram escritos (*Pastiches et Mélanges*, embora publicado depois do aparecimento de *Às sombras das raparigas em flor* já tinha sido escrito muito antes) a doença de Proust ainda não estava no seu ponto crucial. A doença que deu ao romancista uma sensibilidade especialíssima, também colaborou na mudança de seu estilo" (SILVEIRA, 1950, p. 134).

205 Quanto ao mundanismo de Proust antes de 1905 e sua espontânea reclusão após essa data,

Mas o estilo é apenas o colorido superficial que encarna as aparências da *Recherche*, sendo que o seu "valor substancial", para Silveira, reside na mescla perfeita de tempo e memória, "suma da existência", "aprendizagem" essencial tão abrangente que não exclui a possibilidade de se estudar o romance por diversos outros ângulos, sob o ponto de vista da História, da Geografia e de outras ciências sociais, haja vista a amplitude de sugestões deixadas pela maravilhosa construção de Proust:

> Assim como o valor extrínseco de 'Em busca do tempo perdido' está no estilo, na fusão do tempo e memória reside o seu valor substancial. Tudo no romance gira ao redor destes dois elementos, embora não seja para se desprezar o estudo da obra de Proust sob o ângulo da História e da Sociologia (nada melhor do que seu romance para quem quiser tomar contato, voltar ao Paris de 1880 a 1890), sob o ponto de vista do humor (Proust já foi chamado o segundo Sterne...), como também se pode estudar (e realmente foi estudado) o Proust moralista (moralista parcial, como disse Ramon Fernandez: 'Proust universaliza parcialidades'), o Proust psicólogo, o Proust esteta, o Proust musical, o Proust pintor... Sim, Proust foi tudo isto ou melhor: em sua obra encontra-se uma parcela do todo, pois todos os temas foram abordados em seu livro que não é apenas romance, mas uma suma da existência condicionada ao binômio tempo-memória (SILVEIRA, 1950, p. 135-136).

O tempo não morre se a memória conserva as lembranças, agindo ambos em nome de uma ideia comum (imortalização da imagem e de sua *durée* contínua), pois enquanto um conserva o outro destrói, e só não

---

crê o estudioso que, através dessa atitude, o escritor involuntariamente dividiu sua vida em dois momentos distintos e igualmente essenciais: "Tal era o escrúpulo com que Proust construía sua obra, pedra a pedra, em meio das sufocações da asma e das lembranças que lhe vinham do escuro da memória, como líquens emergindo do fundo de águas desconhecidas. Toda sua experiência mundana, armazenada nos confins das lembranças, surgiam agora à tona novamente e o tempo perdido com tanta mundanidade, tanta superficialidade, tanta futilidade, ia sendo, pouco a pouco, redescoberto graças à doença e ao sofrimento que lhe devolviam o mundo que o mundanismo lhe havia roubado. [...] Proust resolveu assim, mesmo sem querer, um dos maiores problemas dos artistas, isto é: a divisão do tempo entre a vida e a obra de arte, vivendo primeiramente a vida do mundo, lá de fora, a vida do homem, para depois – pejado de experiência e de conhecimento - viver a vida interior, a vida do artista" (SILVEIRA, 1950, p. 131).

destrói se a memória consegue conservá-lo e fixá-lo sob diversas formas – recordações espontâneas ou voluntárias, escritas ou apenas lembradas, evocadas ocasionalmente, essenciais ou secundárias. A sentença final do seguinte trecho da "Carta ao novo leitor de Proust" traduz, para o leitor brasileiro, o ponto de vista de André Maurois a respeito dos dois temas da *Recherche* (o primeiro, o Tempo, que destrói; o segundo, a memória, que conserva):

> O tempo não morre – como parece – continua incorporado em nós. Nossos eus antigos podem reviver em sonhos e mesmo na vigília. Daí a idéia proustiana de partir à procura do tempo que parece perdido, mas que permanece no nosso íntimo, prestes a renascer. [...] Inútil, porém, procurá-lo no exterior, visitando lugares amados, procurando pessoas queridas. A busca tem que ser feita dentro de nós mesmos, eis que o mundo – sendo apenas produto do que imaginamos – não existe. [...] O que vale para o romancista é o mundo redescoberto em suas lembranças, donde a conclusão de que a memória é a única forma de constância do eu, pois enquanto o tempo destrói, a memória conserva (SILVEIRA, 1950, p. 137).

Silveira confessa em seguida a filiação de seu texto às ideias de Maurois citando o autor de *A la recherche de Marcel Proust* com o intuito de "resumir" o "drama" da existência do escritor.

> Sobre o binômio tempo e memória Proust construiu sua obra, que pode se resumir (a grosso modo como fez Maurois), como sendo o drama de um homem maravilhosamente inteligente e dolorosamente sensível que parte, desde a infância, à procura da felicidade no absoluto; que experimenta encontrá-la de todas as formas, mas que se recusa – com implacável lucidez – a enganar-se a si próprio, como faz a maioria dos homens que se contenta com a glória ou o amor. Proust foi levado a procurar um absoluto que estivesse fora do mundo e do tempo. E esse absoluto que os místicos buscam em Deus, Proust o procurou na arte, que é também uma espécie de misticismo (SILVEIRA, 1950, p. 137-138).

Para Henrique Maron, trata-se de uma espécie de "jogo paralelo" entre os dois tipos de memória, entre a recordação espontânea, que foge à consciência e é atemporal, e a busca voluntária, que tenta se ater ao fio

do cronômetro e da evocação exata em tempo e espaço.

> [...] a arte de Proust é um intenso esforço elaborado pelo conjunto de duas memórias em que a voluntária, registradora de objetos inanimados, faz jogo paralelo com a recordação espontânea, que escapa ao freio da consciência. Este duplo aspecto da memória não se reflete nos quadros do cronômetro, porque os romances de Marcel Proust, se bem que estejam postos nas paisagens de um fim de século, são visões pretéritas onde as datas, propriamente, se confundem com a muda volatilidade das estações da alma. É uma volatilidade intemporal, uma fixação do bolor íntimo da primeira infância, visões da física do subconsciente, que se refratam no jogo da projeção. Fundida na análise do eu, a memória vasculha o passado e o revolve com a síntese dos tempos, mas não o fixa no tempo e no relativismo das coisas (MARON, 1950, p. 180-181).

Em quase todos os trabalhos escritos sobre Proust no Brasil durante vinte e cinco anos (de 1925 a 1950, data da publicação da *Proustiana brasileira*), os escritores e críticos modernistas que se submeteram ao fascínio de analisá-la insistiram basicamente nas mesmas características, a saber as principais: o binômio Tempo-destrutivo/Memória-construtiva; os acessos da memória involuntária e a importância dos sentidos para a recuperação da memória; o sentido profundo da arte; a introspecção e o extremo psicologismo da obra; o estilo peculiar do autor; a doença, a reclusão e a proximidade da morte; a confissão através de um romance meio ficcional meio autobiográfico, etc.

Novos aspectos a serem explorados pela crítica proustiana brasileira "pós-1950" deveriam, aos poucos, surgir, como surgiram, na forma de sugestões a estudos mais aprofundados, após leituras e releituras exaustivas, como no caso do próprio Augusto Meyer, que continuaria se dedicando ao deslinde de *À la recherche du temps perdu* após a publicação da coletânea, visivelmente interessado, nos textos escritos entre o início da década de 1950 e o final da de 1960, em questões específicas envolvendo o estilo, a estrutura e a tradução da *Recherche* para a língua portuguesa. Seguindo a mesma orientação de sua investigação crítica de outros escritores, a partir dos anos 1950 Meyer focaliza sua atenção na pesquisa de fontes e na renovação de certas "chapas literárias", encontrando em

Proust farto material para a demonstração de seu intento. Refiro-me ao excelente "A ilha flutuante", originalmente publicado no *Correio da Manhã* em 10 de abril de 1949 e incluído em *Preto & Branco* em 1956, no qual Augusto Meyer corrige um engano cometido por Mario Quintana na tradução justamente de um dos trechos mais significativos de *No caminho de Swann*[206], e interpreta o significado, na efabulação de Marcel, do "trecho de paisagem" que, como a ilha de Delos, se destaca, na memória, de tudo o que nela havia de fixo, indicando, além disso, as fontes nas quais Proust colheu e renovou a imagem, presente em Homero no episódio em que Ulisses conhece Éolo, o governador dos ventos, e referida por outros franceses anteriores a ele:

> Em 1857, no generoso artigo em que saudava a estréia do jovem Mistral, consagrando-o desde logo, escrevia Lamartine: 'On dirait que pendant la nuit, une île de l'Archipel, une flottante Délos, s'est détachée d'un groupe d'îles grecques ou ioniennes et qu'elle est venue sans bruit s'annexer au Continent de Provence, embaumée, apportant avec elle un de ces chantres divins de la famille des Mélésigènes'. Haverá nada mais lamartiniano do que essa frase alada e cantante, pergunta Roger Picard. Ora, o fato é que Pierre Lasserre, enristando o seu dedo indiscreto e severo, apontou em *La Gaule Póetique* de Marchangy, obra publicada em 1813, a seguinte versão do mesmo tema: 'On eut dit qu'une île de la Gréce, une cyclade flottante, une autre Délos, détachée de sa base et chargée de ses cités, de ses édifices, de ses bocages, de ses pénates et de ses citoyens, se fût arrêtée toute parfumée, dans un des golfes de notre patrie'. [...] O desenvolvimento da imagem coincide em ambas as versões; a Delos flutuante, destacada de sua base, atravessa o Mediterrâneo para incorporar-se ao território de França (MEYER, 1956, p. 126).

206 Falo do comentário sobre o "verdadeiro sentido da imagem" ao se cotejar a tradução ao texto original ("aquele trecho de paisagem assim trazido até o dia de hoje se destaca tão isolado de tudo, *que ele* flutua incerto em meu pensamento como uma Delos florida [...]", passagem corrigida por Meyer no fecho do artigo (1956, p. 127; grifo do autor da sequência na qual Meyer "modifica" a tradução de Quintana). O rigor crítico de Meyer não perdoa o cochilo do tradutor: "Tal como se acha na tradução, a imagem sabe a preciosismo, a requinte de fantasia literária: o trecho de paisagem é comparado a uma Delos florida sem maiores razões. Parece coisa de redação escolar, atestado de boas letras, e diga-se que não deixa de assumir no conjunto da frase um relevo um tanto ostensivo, que só aceitamos porque a força do contexto em Proust carrega tudo no seu curso, como um rio caudaloso" (MEYER, 1956, p. 124).

Meyer releva o fato de Proust ter renovado brilhantemente a imagem arquetípica da ilha flutuante, adaptando sua significação ao contexto da "ilha perdida na memória", sebe de pilriteiro revisitada pela memória involuntária, lembrança "pura" que, "sem qualquer liame associativo imediato", refazendo os caminhos de Combray, de Méséglise (ou de Mélésigènes?!?) e de Swann, conduz o narrador à "paisagem brumosa" do "país da memória perdida", paisagem "poderosa e triste como a saudade", idealmente resgatada do passado, "solta" no presente em meio aos estados "flutuantes" e oscilantes da memória.

> [...] em Proust a imagem da ilha flutuante adapta-se perfeitamente àquela ilha de recordações que a memória recorta no mar do tempo e espaço, mas não consegue ligar a uma data, a um nome de lugar, a uma reconstituição qualquer de acontecimento definido. [...] Que outra imagem mais adequada poderia figurar esses estados flutuantes da memória, retalhos de lembranças trazidos à tona da consciência por um súbito movimento de emersão? Tomando uma inflexão nova, perdendo o ranço de ornamento retórico, a velha imagem, desembotada pelo sentido novo e tão preciso que Proust lhe emprestou, em vez de destoar na frase como um preciosismo estéril, vem reforçar e coroar com uma graça imprevista a imagem verdadeira contida no discurso, que é o trecho de paisagem ressuscitado pela memória involuntária. [...] Na intenção de Proust, a 'ilha flutuante' serve para definir o caráter peculiar do 'souvenir pur', a recordação que emerge do inconsciente, sem qualquer liame associativo imediato, na cadeia das recordações (MEYER, 1956, p. 127).

Em 20 de janeiro de 1952, Augusto Meyer publica, no *Diário Carioca*, a crônica "Nota barroca" (incluída por Tania Carvalhal, em 2002, na coletânea *Os pêssegos verdes*, homenagem da Academia Brasileira de Letras ao centenário de nascimento de Meyer), na qual o crítico porto-alegrense sugere um ambiente "barroco" a caracterizar o romance de Proust em todos os seus elementos (inclusive no próprio título da obra[207]), atitude

207 "[...] não conheço título de sabor mais barroco: *Em busca do tempo perdido*. Haverá na

confirmada, segundo Meyer, pela intenção explícita do autor de representar a fugacidade da vida e o caráter efêmero e transitório das ações humanas:

> O que eu gostaria de mostrar é que o tema da obra e de algum modo a atitude psicológica do autor poderiam até certo limite enquadrar-se muito bem numa filiação barroca, sem quebra de outras correlações literárias ou artísticas que transparecem da *Recherche du temps perdu*, ou seja, seu parentesco, inesperado às vezes, com o espírito de outros períodos e a ocorrência de outros motivos tradicionais. A 'matinée Guermantes', por exemplo, é uma nova Dança e aproxima singularmente Proust do mais puro Villon do *Grande testamento*. Sentem-se facilmente na sua obra, como ele mesmo dizia, 'plusieurs épaisseurs d'art'; e a geologia da crítica literária não erraria muito ao atribuir uma dessas 'camadas' ao período barroco (MEYER, 2002, p. 27-28).

O *tempus fugit*, obsessão de todo poeta barroco, equivale, na *Recherche*, ao próprio "tempo perdido" dissipado nos salões mundanos, no encalço do qual autor e narrador saem à procura, reencontrando-o subitamente graças aos êxtases propiciados pela memória involuntária, sendo esse tempo, para Meyer, apenas um dos tantos indícios do evidente "barroquismo" presente no *roman-fleuve*, pródigo em expor

> [...] o Tempo Perdido, a obsessão do Tempo como evanescência, o apego inútil à sensualidade do instante, as horas que voam, o 'vanitas vanitatum', a vida sonhada mais que vivida, o ser e o não ser entre dois agoras, entre há pouco e daqui a minutos... (MEYER, 2002, p. 29)[208].

---

literatura moderna mais claro traço de barroquismo do que aquela obsessão de fugacidade das coisas, temperada quando muito pela consciência da visão estética, no *Temps retrouvé*?" (MEYER, 2002, p. 27).

208 Na crônica "O dono da ilha" (*Correio do Povo*, 01.03.1964), Meyer adota novamente o procedimento, comum em sua crítica, de reaproveitar, em mais de um texto, frases e ideias veiculadas alhures. Desse modo, o início da crônica é praticamente igual aos trechos de "Nota barroca" mencionados acima: "*Em busca do tempo perdido*... Haverá na literatura moderna mais claro vestígio de barroquismo? É, pelo menos em conteúdo, aquela obsessão da fugacidade das coisas, temperada quando muito pela consciência da contemplação estética, no 'Temps retrouvé'. Deixemos de lado a questão do preciosismo, já indicada a largos traços por Jean Mouton, em 'Le style de Marcel Proust'. O que eu gostaria de mostrar é que o tema da obra e

Meyer opta, como se vê, a partir da década de 1950, por uma análise do romance de Proust de forma a dar ênfase a aspectos estilísticos e estruturais e aos componentes humanos, psicológicos e filosóficos da trama. Muitos ensaios de Meyer escritos nesse período bem poderiam figurar em qualquer antologia de Literatura Comparada, e os textos sobre Proust não fogem à regra – em "A ilha flutuante", a pesquisa de fontes e discussões sobre tradução; em "Proust, o zaori", o estudo das confluências entre Proust e Freud; em "A culpa é de Reinaldo Hahn", a questão do exílio e da desterritorialização envolvendo o *pays de tendre* "da memória perdida"[209]; e, por fim, "Os três primos", magistral estudo no qual Meyer, ao "ruminar o problema psicológico da criação literária" (1956, p. 165), "por efeito de leituras comparativas", aproxima Proust, Machado de Assis e Pirandello, os "três primos ilustres" de uma "família espiritual" reunida em torno da operação de dissecação da alma do homem, operação cujos "resultados" são apresentados, em suas obras, sob a mais intensa introspecção psicológica e sob profundo niilismo.

> [...] quando estão mais próximos da negação total e do cepticismo, quando se impregnaram da mais amarga dúvida e do desencanto extremo,

---

a atitude psicológica do autor poderiam de algum modo enquadrar-se numa filiação barroca, sem quebra de outras correlações literárias ou artísticas que transparecem da 'Recherche du Temps perdu', ou seja, seu parentesco inesperado às vezes com o espírito de outros períodos e a ocorrência de outros motivos tradicionais".

209 A respeito da desterritorialização, ver *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades* (2004), sobretudo "Desterritorialización, posdisciplinariedad y posliteratura" (p. 19-34), de Nara Araújo. Sobre a questão do "país ideal" recriado pela memória em Proust e em Meyer, convém ler os instigantes e sugestivos trabalhos de Maria Luiza Berwanger da Silva acerca do tema, sobretudo sua tese *Paisagens reinventadas – Traços franceses no Simbolismo sul-rio-grandense* (1999) e artigos como "A paisagem do desejo e a poética do Outro no Simbolismo sul-rio-grandense (uma leitura de intertextos franceses)" (*Literatura Comparada: teoria e prática*, *Ensaios*, v. 8, 1996) e "Paisagens poéticas compartilhadas" (*Discurso, memória, identidade*, *Ensaios*, v. 15, 2000). Neste último, bem como na tese, a autora destaca determinados versos de Meyer como representativos da evocação de um espaço quase "perdido", "espaço de vacuidade" com o qual "Augusto Meyer tenta condensar e circunscrever o 'pampa' sul-rio-grandense, mas cuja impossibilidade reitera na obra poética, onde diz: 'Há uma várzea no meu sonho, / Mas não sei onde será... [...] Era além do azul da serra, / Era sempre noutra terra, / Era do lado de lá...' " (SILVA, 2000, p. 332). Berwanger se refere ao poema "Distância", presente em *Poesias – 1922-1955* (1957, p. 265), a ser analisado adiante, no próximo capítulo.

> fruto da análise impiedosa, só então os três primos dessa família espiritual – um Proust, um Pirandello, um Machado – conseguem passar de golpe à aventura do gesto criador, como se obedecessem a não sei que misterioso impulso de equilíbrio (MEYER, 1956, p. 166).

Para Meyer, os três escritores, cépticos espiritualmente mas "fiéis" à redenção pela arte, atingem a perfeição da forma literária na medida em que chegam o mais próximo possível da "negação total", o que justificaria em suas obras o forte apelo aos complexos retratos psicológicos de personagens que se tornam símbolos de determinados dramas humanos (Bentinho e Marcel, do ciúme excessivo; Capitu e Odette, do adultério e da traição; Mattia Pascal[210] e Marcel, da questão da identidade, etc). O problema da identidade leva ao da personalidade, ou melhor, à sua dissociação, ou à "multiplicação dos eus" proposta por Tristão de Athayde, fragmentação que credita algo de "humano, demasiadamente humano" ao mergulho interior de Pirandello e de Proust.

> Outro ponto de coincidência de Proust e Pirandello, com alguns pontos de contato em Machado, é a dissociação da personalidade. Nem sempre somos os mesmos para nós mesmos; e queremos ser os mesmos para os outros. Na obra de arte há muito desse desesperado esforço, que é a ilusão da integralidade do ato criador. Valéry escreveu páginas definitivas

210 PIRANDELLO, *O falecido Mattia Pascal* (1972). Aproveitando a ocasião de ter sido dado como morto, Mattia Pascal muda de cidade e de nome e passa a se chamar Adriano Meis, complicando-se ao mesmo tempo com a polícia e com a família, enquanto dissipa o produto de suas maquinações nos cassinos de Monte Carlo. Além disso, o romance, também narrado em primeira pessoa (por Mattia Pascal), possui observações semelhantes às do narrador proustiano, como o trecho a seguir, a lembrar o enfoque de Santo Agostinho: "Cada objeto, em nós, costuma transformar-se consoante as imagens que evoca e agrupa, por assim dizer, em torno de si. Certamente, de um objeto podemos gostar também em si mesmo, pela diversidade das sensações agradáveis que suscita em nós numa percepção harmoniosa; mas, com bem maior freqüência, o prazer que um objeto nos proporciona não se encontra no objeto em si mesmo. A fantasia o embeleza, cingindo-o e quase que iluminando-o de imagens queridas. E, à nossa percepção, ele não mais se apresenta tal como é, mas como que animado pelas imagens que suscita em nós ou que os nossos hábitos lhe associam. No objeto, em suma, amamos o que nele pomos de nós mesmos, o acordo, a harmonia que estabelecemos entre ele e nós, a alma que ele adquire somente para nós e que é constituída das nossas lembranças" (PIRANDELLO, 1972, p. 116).

> acerca do mesmo tema em suas *Moralités*. [...] Parece-me indispensável, para completar os traços principais do esboço, acentuar o lado profundamente humano de Proust e Pirandello, contra a opinião leviana dos que só pretendem ver na sua obra uma fantasmagoria de cerebrais impenitentes (MEYER, 1956, p. 169).

Quanto a Machado e Proust, Meyer volta a aproximá-los em outro texto presente em *Preto & Branco* – "Os galos vão cantar", capítulo de abertura do volume, no qual o crítico discute o tema "imortalidade da obra" (e, consequentemente, do autor) vs. "mortalidade do homem" a partir de considerações suscitadas pelo comentário da morte de Machado de Assis[211]. Meyer "ignora" o corpo de Machado, material e passageiro, porque o que realmente importa para a literatura é o registro das ideias do autor, veiculadas na obra-prima que ele escreveu e pela qual será "eternamente" conhecido, única forma de evitar a morte definitiva e a aniquilação de determinadas imagens, recordadas ou criadas, eternizadas em contos, romances e poemas. Maior exemplo desta "luta" contra a destruição total é, para Meyer, *À la recherche du temps perdu*, ilustração extrema da necessária fixação pela memória de um eu que, idealizando tempo e espaço, fundindo passado e presente, imortaliza sua existência repleta de vivas experiências sensoriais a desafiarem a morte e o esquecimento que normalmente se seguiria à súbita "desaparição" física.

> No fundo de toda obra literária, por menos que pareça e embora se apresente sob o signo do desespero e da irremediável lucidez desencantada, há um protesto da vida contra a irreversibilidade, um desejo de ficar, de não mudar mais na agonia dos minutos. O exemplo mais grave, para ilustrar o caso, está na obra de Proust. Ele viveu escravizado

211 "Aquela cousa que ali está, atirada sobre a cama, entre cochichos tristes, é o corpo morto de Machado de Assis. Quatro horas da madrugada. Vem das árvores do Cosme Velho um cheiro de seiva. Os galos vão cantar. [...] E agora que o velho Joaquim Maria saiu pela porta invisível, deixando como rastro um ponto de interrogação, Machado de Assis, o outro, o inumerável, o prismático, o genuíno Machado, feito do sopro das palavras gravadas no papel e da magia do espírito concentrado entre as páginas, começará realmente a viver" (MEYER, 1956, p. 9 e 11).

> à memória, ao recuo nostálgico, à saudade no tempo e no espaço. Já no começo dos seus ensaios literários, segue esse declive espontâneo da fantasia criadora, e convém ler em *Les Plaisirs et le Jours* as páginas de antecipação em que analisa o *regret*, palavra constante, em torno da qual se agrupam os temas proustianos. A força de concentração acha-se representada, nos [...] volumes de *À la recherche du temps perdu*, pelo eu que centraliza a história; a tendência dispersiva, pelo próprio tempo, dissociador e dissipador da personalidade. A busca do tempo perdido é a reconquista do eu que se perdeu. Volta-se o eu para o passado com a intenção de reconquistar ao longo dos anos vividos a memória integral da personalidade, quer salvar-se no meio da correnteza, construindo na ilha da memória o observatório da consciência. E no Proust do *Temps Retrouvé* não há só o prestidigitador que mostra as mãos, revelando os seus passes, há principalmente a chave de toda uma vida. O sentido daquelas últimas páginas do *Temps Retrouvé* é uma redenção pela vitória do eu reintegrado em si mesmo, a voz do autor parece vir do outro mundo, além do tempo e do espaço, como a grave mensagem de um iluminado da arte que se vai 'da lei da morte libertando' (MEYER, "Os galos vão cantar", 1956, p. 12-13).

Preocupações referentes ao destino das obras e ao caráter "bio-bibliográfico" do estudo dos escritores (isto é, estudar a "biografia" da obra e não do autor[212]) não impediram Meyer de se interessar pela biografia dos autores que mais o fascinaram. Prova disso é que em 19 de fevereiro de 1966 o crítico veicula, no *Correio da manhã* do Rio de Janeiro, o artigo "Proust, vida e obra"[213], em que elogia a pesquisa realizada por George Painter, destacando sua seriedade e seu pertinente comentário biográfico de Marcel Proust.

---

212 A respeito da sugestão de Meyer, ver o capítulo "O autor e o homem" (*Preto & Branco*, 1956, p. 31-35), sobretudo o seguinte trecho: "Convoquemos a boa vontade dos machadianos para a análise e anotação desses textos, cada qual em seu galho. Levantemos pedra a pedra um bom vocabulário de Machado, a par do estudo estilístico já iniciado por Aurélio Buarque de Hollanda, Cândido Jucá Filho e Eugênio Gomes. Sem esquecer o *Dicionário Machadiano*, não apenas biográfico, a exemplo do *Petit Dictionnaire Stendhalien*, de Henri Martineau, mas biobibliográfico, incluindo verbetes referentes a personagens (imagine-se o verbete 'Capitu'!), influências, intérpretes e críticos, tradutores e detratores..." (MEYER, 1956, p. 34-35).

213 Reproduzido em *Os pêssegos verdes*, 2002, p. 31-36. Além da biografia de Painter, Meyer discute aqui, assim como fizera em "A ilha flutuante", questões especificamente relacionadas à tradução da *Recherche*, especialmente da sentença inicial da obra, a exaustivamente citada "Longtemps, je me suis couché de bonne heure".

> São oitocentas e tantas páginas de texto, em que não cabem digressões. Na densidade de cada parágrafo, a síntese crítica se mantém a cada passo vigilante e equilibrada, com um pé na vida e outro na obra, permeando sempre a vida que Proust viveu com aquela outra vida transposta em sublimação estética, através da criação literária. Parece-me que nunca até hoje um biógrafo soube tão bem como ele, George Painter, descer a tantas minúcias significativas, colher o mínimo e esquecido, a par do que já parece a todos manifesto e óbvio, sem ofender as regras do jogo, isto é, respeitando sempre as fronteiras que separam, da experiência vivida, a obra realizada. Para nós, que nos preocupamos com a lição metodológica a ser aproveitada com a leitura de trabalhos como este, em que se aprofunda a análise das conexões indistintas entre confissão e ficção, entre a confidência extraliterária do homem e a sua transposição estética pelo autor, o estudo biográfico de Painter contém o argumento de uma tese: para bem interpretar *À la recherche du temps perdu*, diz ele, ou admitimos a hipótese de uma confidência indireta, ou ficamos sem chave alguma, tropeçando em conjeturas (MEYER, 2002, p. 31-32).

Em seu trabalho crítico, Augusto Meyer sempre procurou focalizar o procedimento, aplicável ao caso de Proust e de outros introspectivos, de julgar que muitos criadores se "confessam" muito mais através da obra ficcional do que por meio de diários, cadernos ou correspondências. Em "O homem subterrâneo", usa o argumento segundo o qual os escritores de ficção "se confessam através das encarnações imaginárias, indiretamente, com uma sinceridade mais honesta do que na correspondência ou nos cadernos íntimos", pois o "verdadeiro Dostoiévski, por exemplo, se revela muito mais na obra literária do que no *Journal d'un écrivain*" (MEYER, *Machado de Assis*, 2 ed, 1952, p. 19). Para o crítico, trata-se a *Recherche* (bem como o *Memorial de Aires* de Machado ou as *Recordações da casa dos mortos* de Dostoiévski) de um misto de "confissão e ficção", confissão "indireta" e "extraliterária", esteticamente transposta para outro tipo de realidade, igualmente verossímil e de "aparência au-

tobiográfica"[214]. A diferença entre realidade (confissão autobiográfica) e sonho (ficção pseudo-autobiográfica) é tênue, sendo a obra literária fina "transmutação" a "participar" dessas "duas ordens de existência" perfeitamente exemplificadas pela atitude do próprio Marcel:

> Finíssimo é o limite entre a realidade e a folha de papel em que deixou magros vestígios do seu sonho. Nesse desvão, cabe o mundo dos imponderáveis. Se é inegável que tudo realmente importa para o conhecimento crítico, também devemos considerar o processo especial de transmutação que se verifica no momento da criação literária, espécie de ajuste entre o delírio do espírito e a conta corrente. O homem que escreve procura uma superação desse equilíbrio instável na obra acabada. Mas participa das duas ordens de existência mais ou menos como a personagem de Proust que, ao tropeçar na calçada, diante do palácio dos Guermantes, sente uma onda de evocações emergindo do poço da memória e recriando o ambiente do seu paraíso perdido: o campanário de Martinville, as árvores de Balbec e o bolo empapado numa infusão transfundiam-se misteriosamente na música de Vinteuil ou, formulados nessa linguagem insopitável da consciência, murmuravam: decifra o enigma da felicidade que há em mim. [...] E, como a personagem de Proust mantinha a posição incômoda, tropeçando sobre o calçamento desnivelado para resguardar a fugitiva revelação daquele instante, com um pé na realidade e outro pé no estribo do sonho, qualquer artista cultiva o estado de crise para poder evadir-se da realidade, mesmo quando só sabe lidar com as formas primárias e puramente imitativas da arte. [...] De sorte que a verdadeira biografia do escritor seria a história íntima das suas relações morais com a obra, porém transcrita por ele mesmo, no calor da invenção, com a objetividade quase absurda de quem vivesse a desdobrar-se, para melhor se analisar, sem perder, todavia, o entusiasmo criador. Temos no caso de Proust um raro exemplo (MEYER, "O autor, esse fantasma", *À sombra da estante*, 1947, p. 30-31)[215].

214 Assim se refere Meyer, em "O romance machadiano", ao Eu que narra a *Recherche*: "Como qualquer outro recurso de transposição fictícia, a aparência autobiográfica serve de fator objetivo ao romancista na construção de um simulacro de vida confessada. Dentro dessas fronteiras – o romance construído na perspectiva da primeira pessoa – cabem graus diversos de aproximação do tom subjetivo, desde as 'cartas' e os 'diários íntimos' até aquela aparente confidência continuada e minuciosa de um eu romanesco a longo prazo – [...] o eu de *À la recherche du temps perdu* – em que a permanência do tom subjetivo, em sua duração, chega a provocar um efeito de objetividade no tempo" (MEYER, *A chave e a máscara*, 1964, p. 160).

215 Aguinaldo José Gonçalves também crê no tom confessional da narrativa de Marcel: "Ao

Através de todas as considerações a respeito da análise de Meyer sobre *À la recherche du temps perdu*, percebe-se que o crítico gaúcho não se limitou a julgá-la somente nos textos escritos especificamente com esta finalidade, fazendo dela, ao contrário, o paradigma primordial de suas especulações teóricas sobre a criação literária (como em "O autor, esse fantasma") e de suas leituras "comparativas" (como em "Os três primos", "Os galos vão cantar" e "O romance machadiano"). Tal atitude certamente impulsionou a vertente contemporânea do pensamento brasileiro (terceira fase de nossa crítica proustiana) a abordar a *Recherche* não somente a partir de uma visão global do romance, mas também considerando a forma com que seus componentes estruturais, temáticos e estilísticos reagiram e se adequaram às questões mais prementes insinuadas pela crítica moderna, tais como a pesquisa genética, a intertextualidade e o caráter interdisciplinar, multicultural e polifônico das representações literárias.

Além dos estudos mencionados anteriormente ("Proust mais uma vez", de Tania Carvalhal; *A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*, de Maria Marta Oliveira; bem como as análises de Maria Luiza Berwanger da Silva, todos belos exemplos da força com que o interesse sobre a obra de Proust se arraigou no meio acadêmico brasileiro), destaco, como representativos de um novo olhar crítico sobre a *Recherche*, os trabalhos de José Maria Cançado (*Marcel Proust – As intermitências do coração*, 1983), Aguinaldo José Gonçalves ("O processo holometabólico de Marcel Proust", 1988, apresentado como prefácio à edição brasileira de *Contre Sainte-Beuve*), Antonio Candido ("Realidade e realismo (via Marcel

invés de buscar na fantasia a matéria-prima para a sua engendragem artística, Proust buscou-a no fluxo de sua própria vida, assumindo um tom confessional de um eu conquistado e não de um pretenso eu social. Subjugou o factual à validade artística, elevando-o assim à aproximação do verdadeiro. Foi tocando de frente a questão da representação, uma forma de mimesis da própria vida que conseguiu atingir o processo de recriação da experiência, plasmando-a em estilo" (GONÇALVES, 1988, p. 19).

Proust)", *Recortes*, 1993)[216] e Philippe Willemart (*Proust, poeta e psicanalista*, 2000), pródigos em propor abordagens criativas e renovadoras como compensação aos ranços metodológicos e temáticos aos quais parte da crítica brasileira insistia em se ater, a começar pela diferença essencial, explicitada por José Maria Cançado e raras vezes compreendida, entre o "revolucionário" Marcel Proust, esteta radical, e os reacionários proustianos "de fachada", "afetados" e "diletantes":

> Não busquemos o coração de Marcel Proust (esse radical revelador das 'intermitências' do ser, do ego, do desejo e do próprio coração humano) sob essa pânica flor mundana que ele sempre trazia na botoeira. [...] Seu coração? Inumerável. Em toda parte e nenhuma. De qualquer modo jamais onde o imagina um certo proustianismo afetado, ritualístico, quintessência do diletantismo, que prolifera em clãs tão desfrutáveis e sinistros como o clã dos Verdurin, descrito em *No caminho de Swann*. [...] Há que distinguir entre Proust e proustianismo, Proust e a doença senil do proustianismo. Proust? Encantador e radical. Impossível amá-lo sem amar o que ele amava, isto é, o essencial. Proustianismo? Veleidade de esnobes, intimismo à sombra do poder, pensa, morna e inócua infusão (com chá e sem chá) do pensamento conservador nas águas vivas e metamorfoseantes da *Recherche*. [...] Bobagem procurar Marcel Proust do outro lado de uma metafísica do mundanismo, cronista devotado dos círculos esnobes da 3ª República (CANÇADO, 1983, p. 7-8).

Rejeitados o proustianismo afetado e a filiação exclusiva do autor aos "círculos esnobes da terceira república", valorizemos sua introspecção, sua reclusão e seu mergulho mnemônico como meios de focalizar o verdadeiro sentido de um romance que, valendo-se de "correntes secretas", torna-se símbolo da curiosidade intelectual superior que faz com que o narrador, tendo saído "à procura da sua essência" (CANÇADO,

216 Ensaio no qual Candido afirma que Proust dispunha de uma "[...] teoria não realista da realidade, que acabava numa espécie de transrealismo, literariamente mais convincente do que o realismo referencial, por permitir o curso livre da fantasia [...]" (CANDIDO, 1993, p. 125). Para o crítico brasileiro, "O escritor procura recuperar a poeira das recordações porque a memória, permitindo remontar ao passado, mostra, meio contraditoriamente, que o que passa só ganha significado ao desvendar o que permanece" (CANDIDO, 1993, p. 128).

1983, p. 52), consiga encontrá-la na própria originalidade característica de sua efabulação, "Nilo" da linguagem a carrear detritos e lembranças para "ilhas" ou "continentes" responsáveis por alocar as mais epifânicas recordações espontâneas:

> São correntes secretas que percorrem e animam essa página [a de Proust], produzindo movimentos como o das marés e seus refluxos, o regime intermitente da própria memória, reconstituindo e reconstituindo-se: aqui uma ilha de claro significado, recortada numa luz mediterrânea; ali um continente inteiro que vai sendo coberto, vindo a desaparecer; depois um movimento de aluvião carreando detritos, lembranças, trechos de conversas, seres e nomes de uma idade anterior, e que surgem adiante sob nova forma, em outro lugar, já em terra firme. [...] É isso: a frase de Proust é uma espécie de Nilo da linguagem, fluindo, carreando e depositando incessantemente os detritos e o húmus do sentido. Sua página: delta, estuário da verdade e do ser. A terceira margem do rio. [...] E vale a aproximação com o célebre rio do tempo heraclitiano: não se entra duas vezes nas águas de uma mesma página de Proust (CANÇADO, 1983, p. 67).

As sensações revividas pelos acessos involuntários são, para o crítico, "sereias interiores" evocadas por um canto às avessas que faz o caminho inverso do naturalmente esperado, trazendo a surpresa do súbito revigoramento da imagem ao invés da sujeição à limitada e estéril corrente das evocações cotidianas, simples "feixes de luz" iluminando repetidamente a mesma fresta de um passado do qual é necessário se desvencilhar.

> São sensações de tal tipo, essas sereias interiores que nos solicitam de dentro do mar e da espessura do vivido, cujo apelo remonta até nós a contrapelo, contra a corrente do cotidiano, são elas que fazem com que esse eu comum ao passado e ao presente, e por isso mesmo mais essencial do que ambos, desencabule e restaure-se. São elas que abrem a tampa da memória involuntária, a qual preside e desencalha toda a *Recherche*. [...] Radicalmente diversa da recordação voluntária e premeditada, que só nos restitui uma delgada fatia do passado, prévia e arbitrariamente recortada pela inteligência e pelos interesses do momento, a memória involuntária é, para Proust, o único meio que, capaz de burlar nossa atenção e nosso ser do presente, alcança a dimensão trêmula e restauradora

> do vivido. [...] Ao contrário do recordar voluntário, que é lanterna, feixe de luz, alça de mira assestando e dirigindo nossa atenção para um ponto arbitrário do nosso passado, a memória involuntária é como rede lançada na profundidade do vivido e da carne (CANÇADO, 1983, p. 63-64).

Cançado interpreta os dois momentos relacionados pela memória involuntária (o de "conhecimento" de determinada imagem ou objeto e o de "reconhecimento" sensorial dos mesmos, que é quando a sugestão realmente ocorre) como ambos sendo as duas pontas de um "arco" que, distendido sobre a fusão passado-presente, entremostra a eternidade a quem se propõe a multiplicar as sensações-sereias que o transfiguraram:

> Um pé no pátio dos Guermantes e outro no Batistério de São Marcos, em Veneza. A sensação pânica e ao mesmo tempo deliciosa de choque e reconhecimento, queda e reassentamento, vertigem e restauração. Um pé no presente vivo e outro no passado que sobe à superfície do dia. O quê? A eternidade... [...] Essa sensação de um 'eu comum de dois tempos', arco entre passado e presente, essa sensação é para Proust a sensação de eternidade por excelência. O tempo reencontrado. [...] Nada do tipo fuga para as essências, visão suspirante de criatura atrofiada, contemplação extasiada das esferas. Aí, esqueçam, nenhuma eternidade para Proust e nenhuma *recherche* para nós. Para ele a eternidade é ativamente o contrário. É o eu liberto da inércia desmemoriante e pleonástica da coerção social, da divisão do trabalho, o eu liberto dessa espécie de mais-valia aplicada ao nosso passado, esse regime da memória em que são privilegiados e conservados apenas os momentos úteis e produtivos economicamente (CANÇADO, 1983, p. 60-61).

Essa eternidade sempre existiu, apenas não percebíamos, tendo sido necessário que esperássemos a descoberta realizada por Proust e por sua "*recherche*" incansável para nos darmos conta de uma "espécie de pluralidade" que constantemente atualiza as incontáveis dimensões do "tempespaço"[217]:

217 A expressão é de Donaldo Schüler. Conferir: "Tempespaço no onirodédalo joyciano" (*Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*, 2004, p. 157-169).

> Inventário complexo, quase einsteiniano do universo (pois Proust descobriu e formulou essa lei de abismo que consiste no fato de o tempo ter mais dimensões do que o espaço, e de nem tudo que prospera neste pode prosperar naquele), inventário presidido antes pela ausência e pela dispersão do que pela presença e pela identidade da firma, 'quando os senhores não estavam em casa' a *Recherche*, aliada do tempo, atualiza uma espécie de pluralidade que os indivíduos, os grupos, as classes sociais, continham virtualmente desde toda eternidade (CANÇADO, 1983, p. 76-77).

Símbolo da eternidade da materialização da escritura para Cançado, *À la recherche du temps perdu* é, no "exercício-montagem" de Aguinaldo José Gonçalves intitulado "O processo holometabólico de Marcel Proust", "borboleta" que evoluiu da larva e do ovo de *Jean Santeuil* da mesma forma que de "Proust" se chega a "Marcel", acarretando drásticas mudanças no foco narrativo, preparada a transição da narrativa em terceira pessoa para o tom confessional da *Recherche*, narrada em primeira por um narrador-herói-personagem hipermnésico e onipotente, aberto à explosão/recombustão dos sentidos[218]. O ensaio de Aguinaldo se estrutura em torno das estrofes do poema "Áporo", de Carlos Drummond de Andrade ("Um inseto cava / cava sem alarme / perfurando a terra / sem achar escape. [...]"), sendo cada estrofe epígrafe dos sub-itens ("O Ovo"; "A Larva"; "O casulo"; e "A Borboleta") do texto engenhosamente concebido como palimpsesto prestes a desvendar o mecanismo de amadurecimento da escritura e da transformação do ovo (sugestões estéreis) em borboleta (transfiguração e realização plena):

> Este prefácio [à edição brasileira de *Contre Sainte-Beuve*] possuirá a forma de um exercício-montagem, tentando abrir uma pequena janela, que seja capaz de iluminar não apenas a compreensão da obra literária de Marcel Proust, mas a concepção da obra de arte como um todo. É sobre um palimpsesto que trilharei, guiado pela convicção nas possibilidades de

218 "[...] ao penetrarmos no seu universo, o que se percebe é que *Jean Santeuil* é muito mais que um 'esboço ficcional'. Escrito em terceira pessoa na sua maior parte, apresenta às vezes uma estranha mudança de foco narrativo, passando para a primeira. É como se se realizasse o processo de transformação (do ovo à larva) do distanciamento do eu (Proust) para o outro (Marcel)" (GONÇALVES, 1988, p. 12).

> contribuir para as conquistas interiores do Homem frente a literatura, fazendo-o se aproximar um pouco mais da essência das coisas (GONÇALVES, 1988, p. 7).

Para Aguinaldo Gonçalves, a instigante busca dessa essência "constitui-se ponto de partida para as próprias revificações das vivências do leitor" (1988, p. 24), que, em contato com a *Recherche*, aprende que para dominar o tempo e ultrapassar a "própria dimensão cronológica da existência" é preciso se unir a ele, espacializando-o, reinventando-o e readaptando-o às alternâncias entre memória e esquecimento:

> O tempo prossegue inexoravelmente e o único meio de estancá-lo é integrar-se a ele, é habitá-lo. Mas habitá-lo implica espacializá-lo, colocando-lhe rédeas, através de finas agulhas, com linhas tênues: fabricação do tecido, ou da rede da própria vida. Esse gesto de criar coincide com o gesto de viver: indissolubilidade apreendida e empreendida no exercício de profunda identidade do ser que acaba sendo, dialeticamente, de extremo alheamento. Para a realização de tal movimento, o escritor deve descobrir 'qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans habitudes, dans la societé, dans nos vices'. Para que se desse esta transformação de Proust para Marcel, a extensão temporal de natureza cronológica passou pela engendragem da máquina do tempo outro, o do esquecimento. Dentro da perda da memória, deu-se início à emersão do novo universo e uma outra viagem se inaugurou. Nela o roteiro já não é mais delimitado, pois isto significaria a submissão à própria dimensão cronológica da existência (GONÇALVES, 1988, p. 10-11).

A superação da "dimensão cronológica da existência", etapa decisiva para se chegar ao "ser reencontrado" em "estado puro", é possível devido ao fato de a "lógica" da reminiscência não obedecer ao mesmo encadeamento cronológico do tempo "oficial", sendo antes regime intermitente governado pelas idas e vindas das sensações submetidas aos impulsos oscilantes da memória "afetiva", conforme destaca Philippe Willemart em *Proust, poeta e psicanalista*, para quem o narrador é capaz de criar uma determinada sequência de eventos de maneira semelhante ao paciente psicanalítico que, por mais absurda que possa parecer aos olhos da lógica tradicional, relata sua história de acordo com seu próprio anda-

mento interior, subjetivamente regulado por avanços e recalques, recuos e fluxos de consciência.

> A riqueza da invenção proustiana consiste em contar não apenas com a dimensão temporal que a ciência estática e newtoniana de seu tempo não podia conceber e que Einstein valorizou, mas com a possibilidade de saltar acontecimentos da história de seu herói sem se submeter à dimensão cronológica do tempo. Semelhante ao analisando no divã, o narrador espalha uma lógica dos acontecimentos independente de reminiscências no sentido platônico da palavra, embora ligada a uma memória simbólica ou lógica que, a partir de uma primeira lembrança, tenta constituir-se (WILLEMART, 2000, p. 153).

O estudo de Philippe Willemart pode ser considerado uma espécie de paradigma dos modernos estudos proustianos no Brasil, pois sua vasta e complexa abordagem aponta para a consideração dos mais diversos campos de observação do comportamento humano, além de explicitar detalhes fenomenológicos da *Recherche* através da psicanálise freudiana e lacaniana e da leitura de Kristeva e de inter-relacioná-las aos textos e prototextos produzidos por Proust.

> O prototexto garante às vezes uma interpretação. Considerados como palimpsesto, os rascunhos e *Jean Santeuil* já orientam o texto e, pela insistência, constituem invariantes ou unidades de sentido que se mantêm até o texto publicado. [...] Como se sabe os escritos amadurecem na mente antes de passar pelo manuscrito. Freqüentemente, no entanto, o inédito surge não somente de um pedaço de Real começado e simbolizado mas de uma lembrança empurrada por acaso por um fragmento de Real em ação e isto acrescenta um elemento à teoria da criação. Sob o efeito desta fatia de Real ligada a um grão de gozo, o mapa psíquico do escritor se reordena e lhe permite transmitir uma verdade nova (WILLEMART, 2000, p. 214-215)[219].

219 Para se entender melhor o estudo genético da obra de Proust, ver sobretudo o capítulo "Mais ainda em Crítica Genética e em Psicanálise?" (WILLEMART, 2000, p. 213-218). Sobre o horizonte de expectativas da crítica genética atual, ver em *Vísceras da memória* o comentário de Antônio Sérgio Bueno a respeito da lacuna que o geneticismo pretende preencher: "A crítica genética é um caminho fecundo da pesquisa literária contemporânea, vindo a ocupar um espaço que tanto os estruturalismos quanto a estética da recepção deixaram vazio: a atenção

Willemart interpreta também, no capítulo "A madalena", baseando-se nas pesquisas de Julia Kristeva em *Le temps sensible – Proust et l'expérience littéraire*, os inúmeros significados etimológicos e religiosos envolvendo o conceito de *madeleine*, questionando, a certa altura, "o que há de determinado na relação entre a ocasião, o sabor e a lembrança".

> Freud acreditava numa relação de causa e efeito entre o nódulo nervoso e o sintoma. Para o narrador proustiano, o sabor é na verdade efeito de uma lembrança que depois se torna guia no labirinto da mente, mas que é provocado fortuitamente: 'minha mãe, vendo-me com frio, propôs que tomasse, contra meus hábitos, um pouco de chá'. Entretanto, lembremos que estamos falando não da vida real, mas de uma ficção construída pelo narrador que não escreve o que ocorre na realidade. Não é por acaso que é a mãe do herói quem oferece o chá e a lembrança que segue é a da tia Léonie. Por isso, mesmo aplaudindo a descoberta proustiana, devemos desconfiar da assimilação entre a ficção e a mímese que só ocorre raramente (WILLEMART, 2000, p. 64).

Philippe Willemart sugere que o sabor evocado pela segunda *madeleine* representa uma metáfora velada do processo de escritura, ambos valorizados pela ressignificação de imagens, a princípio banais, mas que, reelaboradas, transformam-se na razão de ser do "edifício imenso da recordação" involuntária do narrador e de sua confissão através da escrita:

> Além do distanciamento observado por Kristeva pela evocação do Japão, sublinharei também a comparação que se aplica evidentemente à escritura e à criação. Havia no início apenas um sabor misturado ao chá,

---

sobre os materiais pré-textuais, ou seja, manuscritos, desenhos, caricaturas, mapas, fotos, colagens. Trata-se da pesquisa dos traços de elaboração textual, de trazer à luz a dinâmica do futuro texto – *work in progress* –, seus mecanismos de produção. [...] O geneticista mostra os bastidores, a provisoriedade do caminho criativo, a intimidade do gesto criador, o processo de fabricação do texto" (BUENO, 1997, p. 99). O interesse da crítica brasileira pelos rascunhos de Proust, todavia, não é recente. Meio século antes, Alcântara Silveira já comentava: "Seus cadernos (sua papelada, como dizia a criada Felicie) iam se enchendo de anotações sobre tudo e sobre todos, às vezes simples indicações, às vezes frases que lhe tinham permanecido nos ouvidos, cacoetes de conhecidos, cenas avulsas, algumas classificadas como 'importante', outras etiquetadas sob a rubrica 'importantíssimo' " (SILVEIRA, 1950, p. 130).

> sabor tão banal quanto é vulgar o pedaço de papel. Sob a ação do chá, este objeto etéreo que é o sabor deixa surgir uma lembrança que atravessa uma infusão de tília e desenha as formas descritas. Não estaríamos diante de uma metáfora da escritura? O papel insignificante acessível a todos transforma-se e conta uma história povoada de personagens localizadas no espaço e no tempo. Não estaríamos também diante da continuação da reflexão do narrador sobre a criação poética? O espírito aberto a algo imperceptível que 'ainda não existe', mas em contato com um líquido ou uma poção mágica – referência ao vocabulário dos mitos e lendas do século XII – transforma o não ser em ser como se um banho de chá, ao absorver as informações da mente, colocasse ou recolocasse-as na memória imediata, sabendo que esse banho é o meio de 'pôr as informações na sua luz?' (WILLEMART, 2000, p. 68-69).

Proust, poeta e psicanalista encerra um ciclo da crítica proustiana brasileira e inicia outro, à medida que, suficientemente circunscritos (por Tristão de Athayde, Augusto Meyer, Sérgio Buarque de Holanda, Otto Maria Carpeaux, Aguinaldo José Gonçalves e tantos outros) a biografia, o estilo e o *modus operandi* do autor, os principais tópicos da *Recherche* e a discussão de temas como tempo, foco narrativo e memória involuntária, Philippe Willemart pôde muito bem saltar estas etapas (imprescindíveis) do processo de aprendizagem e de apreensão do *roman-fleuve* para focalizar sua visão abrangente em motivações outras, de caráter psicanalítico e genético, preocupações a respeito dos conteúdos – explícitos e implícitos – desta "sinfonia literária"[220] tão bem acabada que faz com que o leitor se sinta tão pantagruelicamente gigante quanto Marcel, a subjugar o tempo e a render graças ao poder infinito das reminiscências.

220 No texto veiculado na orelha da primeira tradução brasileira da *Recherche* (ver o parágrafo, por exemplo, em *A prisioneira*, Porto Alegre, Globo, 2 ed, 1971), lê-se: "Como um naturalista – mas sobretudo como artista – [Proust] mergulhou profundamente no passado. Retratando horizontal e verticalmente a sociedade francesa através das suas mais variadas classes, dos seus costumes, e paixões, a sua obra está pejada de experiências vivas, de observações da realidade que penetram até o mais íntimo do mundo do psicológico. Pelo método e pelas proporções da construção monumental, pode realmente, nos seus sete romances, ser comparada a uma sinfonia".

As personagens proustianas continuam o gigantismo de Pantagruel. Enquanto o gigante da Renascença percorre a França e o mundo da época, ironiza o passado e força o narrador a descobrir uma nova língua, o narrador proustiano sentindo-se gigante pela memória, cresce desmesuradamente ao levar em conta seu passado que será a matéria de seu livro. [...] De um gigante, no sentido próprio do termo em Rabelais, ao gigante longiforme e frágil de Proust, o leitor descobre um outro gênero de monstro não mais ancorado numa nação emergente na aurora da Renascença e rejeitando os mundo antigos, mas ocupando 'um lugar muito mais considerável', pois está submerso no Tempo embora seja restrito o espaço a ele reservado (WILLEMART, 2000, p. 208).

Capítulo 3

AUGUSTO MEYER MEMORIALISTA: INFLUXO PROUSTIANO NA BUSCA DA UNIDADE PERDIDA

A MEMORIALÍSTICA BRASILEIRA E A CRÍTICA

O interesse pela análise e discussão de obras memorialísticas é fenômeno recente no Brasil, uma vez que a grande maioria dos próprios escritores praticamente despreza o gênero, sendo, em muitos casos, avessos a tal forma de escritura, conforme indica Antonio Dimas em "Memória e pudor"[221]. É bem verdade que a maior parte dos estudos e das teses universitárias brasileiras envolvendo questões relativas ao memorialismo surgiu durante ou imediatamente após o 2º Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), realizado em Belo Horizonte, em 1990, tendo como tema principal as relações entre memória e literatura (Ver *Literatura e memória cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC*, Belo Horizonte, 1991, 3 volumes). Apesar do *boom* registrado a partir dos anos 1990, mostrarei aqui que a preocupação de escritores e críticos em produzir e discutir obras do gênero é bem anterior à referida década.

221 Ver sobretudo o trecho: "Diante de tamanha massa de informação [presente na obra de Pedro Nava], mimeticamente reelaborada, é de se perguntar a que se deve a tradição de silêncio pessoal em que se enclausurou a maioria de nossos escritores e poetas que pouca documentação escrita deixou para que pudéssemos avaliar de modo mais largo tanto o período em que viveram como as condições intelectuais em que trabalharam. [...] Ao contrário de certas literaturas estrangeiras onde existe farto material periférico aos textos poéticos, a nossa tem-se mostrado sovina, seja da parte do artista, seja da parte da crítica estabelecida" (DIMAS, 1991, v. 1, p. 590). E também: "Ainda que a documentação pessoal, o memorialismo e a epistolografia não sejam fatores determinantes e imprescindíveis para a exegese literária, não se pode anular seu concurso eventual no alcance de uma abordagem mais abrangente. Quanto à reconstrução de períodos, movimentos e agrupamentos, sua utilidade, então, é indiscutível" (DIMAS, 1991, v. 1, p. 592).

Nos anais do 2º encontro da ABRALIC, além do instigante ensaio de Dimas, há textos como "A fragmentação da memória" (1991, v. 3, p. 417-427), de Donaldo Schüler; "Memória, história e ficção: Blade Runner" (1991, v. 2, p. 207-217), de Adélia Bezerra de Meneses; "A intermediação da memória: Otto Maria Carpeaux" (1991, v. 1, p. 85-95), de Tania Franco Carvalhal, no qual a autora comenta, a partir dos "encontros" do crítico com Kafka, a reterritorialização ocorrida na vida de Carpeaux ao trocar a Áustria pelo Brasil e, assim, a língua alemã pela portuguesa e o nome germânico por um pseudônimo "afrancesado"[222]; e "A noção de sujeito da memória em Virginia Woolf" (1991, v. 3, p. 370-379), de Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, no qual, partindo de conceitos relativos à ideia de "sujeito da memória", o autor aproxima Woolf e Proust movido pela sugestão "de que poderíamos perscrutar na leitura de seus textos [de Woolf] certo eco ou paralelo proustiano do 'reviver' das reminiscências, muito mais do que 'recordar' " (p. 370). Para Santos, a obra de Virginia Woolf sugere um tipo de leitura muito semelhante à que podemos fazer de *À la recherche du temps perdu*, pois "Seguindo a trilha de Proust, no empreendimento analítico interpretativo que inaugura na sua *Recherche*, o leitor vai-se acercando de um território no qual os limites entre memória e ficção começam a esboroar-se" (SANTOS, p. 371).

Além dos textos supracitados, há vários estudos interessantes que abordam pontos específicos envolvendo obras em prosa e em verso de alguns dos principais memorialistas e poetas brasileiros, sobretudo dos

222 "Em Kafka, Carpeaux acentua a nacionalidade incerta e isso nos instiga a entender o discurso da intermediação que o peculiariza como conseqüência da troca de nacionalidade (Carpeaux se naturaliza brasileiro em 1942), da adoção de um pseudônimo afrancesado, de outra língua no encontro com outra cultura e outra literatura. A memória precisa de uma intermediação. A continuidade histórica se estabelece no sujeito, instalado num ponto fixo – no meio – e na leitura crítica que vê simultaneamente passado e presente e os interliga" (CARVALHAL, 1991, v. 1, p. 95). O texto de Carvalhal foi posteriormente incluído em *O próprio e o alheio* com o título de "Memória e discurso da intermediação" (2003, p. 185-202).

autores mineiros, uma vez que o congresso foi realizado em Belo Horizonte. Sobre *A idade do serrote*, temos o estudo de Elisabet Gonçalves Moreira intitulado "Murilo Mendes: a memória além dos limites da prosa" (1991, v. 2, p. 224-230), e sobre *O menino e o palacete*, "De seres e coisas: o memorialismo de Thiers Martins Moreira" (BERARDINELLI, Cleonice, 1991, v. 1, p. 278-285). A respeito da obra de Carlos Drummond de Andrade, destaco, por exemplo, "Estratégias de evocação na poesia de Drummond" (1991, v. 1, p. 321-334), de Maria do Carmo Campos, sensível estudo a respeito da alternância drummondiana entre o "eu-biográfico" e o "eu-lírico" "na disputa do tempo" e na "apropriação do passado" (1991, p. 329); "Uma nota de memória" (1991, v. 1, p. 494-499), de Vera Lúcia Andrade; e "Vida e memória: Drummond" (1991, v. 2, p. 424-430), de Gilda Salem Szklo. Há também um texto em que as autoras aproximam Drummond e Nava a partir das casas, cidades e ruas evocadas como "palcos" "da cena da escritura" ("Um palco entre outros: A escrita da memória em Nava e Drummond", apresentado por Raquel Beatriz Guimarães e Silvana Maria de Oliveira, 1991, v. 3, p. 514-520).

Determinados aspectos das *Memórias* de Pedro Nava serviram de tema a inúmeros trabalhos apresentados no evento: a sexualidade na obra do memorialista, discutida por Ana Madalena de Oliveira ("Memórias vitorianas – O espaço da sexualidade na obra de Pedro Nava", 1991, v. 3, p. 234-239); a importância da "biblioteca" secular composta pelos ossos, lembranças, livros e outros utensílios "herdados" de seus mortos foi tratada por Celina Fontenele Garcia em "A biblioteca de Pedro Nava, como metáfora de sua identidade" (1991, v. 3, p. 249-254); a questão da morte, preocupação constante do médico memorialista, retratada por Ana Cristina de Chiara ("Um homem no limiar: sobre o tema da morte na obra de Pedro Nava", 1991, v. 3, p. 241-248); a escritura da obra, considerada sob enfoque psicanalítico ("Nava e a escrita da memória", Nancy de Castro e Neide Braga, 1991, v. 3, p. 255-261); e, finalmente, o

memorialismo como discurso simultaneamente ficcional e histórico ("A forma anfíbia: memorialismo em Pedro Nava", Maria Consuelo Cunha Campos, 1991, v. 2, p. 440-445)[223].

Algumas características apontadas nesses estudos serão comentadas nos subcapítulos seguintes. Desejo, contudo, destacar, desde o início, a preocupação constante de vários estudiosos e pesquisadores em proceder a um exame crítico das principais obras do memorialismo brasileiro, teorizando sobre seus aspectos essenciais e ressaltando suas peculiaridades sobretudo através das complexas relações entre confissão ("verdade") e imaginação ("ficção") nelas presentes.

Gilda Salem Szklo, ao tratar dos três volumes que compõem a obra *Boitempo*, de Drummond, sublinha o fato de estas "memórias em verso" abarcarem lembranças individuais e coletivas, lembrando-nos a ideia, formulada por Maurice Halbwachs, segundo a qual a memória coletiva se impõe como resultante da inclusão da memória individual em um certo "repertório de grupo", sendo este grupo a família, a comunidade (arquetípica mineira, no caso de Drummond), os amigos ou colegas de trabalho do memorialista.

223 O próprio Pedro Nava, em *Beira-mar (Memórias/4)*, em trecho que faz referência ao "pensamento" de Proust, reconhece o interesse crítico por sua obra, surgido já desde a publicação dos diferentes volumes: "Elas [suas memórias] estão longe do que eu desejaria que fossem. Não me considero grande escritor por tê-las rabiscado. Foram produzidas porque eu queria ter – roubando aqui o pensamento de Proust – esse encontro urgente, capital, inadiável comigo mesmo. Esse pensamento, a que tenho obedecido com sinceridade, verdade e risco, é que chamaram alguma atenção sobre meus escritos. Não sei se prestam ou não. O que reconheço e posso dizer porque público, é que todos meus livros têm conhecido reedições e que a crítica brasileira ocupou-se deles com a maior generosidade" (NAVA, 1985, p. 284). Fábio Lucas confirma o sucesso das memórias de Nava em *Mineiranças*: "De repente, a literatura brasileira descobriu um escritor que ousou levar a nossa memorialística a seu limite mais extremo. Pedro Nava iniciara sua longa e meticulosa busca do tempo perdido, de um modo tão intenso, tão rico, tão pormenorizado, que a aproximação com a obra de Marcel Proust foi o primeiro gesto da crítica, diante de prodígio tão alto. *Baú de ossos* foi um sucesso desnorteante. Em 1973 já saía sua segunda edição" (LUCAS, 1991, p. 123).

> Mergulhamos no texto autobiográfico de Drummond: o passado redivivo de *Boitempo I*, *II* e *III*, onde as reminiscências do poeta explodem em imagens – fragmentos de uma memória individual e coletiva. *Boitempo* é uma narrativa de 'reminiscência', na acepção de Walter Benjamin e que foi típica do modernismo. Narrador memorialista, Carlos Drummond de Andrade é narrador da história; porta-voz da tradição em uma perspectiva poética. Sua visão do passado é uma visão do passado no presente, isto é, da vida que é ou foi, ou de um tempo carregado de 'agoras' que ele faz explodir do *continuum* da história, e no qual introduziram-se estilhaços do tempo messiânico (SZKLO, 1991, v. 2, p. 425)[224].

Não apenas as memórias em verso de Drummond dão margem a esta dupla leitura simultaneamente particular e coletiva – Celina Fontenele Garcia, ao discutir a obra de Pedro Nava, atenta para a mesma característica de um conjunto de obras que são, por um lado, profundamente proustianas (na esfera individual) e, por outro, freyrianas (por traçarem um amplo painel social e histórico da evolução da sociedade brasileira desde sua formação até o século XX), como bem percebeu Davi Arrigucci Jr. em "Móbile da memória", a ser comentado adiante:

> A memória é, então, ao mesmo tempo, individual e coletiva, pois o autor, enquanto escreve sua própria história, escreve a história da sociedade na qual se inscreve e da qual participa. É aí que Nava, no plano social, como lembra Davi Arrigucci Jr, se aproxima de Gilberto Freyre, quando, pela memória e pela imaginação, recria os hábitos de seus bisavós e avós [...] Descrevendo a vida e os hábitos de uma cidade provinciana, ele está construindo a história da própria sociedade. É aí também que, no plano individual, Nava se aproxima de Proust, da memória involuntária, formada de sensações, até então adormecidas no inconsciente, num ir e

224 Na página seguinte a esta citação, Gilda Szklo comenta a reconstituição do ambiente familiar ancestral operada por Drummond, e que desemboca na "desintegração do passado", isto é, no contraponto entre a antiga pujança e a atual decadência desta tradicional sociedade patriarcal, triste realidade da transformação ocorrida ao longo dos séculos: "Recompomos o quadro infantil e humano do poeta. São imagens da família, do cenário doméstico, do avô, da avó, do pai, da mãe, dos tios, das tias, dos primos e primas, dos irmãos, dos homens e mulheres do clã sob as 'tábuas da lei mineira de família' [...]. Capturamos um passado de glórias, de poder econômico centrado nos proprietários rurais, e um passado em processo de desintegração" (SZKLO, 1991, v. 2, p. 426).

> vir descontínuo, e que de repente se transformam numa realidade quase palpável, expandindo-se ao nível do consciente, diante do sabor do chá da Tante Léonie, ou do sabor da batida do Ceará. Nava pode confundir-se com Proust na semelhança do estilo e na força de sua presença, em toda a sua obra e particularmente em *Baú de ossos* (GARCIA, 1991, v. 3, p. 250)[225].

Além de Celina Garcia, Maria Consuelo Cunha Campos, em "A forma anfíbia: memorialismo em Pedro Nava", também ressalta a filiação do texto naviano ao universo de Proust, influxo tão evidente (e assumido, diversas vezes, pelo memorialista brasileiro) a ponto de ser um dos principais elementos constituintes das abordagens veiculadas nas teses de Antônio Sérgio Bueno (*Vísceras da memória*, 1997), de Maria do Carmo Savietto (*Baú de madeleines*, 2002) e de José Maria Cançado (*Memórias videntes do Brasil*, 2003). Assim diz Campos:

> Abandonado o exercício da medicina, Nava, à época em que escreve seu primeiro livro, bem poderia aplicar a si a epígrafe valéryana que Carlos Drummond de Andrade, amigo e companheiro de geração, pôs em seu *Claro enigma*: 'les événements m'ennuient'. Não apenas aborrecido e desencantado com os acontecimentos de seu tempo presente de idoso, mas, também, desejoso de, proustianamente, lançar-se à busca do tempo perdido, o futuro memorialista se entrega, com metódica e persistente paixão, ao namoro longamente acalentado – a produção de uma obra (CAMPOS, 1991, v. 2, p. 440)[226].

225 Como se lerá adiante, Augusto Meyer, em textos como "Rua da Praia" (1966, p. 123-134) e "Carta aos meus bisavós" (1997, p. 11-14), também "escreve a história da sociedade na qual se inscreve".

226 Ver também, algumas páginas adiante: "Proustiano, homem de leitura e releituras de *À la recherche du temps perdu*, de anotações e filigranas que só uma sólida e extremamente fina sintonia com a demanda do tempo perdido poderia motivar, Nava foi um homem da memória, no sentido de que ele fez sua a afirmativa de Anatole France, em *Le livre de mon ami*, de que 'la mémoire est une faculté merveilleuse et que le don de faire apparaître le passé est aussi étonnant et bien meilleur que le don de voir l'avenir' "(CAMPOS, 1991, v. 2, p. 443). De fato, Nava "fez sua a afirmativa de Anatole France", tanto que a elege como epígrafe de *Baú de ossos* (1983, p. 17).

O influxo proustiano sobre as memórias de Nava e de outros modernistas brasileiros, estudado com mais profundidade a partir da década de 1990, não foi, contudo, identificado por esta geração que agora o assume e o avalia detalhadamente. Em texto de 1984 ("Prosa literária atual no Brasil", publicado, em 1989, em *Nas malhas da letra – Ensaios*), Silviano Santiago, assim como Antonio Candido em dois capítulos de *A educação pela noite e outros ensaios* (1987), chama a atenção do leitor brasileiro para a vertente proustiana de nosso memorialismo, representada, segundo ele, por "velhos modernistas" como Drummond, Nava, Murilo Mendes e Maria Helena Cardoso que, após a década de 1960, "legaram" às gerações mais novas a "narrativa de tipo autobiográfico", um tipo de texto que, "enveredando por uma linha que podemos qualificar de 'proustiana', tende a apresentar uma visão conservadora da sociedade patriarcal brasileira, relatada através da inércia do principal protagonista (cujo protótipo é o funcionário público)", pois o narrador, "entrado na velhice", tendo a ambição de "recapturar uma experiência não só pessoal como também do clã senhorial em que se inseria o indivíduo", identifica-se com a comunidade ancestral da qual faz parte e "pactua mais e mais com os antepassados patriarcais e com a atitude estóica daqueles que, tendo já uma experiência longa de vida, se resguardam das intempéries existenciais" (SANTIAGO, 1989, p. 33).

Ao contrário do que expõe Antonio Dimas, Silviano Santiago afirma em "Prosa literária atual no Brasil" a existência de uma "preocupação memorialística" "explícita" na literatura brasileira moderna, objetivando a conscientização do leitor e a discussão da complexa questão do gênero, das "rubricas memórias e romance":

> Se existe um ponto de acordo entre a maioria dos nossos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor. É claro que essa tendência não é nova dentro das letras brasileiras. Queremos dizer é que ela nunca foi tão explícita na dicção da prosa, deixando ainda mais abaladas as fronteiras estabelecidas pela crítica tradicional entre memória afetiva e fingimento, entre as rubricas memórias

> e romance. Sabemos, por exemplo, que a preocupação memorialística é um componente forte e definitivo dentro de nossa melhor prosa modernista [...] Se Lins do Rego não tivesse escrito no final da vida *Meus verdes anos*, não teríamos certeza de que a 'ficção' de *Menino de engenho* era tão autobiográfica. O mesmo para Oswald de Andrade com o tardio *Sob as ordens de mamãe*, subseqüente ao *João Miramar* (SANTIAGO, 1989, p. 30).

Sabe-se o quanto são sutis e flexíveis as fronteiras entre as narrativas ficcionais e autobiográficas, a ponto de não se ter certeza, no caso de José Lins do Rego, em que obra o autor se "confessa" mais, se em *Meus verdes anos* ou em *Menino de engenho*. Esta dúvida vale também para outros criadores cujos níveis de complexidade estrutural do discurso apontam para tal enigma – além de José Lins do Rego e de Oswald de Andrade, mencionados por Silviano Santiago, podemos citar Graciliano Ramos (qual é mais "autobiográfico", *Vidas secas* ou *Memórias do cárcere*?) e Dostoiévski[227].

227 Em "O homem subterrâneo" (*Machado de Assis*, 1952, p. 19), sugere Augusto Meyer: "Caso normativo dos escritores de ficção; eles se confessam através das encarnações imaginárias, indiretamente, com uma sinceridade mais honesta do que na correspondência ou nos cadernos íntimos. O verdadeiro Dostoiévski, por exemplo, se revela muito mais na obra literária do que no *Journal d'un écrivain*". Sobre a fusão entre ficção e realidade presente nas obras memorialísticas, que resulta na já mencionada "forma anfíbia" na qual, no dizer de Paulo Nolasco dos Santos, "os limites entre memória e ficção começam a esboroar-se", leia-se o comentário de Antonio Candido ao final de "A nova narrativa": "Pedro Nava, médico eminente, era conhecido em literatura por alguns amigos, devido à participação no movimento modernista de Minas; e por alguns raros poemas de amador original e talentoso. De repente, aos setenta anos, começa a publicar as suas espantosas memórias, numa linguagem extremamente saborosa, de uma prolixidade que fascina proustianamente o leitor. Nós as lemos como se fossem ficção, porque são de fato poderosamente ficcionais a força da caracterização e a disposição imaginosa dos acontecimentos, que, mesmo quando documentados no ponto de partida, são tratados com o tipo de fantasia que distingue o romancista" (CANDIDO, 1987, p. 215). Em "Poesia e ficção na autobiografia", Candido destaca o papel da imaginação como mediadora entre verdade e ficção: "Confinado nos limites da sua memória, com a vontade tensa de apreender um passado que só lhe chega pelo documento e por pedaços das memórias dos outros, o Narrador [das *Memórias* de Nava] penetra simpaticamente na vida dos antepassados e dos parentes mortos, no seu ambiente, nos seus hábitos, e não tem outro meio de os configurar senão apelando para a imaginação. Desse modo, sobretudo em *Baú de ossos*, o relato adquire um cunho de efabulação e o leitor o recebe como matéria de romance" (CANDIDO, 1987, p. 61). Em enquete realizada pela *Folha de São Paulo* em setembro de 2001 a respeito do personagem de ficção mais marcante da literatura brasileira, Silviano Santiago, ao contrário dos

Em outro capítulo pertencente a *Nas malhas da letra*, intitulado "O intelectual modernista revisitado", Silviano Santiago revela o despertar do interesse pelo memorialismo em nossa crítica literária:

> A bem da cronologia, cumpre salientar a posição pioneira, dentro dos estudos literários, de Antonio Candido. Muitos anos antes da vasta bibliografia sobre memorialismo e autobiografia que nos chega dos quatro cantos do mundo, uma bibliografia liderada pela formalização moderna e abrangente da questão feita por Philippe Lejeune, em *Le Pacte autobiographique* (1975), Candido é citado no corpo das memórias de Oswald de Andrade, *Sob as ordens de mamãe* (1954), da seguinte forma: 'Antonio Candido diz que uma literatura só adquire maioridade com memórias, cartas e documentos pessoais e me fez jurar que tentarei escrever já este diário confessional' (SANTIAGO, 1989, p. 167-168).

Para que se compreenda onde foi plantada a "semente" da "preocupação memorialística" frondosa que tanto interessa à atual geração de críticos acadêmicos, é fundamental a indicação de Silviano Santiago do pioneirismo de Antonio Candido (precursor de Lejeune!), em valorizar os relatos memorialísticos e confessionais como essenciais para a consolidação de uma tradição literária consistente e representativa, pioneirismo que se confirma pela declaração de Oswald de Andrade, citada por Santiago, a respeito da insistência de Candido para que ele deixasse seu registro autobiográfico, sugestão acatada no mesmo dia, 15 de agosto de 1952, quando Oswald inicia a redação de *Um homem sem profissão – Sob as ordens de mamãe*. O trecho completo do comentário de Oswald, feito na abertura de suas memórias, é o seguinte:

> Hoje, feriado, 15 de Agosto, vieram almoçar conosco os casais Antonio Candido e Domingos Carvalho da Silva. Saíram há pouco, depois de uma boa camaradagem. [...] Empresto a Antonio Candido o livro de crítica política de Lourival Fontes, intitulado *Homens e multidões*, que ele

demais intelectuais consultados, justifica sua opção inusitada: "No presente momento, o meu personagem favorito na prosa de ficção brasileira não se encontra nos grandes romances que foram construídos pela arte do fingimento. Encontra-se nos livros autobiográficos. [...] Meu personagem favorito na literatura brasileira é hoje o Graciliano Ramos das 'Memórias do Cárcere'." (SANTIAGO, 2001, p. 9).

> repele com horror. Mal sabe que se trata de um milagre, pois, do tradicional e consciente fascista que organizou o DIP, saiu o melhor volume que possuímos no assunto, inteligente, imparcial e informado. [...] Antonio Candido diz que uma literatura só adquire maioridade com memórias, cartas e documentos pessoais e me fez jurar que tentarei escrever já este diário confessional (ANDRADE, 2002, p. 36).

Quanto à "maioridade" à qual Candido se refere, Santiago julga que, exceção feita às memórias de Nava, tais textos autobiográficos, pouco "frondosos" e "viris", ainda "reclamam a atenção dos nossos melhores estudiosos", opinião afim a de Antonio Dimas.

> Essa 'maioridade', os modernistas só a conseguiram nas últimas décadas, quase todos publicando – de uma forma ou de outra – as suas memórias. Diga-se de passagem que muitas delas deixam a desejar, já que os seus respectivos autores julgaram apenas interessante o relato dos acontecimentos infantis em família patriarcal. A infância foi o pasto privilegiado do boi-memória modernista; ali ruminou ele o capim verde e tenro, devidamente observado pelas árvores paternas. Mas mesmo sem galhos viris e frondosos, exceção para Pedro Nava, os textos memorialistas dos modernistas estão aí reclamando a atenção dos nossos melhores estudiosos (SANTIAGO, 1989, p. 168).

Felizmente, a lacuna apontada por Santiago durante a década de 1980 começa a ser preenchida, a partir dos anos 1990, por estudos e teses universitárias que se preocupam cada vez mais com aspectos teóricos envolvendo as narrativas autobiográficas e as memórias de autores como Taunay, Pedro Nava e Graciliano Ramos, dentre outros. Interessa-me o privilégio dado aos relatos memorialísticos relacionados à infância e à juventude (justamente a época destacada nas memórias de Meyer), privilégio criticado por Silviano que, ao que parece, lamenta a ausência de cunho político desses relatos e a inexistência, em nossa memorialística, de descrições de fases mais maduras referentes à vida de escritores que testemunharam, ao longo do século XX, importantes transformações sociais, econômicas e culturais da nação.

O pioneirismo de Antonio Candido não se restringe à sugestão feita a Oswald de Andrade em 1952. Para redigir "Murilo Mendes: a

memória além dos limites da prosa", texto apresentado no congresso ABRALIC de Belo Horizonte, Elisabet Gonçalves Moreira se serve dos apontamentos de uma aula sobre *A idade do serrote* ministrada por Candido, em 1975, como parte do curso "Leitura ideológica da obra literária"[228]; e em *A educação pela noite e outros ensaios* (1987), o texto do capítulo 4, "Poesia e ficção na autobiografia", é originalmente uma palestra, intitulada "Autobiografia poética e ficcional de Minas", proferida em Belo Horizonte, em março de 1976, como parte das comemorações do cinquentenário da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Nesse texto, em que Candido comenta *Baú de ossos*, *A idade do serrote* e *Boitempo*, o crítico propõe o termo *heterobiografia* para caracterizar um tipo de narrativa autobiográfica na qual a "experiência pessoal se confunde com a observação do mundo", resultando na descrição simultânea da história dos "outros" e da "sociedade" (CANDIDO, 1987, p. 51). Como consequência, constata-se uma aparente ambiguidade, pois, dessa forma, imprime-se "um cunho de acentuada universalidade à matéria narrada, a partir de algo tão contingente e particular como é em princípio a vida de cada um" (*idem*).

Desse modo, o real e o ficcional, o particular e o geral, o documento e a imaginação se mesclam e se complementam, nos textos autobiográficos, de forma tão inextricável a ponto de se fazer supor a existência de um gênero mais "completo" que os demais, pois é o único capaz de dar conta do perfeito equilíbrio entre "representação literária

228 Diz Elisabet: "O primeiro capítulo [de *A idade do serrote*] intitulado 'Origem, Memória, Contacto, Iniciação' foi objeto de uma análise textual admirável feita pelo professor Antonio Candido, num curso de 1975, do qual participei e passo a sintetizar anotações feitas na época" (1991, v. 2, p. 226). Aproveito o espaço desta nota para desfazer um equívoco cometido por Elisabet Moreira que, no último parágrafo de seu texto, afirma que Murilo Mendes e Pedro Nava, mesmo sendo ambos contemporâneos e conterrâneos (de Juiz de Fora), "nem um nem outro se citam" nas respectivas obras memorialísticas. Tal suposição é incorreta, uma vez que, no sexto volume das memórias de Nava (*O círio perfeito*), o médico mineiro descreve detalhadamente a conversão de Murilo Mendes ao catolicismo, ocorrida durante o velório do artista plástico Ismael Neri e presenciada por todos que ali se encontravam (NAVA, 1983, p. 315-319).

e experiência vivida", evocando os termos propostos por Wander Melo Miranda em *Corpos escritos* (1992, p. 26).

Quanto à obra de Murilo Mendes, além das pesquisas de Candido apresentadas na década de 1970, lê-se, na introdução à coletânea *Transístor – Antologia de prosa (1931-1974)*, escrita por Luciana Stegagno Picchio, a seguinte referência ao proustianismo do autor de *Poesia liberdade*, evidenciado em *A idade do serrote*, livro composto, segundo a autora, durante os anos de 1965 e 1966 em Roma, e publicado no Brasil em 1968 pela Editora Sabiá.

> O livro é de memórias no sentido proustiano, sendo a *madeleine* substituída, como sempre acontece com a sensibilidade auditiva de Murilo, por palavras evocativas, por nomes de babás, Etelvina, Sebastiana, histórias, parlendas, orações, ciranda cirandinha, o bicho-papão, a mula-sem-cabeça, pianolas, quidum-sererê, por nomes de doenças infantis, sarampo, caxumba, catapora, coqueluche, trazendo à lembrança ternuras de camas quentes, de silêncios em redor (PICCHIO, "Prosas de Murilo Mendes", 1980, p. 14-15)[229].

Outro importante texto sobre a memorialística brasileira publicado antes do Congresso da ABRALIC em 1990 é o já mencionado "Móbile da memória", veiculado em *Enigma e comentário – Ensaios sobre literatura e experiência* (1987), de Davi Arrigucci Júnior, no qual o crítico aproxima as *Memórias* de Pedro Nava das obras *Casa grande & senzala* (Gilberto Freyre) e *O Ateneu* (Raul Pompéia). Arrigucci vê mais semelhanças entre as obras memorialísticas de Nava e estas duas obras "fundamentais na constituição do modo de ser delas em sua relação com o passadohistórico brasileiro" (1987, p. 74) do que se comparadas a outros registros autobiográficos importantes, como os de Murilo Mendes, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. Para ele, as *Memórias* do médico mineiro são

229 *A idade do serrote* continua fascinando os críticos contemporâneos. Exemplo disso é o instigante artigo "Murilo Mendes entre Pompéia e Roma: as ficções do sujeito em *A idade do serrote*", de Fernando Fábio Fiorese Furtado, no qual o autor acentua que "Situações e incidentes os mais banais também participam dessa trama textual que conjuga em desvios e retas as linhas esgarçadas do tempo" (2001/2002, p. 15).

radicalmente diferentes de tudo quanto havia sido anteriormente publicado, neste gênero, em nosso país, pois

> [...] o que Nava produziu não era o que se esperava habitualmente, pela tradição da memorialística brasileira. Livros importantes tinham sido feitos aqui no gênero de memórias, com maior ou menor interesse literário, mas nenhum deles pode ser tomado como um antecedente claro da sua obra. Nem mesmo dentro do quadro do gênero no Modernismo, próximo por outros lados, se encontram laços de parentesco evidente (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 73).

Davi Arrigucci Jr. fornece exemplos da ausência de "parentesco" entre as obras de Pedro Nava e de outros memorialistas modernistas anteriores a ele, justificando sua opinião sobretudo através dos diferentes recursos estilísticos utilizados nas composições, mas também de componentes históricos e sociais, dos "documentos de época":

> Assim, por exemplo, o admirável *A idade do serrote*, de Murilo Mendes, que tem o dom de cativar pela força poética, fruto de uma linguagem tensa e condensada, cheia de achados de humor, de perfis escarpados e irreverentes, mas trabalhando a prosa no sentido da concisão descarnada das imagens e dos cortes bruscos do relato, em tudo avesso à expansão narrativa e à abundância verbal das *Memórias* [de Nava]. Caso parecido é também o das memórias desabusadas de Oswald de Andrade: *Um homem sem profissão (Sob as ordens de mamãe)*, onde sua veia satírica produz páginas de uma graça e picardia da qualidade do *João Miramar* ou do *Serafim*, quer dizer, do melhor Oswald. Mas nelas falta propriamente a reconstrução organizada do passado, o documento de época, o retrato do sujeito, tudo se esbatendo num amálgama de impressões, em que se misturam lirismo e ficção, sem todavia configurar o desenho e o quadro característicos da obra de Nava. E se poderia citar ainda, para só ficar com os companheiros modernistas do memorialista mineiro, o *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira, livro difícil de classificar, onde os elementos autobiográficos e confessionais se misturam à reflexão sobre poética e ao comentário crítico, numa mesma prosa limpa e exata. Mas aqui estamos ainda mais distantes de Nava, que revela, porém, profundas afinidades com a obra lírica do poeta (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 73-74)[230].

230 Além das obras de Murilo, Oswald, Bandeira e Drummond, Davi Arrigucci Jr. cita outros

Mesmo julgando o texto de Nava distinto de tudo o que havia sido feito anteriormente no Brasil, Arrigucci não deixa de identificar, como fizeram Luciana Stegagno Picchio com a obra de Murilo Mendes e José Maria Cançado com a de Manuel Bandeira, o apelo proustiano do escritor ao recurso da memória involuntária, uma vez que

> [...] fica nítido o papel da memória involuntária no método de Nava, que, ainda como no caso de Proust, atribui a ela o poder da súbita iluminação do espírito e da revelação vital e instantânea de algo perdido que parecia irresgatável, mas inopinadamente emerge à luz da consciência. O memorialista é de vez em quando visitado por essas revelações repentinas, que parecem confundir-se com instantes epifânicos: são momentos de uma 'esmagadora oportunidade poética', segundo diz, cristalizados em imagens, em torno das quais se juntam misteriosamente cacos do passado, numa unidade de intenso fulgor, de radiosa luz simbólica. Esses momentos equivalem à manifestação de uma totalidade, impossível de se alcançar pelo movimento geral da reconstrução da memória, obrigada à lacuna e à falta, mas aparentemente resgatável na forma fugitiva do símbolo momentâneo. [...] A prosa das *Memórias* é às vezes pontuada por esses tempos fortes de *madeleines* recorrentes, quando se formam de súbito ao redor do fragmento totalidades esquivas, acompanhadas da sensação de um universo de novo presente no instante, como se este se iluminasse com a luz ainda vívida de estrelas extintas. Ao comentar esses momentos de iluminação espiritual, o Narrador trata-os como produtos de uma química (e logo também de uma física) poética fundada em reações de analogia, como se ao destapar o baú de ossos pudesse provocar a ressurreição do passado (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 85).

---

memorialistas brasileiros, tanto do século XIX quanto do XX, para reforçar sua ideia segundo a qual as *Memórias* de Nava divergem das de todos eles para se aproximarem de obras pertencentes a outra "família espiritual" (no caso, como ficou dito acima, do estudo de Freyre e do romance de Pompéia): "E há certamente toda a tradição restante do memorialismo que vem do século XIX, com o visconde de Taunay (embora suas *Memórias* só tenham sido publicadas neste século [XX], com Nabuco, Helena Morley, Francisco de Paula Rezende (só dado a conhecer em 1944)... Uma tradição que continuou século XX adentro, com Oliveira Lima, Gilberto Amado, Cyro dos Anjos, Graciliano Ramos, Afonso Arinos de Melo Franco e tantos outros. Mas as *Memórias* de Nava se afastam muito das de todos eles e se encaixam mal nessa tradição, por mais que se reconheça nelas o esquema genérico da autobiografia, que na verdade aí assume uma feição muito peculiar. Enfim, é outra a família espiritual desse memorialista *sui generis*" (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 74).

A preocupação dos críticos brasileiros em relação à memorialística, todavia, não se limita a cursos, palestras e textos esporádicos, tendo surgido, nessa época (década de 1980), as primeiras teses e ensaios a respeito do gênero. Em 1981, em sua tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (publicada, três anos depois, pela L&PM, sob o título de *A evidência mascarada – Uma leitura da poesia de Augusto Meyer*), mesmo não estudando especificamente a memorialística do autor, Tania Franco Carvalhal, ao interpretar a poética meyeriana, demonstra o quanto sua obra, de modo geral, buscou e alcançou coerência e unidade invejáveis, destas sendo partes indissociáveis a poesia, a crítica, as memórias, enfim, todos os gêneros a que Meyer se dedicou. Já no capítulo de abertura de *A evidência mascarada*, sugestivamente intitulado "Tecendo a unidade", ao citar a primeira estrofe de "O poema" ("Corredor do tempo esquecido / Onde o eco responde ao eco, / Em vez de janelas, reflexo / De espelho a espelho, refletido", *Poesias (1922-1955)*, 1957, p. 260), Tania Carvalhal comenta:

> Essa poética da circularidade, conformação peculiar em que predomina a reversão sobre si mesma, alude à postura de Narciso empenhado no conhecimento de si mesmo pela investigação da própria imagem. [...] Nesta perspectiva é natural o encaminhamento do autor para a obra de memória, território privilegiado da análise de si mesmo através da reconstrução de um tempo anterior. Assim como a ensaística e a poesia, a memorialística prolonga a busca de uma essência que ao longo dos anos se desgarrou. Por isso *Segredos da Infância* e *No tempo da Flor* tentam reconquistar não só um tempo perdido mas sobretudo uma identidade que nesse tempo se perdeu (CARVALHAL, 1984, p. 16-17).

Travando um "continuado diálogo entre si", os diferentes gêneros eleitos por Meyer perfazem uma "totalidade" que, em busca da "essência perdida", age como em um "jogo infinitivo de espelho", refletindo-se e complementando-se reciprocamente, supostas "partes" que somente fazem sentido se consideradas em conjunto:

> Assim, uma espécie de lei dos reflexos, num jogo infinito de espelho, parece estruturar o universo literário de Augusto Meyer. Nele, como numa caixa de ressonâncias, os textos se falam e se respondem. Temas, motivos e imagens migram de uma obra para outra porque travam um continuado diálogo entre si. [...] Por isso, sua poesia se ilumina quando lida no confronto com o ensaio crítico ou com a obra de memória e mesmo com os *Cadernos* e esses mais se esclarecem pela leitura da primeira. É surpreendente como sua produção, quando percorrida na totalidade, adquire a feição de um todo, unitário e coerente. Como se cada face fosse dela apenas uma aparência, a obra ganha ao ser vista em conjunto, sem o risco da fragmentação. É, portanto, necessário aproximar os diferentes textos para apreender-lhes a unidade. Embora várias vias de acesso a este universo possam ser seguras, temos de abrangê-lo por inteiro se quisermos ter a visão global e exata do desenho que ele traça (CARVALHAL, 1984, p. 16).

Vários aspectos discutidos por Tania Carvalhal em *A evidência mascarada* serão retomados posteriormente, sobretudo nos subcapítulos 3.2 (no qual comentarei o apelo involuntário de Meyer ao minuano, o "vento da campanha"), 3.4 (a fragmentação da personalidade e a tentativa de reunificação dos vários "eus" que compõem as diferentes etapas da vida do escritor) e nas considerações finais (gêneros interligados por um objetivo comum – o autoconhecimento conquistado através do "mergulho interior"). Aqui, tenho apenas a intenção de destacar o quanto Tania Carvalhal insiste na valorização da memorialística de Meyer como chave para a compreensão de sua obra poética e o quanto ambas, poesia e memorialística, são, nas palavras da própria autora, "unidas" "por uma mesma tonalidade evocatória", a ponto de Meyer reaproveitar, nos volumes de memória, capítulos anteriormente veiculados em *Literatura e poesia*, uma vez que as intenções do autor são praticamente as mesmas nestes dois diferentes tipos de escritura. À página 37, afirma a pesquisadora:

> Nada menos surpreendente, portanto, verificar que vários dos textos que compõem *Segredos da Infância* integravam, na primeira edição, *Literatura e Poesia* e alguns deles ainda irão sugerir a elaboração de trechos de *No Tempo da Flor*. Confronte-se, por exemplo, o início de "Estampa" (1931)

> com a parte introdutória de "Crepúsculos do Sul" (1966). Ou melhor, "O Rei dos Ratos", segundo capítulo do primeiro volume de memórias nada mais é que um desenvolvimento de "Mundo", texto constante da edição original de *Literatura e Poesia*, já publicado pouco antes de integrar o livro no *Correio do Povo*, em 6 de outubro de 1929. Também "Aug está gripado" e "São Leopoldo", ambos da obra de 31, são reproduzidos quase integralmente em *Segredos da Infância*. [...] A estreita vinculação entre a poesia e a memorialística permite ao autor suprimir textos de uma para inseri-los em outra porque, na verdade, as intenções são sempre as mesmas. Sempre que recorre à infância o faz com idêntica motivação. Trata-se de ir ao fundo de si mesmo, resgatar o *eu* que se perdeu, porque é 'lá que ele dorme, como a verdade no fundo de um poço'[231] (CARVALHAL, 1984, p. 37; grifo da autora).

À semelhança de outros críticos mencionados acima, que ressaltaram o proustianismo de memorialistas como Pedro Nava e Murilo Mendes, Tania Carvalhal também identifica a filiação proustiana das *Memórias* de Meyer, "ilhas" de recordações fragmentadas cuja estruturação segue o modelo da *Recherche*:

> A volta à infância na reconquista de si mesmo reencontra as fontes poéticas. A memória – espécie de *ilha flutuante* com o significado que lhe atribui Proust de 'recordação que emerge do inconsciente' – serve-lhe de fio condutor. Seu andamento fragmentado, incompleto e imprevisto estrutura o texto meyeriano. Por isso ele é feito de instantes, captações bruscas de um detalhe aparentemente insignificante que alcança, na cadeia de associações livres, outro valor (CARVALHAL, 1984, p. 36; grifo da autora)[232].

231 MEYER, "Cerro d'Árvore", *Segredos da infância*, 1949, p. 13.

232 Segundo Tania, não somente a memorialística de Meyer é proustiana – sua poesia, sobretudo o introspectivo *Giraluz*, também respira a atmosfera de desmascaramento psicológico típico de quem, assim como o romancista francês, coloca-se deliberadamente à procura da própria essência: "É em *Giraluz* que um melhor domínio no plano da linguagem vai ser logrado. Aqui a poética inspira-se em Proust, justamente naquele aspecto que lhe parece substancial no autor da *Recherche*, a capacidade de revelar 'a tendência dispersiva, pelo próprio tempo, dissociador e dissipador da personalidade' " (CARVALHAL, 1984, p. 79). Na sequência se verá como as pesquisas de Tania Carvalhal a respeito de aspectos que envolvem a memorialística de Meyer e a relação com outros gêneros de sua obra têm continuidade nos diversos prefácios, estudos críticos e artigos que a autora escreveu.

No ano seguinte à defesa de tese de Tania Carvalhal, Eliane Zagury publica *A escrita do eu* (1982), o primeiro ensaio da crítica brasileira a discutir a fundo o gênero autobiográfico em nossa literatura, principalmente as memórias de infância, recorte enfatizado já desde a Introdução, onde a autora afirma que

> [...] é na década de 40 que surgem, entre nós, as memórias de infância, subgênero da literatura confessional que veio produzir textos de qualidade indiscutível, sendo mesmo um dos sustentáculos da nossa prosa lírica (ZAGURY, 1982, p. 14).

Eliane Zagury se refere basicamente a duas obras fundamentais de nossa literatura memorialística modernista produzidas na referida década: *Infância* (1945), de Graciliano Ramos, e *Segredos da infância* (1949), de Augusto Meyer, livros que inauguram o subgênero (memórias de infância) no Brasil. Antes de estudá-los, porém, Zagury destaca o pouco interesse por eles despertados, confirmando que é antiga a preocupação demonstrada por Antonio Dimas em relação ao silêncio da crítica brasileira quanto ao memorialismo.

> Ao nos debruçarmos sobre a literatura memorial produzida no Brasil, precisamos ter em mente que se trata de matéria difusa e pouco estudada, talvez vítima de um purismo esteticista que a tenha desdenhado, por estar mais próxima de suas motivações sociais e psicológicas que o fascinante produto de transformação que são a poesia, a ficção ou o teatro – não por outras razões ainda detentores com exclusividade da denominação de grandes gêneros. [...] Porque, na verdade, falar de si mesmo é uma ruptura de perspectiva, um desequilíbrio em que o sujeito, sendo o seu próprio objeto, como que caminha sobre uma perna só. O distanciamento temporal – um eu objeto passado em relação a um eu sujeito presente – representa o perfil de uma segunda perna fantasmagórica, porque a memória é sempre fluida e inconstante [...] Cada obra que se preze equivale a um reinício do gênero, porque sua matéria só se pode acreditar como especialíssima. Daí que não seja comum o tratamento evolutivo desse gênero literário. As histórias da literatura simplesmente o ignoram, concedendo algumas vezes que ele apareça na bibliografia

acessória de um grande poeta ou romancista (ZAGURY, 1982, p. 14-15).

É justamente contra o estigma de "literatura acessória" que o estudo de Zagury (e outros tantos que, felizmente, hoje grassam à exaustão) pretende se colocar, evidenciando a importância deste gênero "anfíbio" e complexo que, "[...] sem dúvida, será uma das maiores conquistas do modernismo para a criação de uma prosa lírica brasileira" (ZAGURY, 1982, p. 35).

Desenvolvidas pelos modernistas a partir da década de 1940, as memórias de infância remetem a alguns registros autobiográficos que Eliane Zagury classifica como os "primeiros antecedentes" do subgênero, dentre os quais a autora arrola obras anteriores ao Modernismo (*Trechos da minha* vida, de Visconde de Taunay, 1890; *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, 1900; e *Minha vida*, de Medeiros e Albuquerque, obra publicada, em edição póstuma e definitiva, com o título de *Quando eu era vivo: memórias – 1867-1934*), ou mesmo posteriores ao surgimento da escola no Brasil (*O meu próprio romance*, 1931, de Graça Aranha; *Memórias*, 1932, e *Memórias inacabadas*, 1935, de Humberto de Campos; e *Memórias da Emília*, 1936, de Monteiro Lobato, espécie de paródia do gênero), estes últimos rotulados por Zagury como parte de um "preparador surto memorialista dos anos 30" (1982, p. 119), *intermezzo* entre as autobiografias de Taunay, Nabuco e Medeiros e Albuquerque e as memórias de infância escritas por Graciliano Ramos e por Augusto Meyer.

O diferencial, para Zagury, entre as autobiografias anteriores e posteriores à década de 1940 é a presença da "descontinuidade da memória", característica primordial de *Infância*:

> Em *Infância*, o relacionamento mais ou menos livre entre os capítulos representa a descontinuidade da memória, em franca oposição às técnicas narrativas da autobiografia e sua prisão factual e cronológica. Não é que não haja cronologia na composição de Graciliano Ramos; há, mas muito discreta, levissimamente marcada pela mutante geografia domiciliar da família, mais sugerida que declarada. [...] Esta é a primeira posição estilística de grande importância para o estabelecimento do novo gênero brasileiro de prosa lírica: assume-se a descontinuidade da memória e não se tenta complementar o vazio com técnicas historiográficas ou esforços

de lógica discursiva (ZAGURY, 1982, p. 122-123).

Seguindo o modelo de *Infância*, os *Segredos da infância* de Meyer e *A idade do serrote* de Murilo também são compostos por capítulos curtos e supostamente desconexos, abdicando da "prisão factual e cronológica" assumida pelos memorialistas precedentes e confirmando a mudança de orientação da memorialística brasileira ocorrida após o que se convencionou denominar de terceira geração modernista. Para Zagury, essa terceira fase age como divisor de águas – antes dela, as autobiografias seguem o encadeamento lógico das lembranças verbalizadas na mesma sequência dos fatos ocorridos; após 1945, o abandono da continuidade espaço-temporal funciona como uma espécie de bandeira de um subgênero que, antes aparentemente interdito ao movimento, surge tardiamente com a força de uma novidade ansiada e logo assimilada.

> É característica modernista mais que propalada pelos programadores do movimento o abandono da ordem lógica das construções. Entretanto até a data de publicação de *Infância* – 1945, que curiosamente coincide com o início das publicações da chamada 'geração de 45', que de certa forma reage ao 'primitivismo' modernista – as memórias não tinham aberto mão da severidade lógica da linguagem. O fenômeno é compreensível: os escritores modernistas por adesão confessa ao movimento ou por assimilação do que nele havia de verdadeiro sem exageros, em consonância com a vida do século XX, ainda não tinham escrito memórias, gênero sempre tardio, porque originário de uma atitude vital nada jovem, mesmo e principalmente para a juventude desmesuradamente alongada dos modernistas e do século XX em geral (ZAGURY, 1982, p. 125).

Eliane Zagury percebeu bem que a descontinuidade da memória é o grande ponto de contato entre as memórias de infância de Graciliano e de Meyer, embora sejam estas as de um poeta contemplativo e aquelas as de um ficcionista atormentado pelo demônio da rígida disciplina nordestina[233]:

233 A respeito dos efeitos dessa "rígida disciplina nordestina" sobre os tristes acontecimentos recordados por Graciliano, conferir o que Octavio de Faria escreveu em "Graciliano Ramos e o sentido humano", posfácio da edição de *Infância* lançada pela Editora Record em 1995:

> Em 1949, aparece a segunda obra de memórias de infância, que confirma a existência do gênero e, enriquecendo-o de novos matizes, propõe uma variante básica. Trata-se de *Segredos da infância*, de Augusto Meyer. [...] Como no texto de Graciliano Ramos, também aqui qualquer tentativa de cronologia linear ou minuciosa é abandonada, em favor da plena assunção da descontinuidade da memória. Também aqui é a intensidade da experiência que norteará sua revivência memorial. Mas a grande diferença agora é que serão memórias de poeta, não de ficcionista. O protagonista já não será revivido dramaticamente pelo autor, mas sim contemplado, amado, presença invocada pela saudade e pela autoternura, em passeios pelo tempo. O protagonista não se impõe como *daimon* a ser liberto e/ou exorcizado, mas desabrocha do cultivo insistente da autocontemplação (ZAGURY, 1982, p. 134).

Zagury, assim como Tania Carvalhal em *A evidência mascarada*, vê na autocontemplação meyeriana a aproximação entre a poesia e a memorialística de um introspectivo excessivamente preocupado com a redescoberta de si, essência profunda de tantos eus reunificados em torno da figura arquetípica de Narciso, sujeito e objeto, criador e criatura que se embevece na análise impiedosa de si mesmo, pois

> Quem tiver presente a poesia de Augusto Meyer saberá como este abismar-se em si mesmo é uma atitude constante, é a verdadeira tentação do poeta, Narciso que talvez finja desconhecer a própria imagem para, numa volúpia maior, fazer durar indefinidamente a autocontemplação (ZAGURY, 1982, p. 134).

Na esteira das considerações de Tania Carvalhal, a autora de *A escrita do eu*, a fim de evitar aquilo que ela própria classifica de "comparativismo colonial" ou "meramente formal", refere-se ao proustianismo de Meyer através da menção a alguns textos em prosa e em verso que o memorialista dedicou ao comentário da obra de Proust, tais como a

"Impossível [...] falar de uma infância feliz. Ou amena. Ou incolor. Pelo contrário, raramente elementos adversos se conjuraram a tal ponto para criar, ao redor de uma criança, insegura e tímida, medrosa, confusa e pouco consciente de qualquer qualidade superior, tantas forças de nivelamento e asfixia, de renúncia aos pendores naturais" (1995, p. 253).

crônica "Os galos vão cantar" ou o capítulo "Ladeira da saudade", de *No tempo da flor* (1966, p. 87-92), confissões diretas de um Meyer leitor assíduo de Proust:

> Esta linha da memória intermitente e sentimental, de base sensorial, pode ser reconhecida como a linha proustiana das memórias de Augusto Meyer, sem cairmos aqui em comparativismo colonial ou meramente formal, pois o autor nos deixou vários testemunhos da sua convivência com a obra de Proust. Em *Giraluz*, por exemplo, há uma 'Elegia a Marcel Proust'. Em *Tempo da flor*, livro de memórias de adolescência – texto da maior importância, mas que, por sistemática de trabalho, escapa ao nosso exame mais detalhado – há a seguinte referência: '[...] cá está a Biblioteca Pública, onde o adolescente Bilu, macerado de literatura e metido num casaco felpudo, ia ler todas as manhãs um estranho e delicioso livro intitulado *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*'. E na obra ensaística, notadamente no artigo 'Os galos vão cantar', publicado em *Preto & Branco*, demonstra profundo conhecimento da obra de Proust (ZAGURY, 1982, p. 138).

Assim como as observações sobre a memorialística de Meyer feitas por Tania Carvalhal em *A evidência mascarada* (que sugestionaram a tese que originou este livro), o abrangente estudo de Eliane Zagury – que, tendo analisado obras de autores como Joaquim Nabuco, Humberto de Campos e Monteiro Lobato, discute detalhadamente diversos aspectos fundamentais de *Infância*, *Segredos da infância* e *O menino e o palacete* – certamente despertou a atenção, sobretudo a partir dos anos 1990, de vários críticos universitários interessados na compreensão de um gênero ímpar (que se pauta pela "mescla indeslindável de ficção e verdade") e quase sempre relegado a plano secundário pelo cânone "oficial" da literatura brasileira. Como se lerá em seguida, teses envolvendo aspectos relativos à memória são cada vez mais frequentes nos programas de Pós-Graduação em Letras das mais diversas universidades brasileiras, estudos em sua maioria de rara beleza estilística e de grande percepção da duplicidade, espelhada na relação texto/linguagem, com sugestões expressas pelas mais diversas ocorrências mnemônicas, tanto as lembradas involuntariamente (pertencendo ainda ao domínio oral da linguagem) quanto as "imaginadas", recriadas voluntariamente (domínio escrito da linguagem, quando

a sugestão, a fim de se eternizar através da escrita, é reconfigurada diante da folha em branco ou, hoje em dia, da tela do computador). Ainda se verá, na sequência deste subcapítulo, de que forma estudos como os de Tania Franco Carvalhal e Eliane Zagury impulsionaram toda uma nova geração de críticos universitários que, conscientes da importância de se interpretar devidamente inúmeros registros fundamentais da bibliografia memorialística brasileira e munidos das teorias estruturalistas de críticos como Lejeune, Derrida, Foucault, Barthes, Genette e Ricoeur, debruçaram-se sobre o deslinde de obras autobiográficas de autores como Visconde de Taunay, Graciliano Ramos e Pedro Nava.

Entretanto, antes de comentar tais estudos contemporâneos, complexos e extremamente críticos, gostaria de chamar a atenção para o fato de que estudos como os de Carvalhal e de Zagury, assim como originaram diversos outros trabalhos, por sua vez também tiveram uma "origem": refiro-me à chamada "crítica de jornal", isto é, crônicas e artigos publicados nos mais variados órgãos de imprensa do Brasil, textos que não discutiram a fundo o assunto mas que certamente estão na base da recepção crítica destas obras e dos próprios estudos memorialísticos realizados posteriormente.

No caso específico da memorialística de Augusto Meyer, é notável a grande quantidade de textos nos quais ela é mencionada, variando desde referências breves até análises minuciosas envolvendo aspectos estilísticos, semânticos e estruturais. Além disso, pode-se encontrar também uma significativa bibliografia que inclui, ao lado dos textos de jornais e periódicos, testemunhos e reminiscências pessoais de quem conviveu com Meyer e pôde, assim, confrontar as confissões veiculadas em suas *Memórias* às atitudes e ideias do escritor, constituindo-se tais depoimentos, em muitos casos, o que chamarei de "memória de grupo", conjunto de textos que vinculam a atividade e a produção intelectual do autor a determinado grupo ou geração com os quais este compartilhou seu fazer literário.

Somente no *Correio do Povo* de Porto Alegre, órgão no qual Meyer

se firmou como colaborador sobretudo entre 1925 e 1935, há duas edições especiais sobre a vida e a obra do escritor, ambas veiculadas no *Caderno de Sábado*, suplemento cultural do conceituado jornal da capital sul-rio-grandense – a primeira, de 31 de outubro de 1970, ano no qual, tendo morrido a 10 de julho, Augusto Meyer é escolhido patrono da XVI Feira do Livro de Porto Alegre; e a segunda, de 12 de julho de 1980, homenagem feita ao escritor por ocasião dos dez anos de seu falecimento.

No suplemento de outubro de 1970, o discurso de abertura da Feira do Livro (cancelado, na ocasião, devido à morte do jornalista Alcides Gonzaga, ocorrida a 29.10.1970, e que seria pronunciado por Donaldo Schüler) é publicado sob o título de "Augusto Meyer: a palavra e o mito". No terceiro parágrafo da apresentação, Schüler destaca o fato de Meyer ter imortalizado, em suas memórias, aspectos pitorescos de uma capital antes provinciana (mas "madura" intelectualmente) e naquele instante (início da década de 1970) em acelerado processo de modernização:

> Augusto Meyer está definitivamente ligado a esta Cidade. O nome de Augusto Meyer se confunde com estas árvores, com estas ruas, com este sol, com os nossos jardins floridos, com nossas construções antigas. Augusto Meyer viu na Cidade um monumento portentoso, que não será arrasado pela ação devastadora do progresso urbanístico. A Porto Alegre antiga será imorredouramente bela nos livros de memória de Augusto Meyer. A obra literária de Augusto Meyer mostra também a maturidade intelectual a que tinha chegado Porto Alegre nas primeiras décadas deste século. Augusto Meyer, entre outros de sua geração, elevou Porto Alegre ao nível dos maiores centros literários deste País (SCHÜLER, Caderno de Sábado, *Correio do Povo*, 31.10.1970, p. 8)[234].

234 Em *O grupo*, Paulo de Gouvêa comenta as profundas diferenças urbanísticas ocorridas na capital gaúcha ao longo de quarenta anos de modernização: "Esta geração de agora [anos 1970] não pode ter uma idéia, nem sequer aproximada, do que era a Porto Alegre do início destas memórias [anos 1930]. Tão profundas foram as modificações que marcaram estas quatro décadas e meia que a sua fisionomia de hoje mal guarda alguns traços do seu aspecto de então" (GOUVÊA, 1976, p. 16). No subcapítulo 3.3. se lerá como o próprio Augusto Meyer, em visita à cidade durante os anos 1960, refere-se com nostalgia e resignação, no último capítulo de *No tempo da flor*, a tantas mudanças que descaracterizam a imagem idealizada de sua "querência": "Mudou muito Porto Alegre. Em vão procuro reconstituir a fisionomia familiar e rústica de certos arrabaldes, reconhecer algumas ruas que agora só existem no traçado de uma

Em tom igualmente elogioso, Josué Montello encontra nas memórias de Meyer exemplos ideais da perfeição do estilo do autor[235], motivações que o fazem incluí-las em criteriosa lista de obras destinadas a acompanhá-lo em uma longa viagem ao exterior.

> Quando saí do Brasil, em dezembro de 1968, com o programa de passar dois anos na França, preparei para a temporada longa na língua alheia uma pequena biblioteca de livros brasileiros e portugueses, pensando nas horas em que a saudade da língua materna, na sua depuração literária, teimaria dentro de mim. Ao todo, uns 30 volumes. Entre eles, incluí dois de Augusto Meyer – aqueles em que o grande escritor recompõe a sua infância e juventude com um rigor de forma que lhe dava entre os mestres uma tranqüila preeminência (MONTELLO, Caderno de Sábado, *Correio do Povo*, 31.10.1970, p. 10).

Em "Aug", o grande amigo Theodemiro Tostes, fazendo referência aos "indevassados becos da memória" de Meyer, destaca uma característica peculiar do companheiro de geração, também presente em seu memorialismo – o introspectivo solitário que, desprezando a realidade, imerso no mundo das ideias e da imaginação criadora, sai em busca de sua história pessoal e familiar no intuito de chegar à "essência" de si:

> A voz grave (que, em certas noites trauteava um *lied* do *Winterreise*) leva a conversa lentamente até enveredar, também sem pressa, por um dos seus *becos da memória*. E o homem que leu quase tudo, e captou em si mesmo o que não leu, desce do mundo ideal em que confinou seu pensamento e tenta um contato com a realidade. Mas, nesta hora da vida, ele já sente que todos os caminhos percorridos, e até mesmo os becos indevassados, vão desembocar de repente naquele largo melancólico, onde já não há outra saída, e que se chama Solidão (TOSTES, Caderno de Sábado, *Correio do Povo*, 31.10.1970, p. 3; grifo do autor).

---

planta subjetiva, dentro de mim mesmo. Quem não leva escondido o seu Mapa da Saudade, o seu *Pays de Tendre*?" (MEYER, 1966, p. 135).

235 "Do ponto-de-vista do estilo literário, creio que nenhum outro autor moderno de língua portuguesa havia alcançado, na linha da tradição formal da língua portuguesa, a perfeição de Augusto Meyer, sobretudo nos seus dois livros de memórias" (MONTELLO, "Augusto Meyer, o mestre", Caderno de Sábado, *Correio do Povo*, 31.10.1970, p. 10).

Também no *Caderno de Sábado* de 12 de julho de 1980 análises da obra de Augusto Meyer se confundem com elogios ao homem e ao intelectual. Nele se encontra textos como "Meyer, a chave e as máscaras", no qual Tania Franco Carvalhal resume a atuação de Meyer como ensaísta, poeta e memorialista voltado ao "desdobramento" e à "dissociação da personalidade"; e "Augusto Meyer e Mário de Andrade: partindo em cacos o convencionalismo poético", de Cecília de Lara, instigante aproximação, a partir da confluência modernismo/regionalismo, entre os dois baluartes da fase "heróica" do movimento modernista brasileiro, identificação explícita, segundo a autora, já a partir da correspondência trocada entre eles ao longo de várias décadas de "cumplicidade literária".

Em "Memorialismo e poesia"[236], Guilhermino Cesar aborda os dois volumes de memórias de Augusto Meyer sugerindo tratarem-se de "prosa poética" prenhe de lirismo e de sensibilidade, que tão bem representam a vida literária e social de Porto Alegre nos primeiros decênios do século XX.

> Dois livros capitais, ou antes, dois marcos da sensibilidade pessoal mais fina que por aqui transitou, servem para balizar esse passado porto-alegrense. E embora houvessem sido escritos em prosa, devem sobretudo ser apreciados como obras de cunho poético. Quero referir-me a *Segredos da Infância* e *No Tempo da Flor*, as conhecidas obras-primas de Augusto Meyer. Bastariam esses dois volumes para mostrar a importância que na vida literária gaúcha teve a geração que sucedeu imediatamente à de Eduardo Guimaraens. Foi por volta dos anos 20 que ela apareceu, consoante nos mostra, num livro saboroso (*O Grupo*), de alto valor documental, o poeta e jornalista Paulo de Gouvêa (CESAR, Caderno de Sábado, *Correio do Povo*, 12.07.1980, p. 5).

Guilhermino se refere a uma obra importantíssima (que comentarei em seguida) para se entender o ambiente no qual a geração de Meyer

236 Também publicado em *Notícia do Rio Grande – Literatura*, Porto Alegre: IEL/Editora da UFRGS, 1994, p. 133-136 (Organização e Introdução: Tania Franco Carvalhal). As citações que farei seguirão as referências do artigo veiculado no *Correio do Povo* de julho de 1980.

viveu e produziu – *O grupo (Outras figuras – Outras paisagens)*, misto de crônica jornalística e reminiscência literária de alguém que conviveu de perto com escritores como Athos Damasceno Ferreira, Ernani Fornari, Theodemiro Tostes e Augusto Meyer, tendo frequentado os mesmos ambientes (tais como o Café Colombo ou o bar Antonello, hoje inexistentes) e compartilhado as mesmas ideias e expectativas. Assim como Paulo de Gouvêa, Guilhermino Cesar também julga que, em se tratando da renovação cultural e literária do Rio Grande do Sul, "vale a pena fixar um traço comum" do grupo que, em sua opinião,

> [...] de todas as gerações que aqui viveram, foi essa a que o maior número de obras deixou ligadas ao meio porto-alegrense. Quer como revivescência histórica, quer como recriação poética, quer no campo mais facetado do memorialismo. Dentre os já desaparecidos, Athos Damasceno foi o cantor por excelência de Porto dos Casais. Nos *Poemas da Minha Cidade*, editados pela primeira vez em 1936, tanto quanto em *Lembranças* (livro póstumo, hoje integrando as *Poesias Reunidas*), Athos faz a crônica urbana de Porto Alegre com o espírito de humor que lhe distinguiu a poesia. Nos dois volumes citados [*Segredos da infância* e *No tempo da flor*], preferindo a prosa, Augusto Meyer não foi menos poeta. Creio que ambos os autores, embora dosassem perfeitamente bem sua própria originalidade, se deixaram impregnar bastante daquele sentimentalismo inerente à melhor poesia de Verhaeren, sua notória aversão (do autor belga) às *villes tentaculaires*; e do mesmo passo, sobre eles terá influído também o humorismo desesperado de Laforgue. Pelo menos, quanto à percepção nostálgica da paisagem, coisa que em ambos ocorre com freqüência (CESAR, Caderno de Sábado, *Correio do Povo*, 12.07.1980, p. 5).

Para Guilhermino Cesar, nos dois volumes, mas sobretudo em *No tempo da flor*, título considerado "um achado de trovador galego-português" que se adequa perfeitamente às "*coitas* de amor e medo que o rapazinho da Praça da Matriz sensivelmente rememora", "ao lado da história intelectual da geração de Meyer" vislumbra-se "a fisionomia da cidade", "suas diversões e costumes", bem como as "conversas dos rapazolas que esperavam reformar a poesia e o mundo" (CESAR, 12.07.1980, p. 5). Aconselhando o leitor a apreciá-los na ordem em que foram escritos, o

autor de *Cantos do canto chorado* chama a atenção para os requintes da memorialística de Meyer, mais afeita aos expedientes da poesia e das artes plásticas do que propriamente aos da prosa literária.

> O leitor que deseje bem aproveitá-los deve começar por *Segredos da Infância*, pois *No Tempo da Flor* é a continuação do anterior. O memorialista nos impõe, persuasivo, a presença de seus fantasmas familiares; e daí passa aos da sua roda, aos da cidade, aos do mundo. Usa recursos de poeta e de pintor. Numa prosa surpreendente pela invenção plástica, nunca deixa, porém, de se mostrar atento aos entretons da palavra. Quem quiser saber de sua vida episódica não a encontrará aqui. O que o autor nos relata é o fluxo interior do pensamento, exprimindo principalmente uma situação em si mesmo poética – a do preparatoriano preso entre os quatro cantos da Praça da Matriz, com os livros, as paineiras, a namorada, os sonhos. A vida interior, a fluir em surdina, à maneira da música de Debussy, eis aí o que nos lembram esses períodos que se articulam numa longa *berceuse* encantatória (CESAR, Caderno de Sábado, *Correio do Povo*, 12.07.1980, p. 5).

A narrativa da "vida interior", das idas e vindas do pensamento, eis o que se encontra, segundo Guilhermino, na reconstituição mnemônica da infância e da juventude de Meyer, espécie de "Quixote" moderno, dividido entre os livros, as namoradas e os sonhos etéreos, sonhos nos quais não há lugar para o episódico nem para o anedótico, pois suas *Memórias* se assemelham àquilo que Fernando Pessoa denomina, através do *Livro do desassossego* de Bernardo Soares, de "Autobiografia sem fatos"[237].

237 PESSOA, Fernando, *Livro do desassossego*, 3 ed, 1989, p. 41-109. Sobre a atração de Meyer pela "vida interior", ver comentário de Mário de Andrade, transcrito por Silviano Santiago em "O intelectual modernista revisitado", destacando sua inclinação ao espírito e aos "sonhos" e sua absoluta falta de senso prático para lidar com obrigações administrativas. Assim diz Mário, com certa crueldade: "Atualmente [1938] estou como Consultor Técnico do Instituto Nacional do Livro. Quem dirige este é o meu augusto amigo Augusto Meyer, um admirável espírito literário sem a menor energia prática, sem a menor autoridade, sem a menor visão técnica. [...] Acabei nesta semana que passou o anteprojeto da Enciclopédia, que agora vai naturalmente dormir pelas gavetas ministeriais o sono da bem-aventurança. Se não for o dos séculos" (*Apud* SANTIAGO, 1989, p. 170).

Memórias sem fatos mas plenas de sugestões e de apelos à "memória sentimental" do *scholar* que não ignora as intervenções do espírito e dos sentidos[238]. Por tudo isso, Guilhermino Cesar as tem como "inesquecíveis", como deixa claro no parágrafo final de "No tempo da flor", artigo publicado em 2 de dezembro de 1967 no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro e que serviu de base para o texto veiculado em 1980 no *Correio do Povo*, reescritura do primeiro:

> Se me pedissem a sua classificação, eu diria simplesmente que se trata [*No tempo da flor*] de um livro inesquecível. De um dos poucos livros eternos já escritos entre nós. Não exagero coisa alguma ao dizê-lo, porque raramente encontramos em nossa língua uma tal conjunção de sensibilidade, ternura humana, e estilo. Se o Brasil não fosse realmente um país subdesenvolvido, como os economistas dizem que é, este livro de Augusto Meyer seria hoje um *best-seller* fulminante. [...] Mas não há de ser nada. O tempo trabalha em favor de escritores como este, que tanto mais crescem quanto mais o tempo flui, quanto mais água corre pelo Guaíba a caminho do mar (CESAR, "No tempo da flor", *Correio da Manhã*, 02.12.1967).

O tempo, portanto, se encarrega e se encarregará de fixar as lembranças verbalizadas por um escritor que, após contribuir para a história do Modernismo brasileiro como excepcional poeta e crítico,

238 Em "A vida literária" (*Rio Grande do Sul – Terra e povo*, 2 ed, 1969), ao comentar a dialética localismo vs. universalismo na obra de Meyer, Guilhermino Cesar destaca o quanto sua evocação da natureza está vinculada à memória dos sentidos: "Ora, considerando o Modernismo Brasileiro e a literatura rio-grandense em particular, o aparecimento de Augusto Meyer, em 1922, como poeta, no mesmo ano, por conseguinte, da Semana de Arte Moderna, nos trouxe justamente a presença de alguém que descreveria a curva ascendente cujo ponto de partida, o local, teria como ponto de chegada o universal. No livro em que reuniu a sua produção poética (*Poesias*, 1957), desde aquele ano até 1955, o autor mostra nas peças essenciais de sua obra lírica os caminhos dessa evolução. O localismo feriu-lhe as retinas desde que começou a poetar. O seu sentimento das coisas familiares veio molhado de sereno, banhado em água de sanga, orientado pelo brilho da estrela boeira. Tudo é pago, tudo são imagens da terra, *experiência visual e olfativa do meio ambiente*, revivescência de um mundo matinal, ao lado da nostalgia do puro, do evanescente" (CESAR, 1969, p. 241; grifo do autor).

> [...] é o mesmo admirável artista que hoje [1967], tantos anos decorridos, tem o poder de nos restituir, num retângulo de papel escrito, toda uma paisagem fixada no tempo. Muitos viveram aquela época, mas creio que ninguém mais a reconstituirá com a mesma poesia, o mesmo senso dos matizes, – mesma finura, para dizer tudo, que faz de Augusto Meyer um dos maiores prosadores da nossa língua (CESAR, *idem)*.

Modelo de perfeição estilística, mestre, em prosa e poesia, reconhecido por críticos abalizados como Josué Montello e Guilhermino Cesar, Augusto Meyer suscitava admiração e respeito em todos aqueles que tiveram a oportunidade de conhecer, ao lado de sua fecunda obra, as idiossincrasias e excentricidades do homem cujo espírito se movia unicamente entre o mundo dos sonhos e o das ideias, interesse muitas vezes despertado pela simples visão de sua figura caminhando pelas ruas de Porto Alegre, como atesta Cyro Martins em "Perspectivas de Augusto Meyer":

> Alguém me disse de repente, apontando para a outra calçada [da Rua da Praia], numa manhã de domingo, numa dessas manhãs de que Porto Alegre é pródiga, esplendorosa e plena de vibrações: 'Aquele é o Augusto Meyer!' E o ponto de exclamação que ponho agora corresponde exatamente à ênfase com a qual o meu companheiro empertigou a frase. Com efeito, ergui os olhos e admirei, inquieto estudante de preparatórios, o poeta que passava, teso, magro, alto, loiro, o braço esquerdo dobrado em ângulo reto sobre as costas, a mão direita segurando o cigarro, o andar lento (MARTINS, *Rodeio – Estampas e perfis*, Porto Alegre, Movimento, 1976, p. 71)[239].

239 O trecho também aparece, com ligeiras modificações, em "Regionalismo, modernismo e o surgimento do romance de 30", publicado na coletânea *A geração de 30 no Rio Grande do Sul – Literatura e artes plásticas*, organizada por Léa Masina e Myrna Appel (Porto Alegre, 2000, p. 89-90). Ainda em "Perspectivas de Augusto Meyer", lê-se a seguinte referência elogiosa às memórias de Meyer, na qual Cyro destaca, assim como Guilhermino, a ausência de "fatos" nas recordações do poeta: "Nos últimos dez anos de vida, em muitos momentos o nosso escritor recolheu o olhar dos vastos horizontes do pensamento universal e as vivas, as esfumadas, as coloridas, as inebriantes, as tristes e alegres lembranças da infância, que ele simplesmente chamou de segredos, passaram à primeira linha de sua atenção criadora. E desse convívio deliberado, de pena na mão, com suas recordações de guri, e desse deixar-se ficar a gosto contemplando o fugitivo desfile de imagens interiores, em perspectivas de clareiras, resultaram dois livros de

O jornalista e poeta Paulo de Gouvêa foi outro que, conhecendo Augusto Meyer pessoalmente, fez de seu testemunho sobre os escritores da geração uma mescla de crônica jornalística da geração de 1930 e de reminiscências pessoais do convívio com os artistas e intelectuais que renovaram a cultura gaúcha daquela época, tanto em *O grupo (Outras figuras – Outras paisagens)*, de 1976, quanto em "Dez anos sem o Augusto", homenagem veiculada no *Caderno de Sábado* de julho de 1980, na qual Gouvêa sublinha a "culminância" atingida por um escritor tão completo a ponto de ter deixado a literatura brasileira órfã de valores mestres:

> Com ele para sempre ausente, a cultura e as letras, o Brasil enfim, sofreram uma amputação tremenda. Por que era uma culminância que desaparecia, um marco altíssimo de inteligência e de sensibilidade humaníssima como raras vezes surgiu no panorama, tão exíguo em valores mestres da literatura deste país. Aug era amplidão; eterno na beleza do que deixou escrito: seus versos, seus ensaios, seus estudos críticos e suas memórias, tempo de flor de uma vida luminosa (GOUVÊA, "Dez anos sem o Augusto", Caderno de Sábado, *Correio do Povo*, 12.07.1980, p. 3).

Se Cyro Martins se impressionou com a figura de Meyer ao vê-lo passar, Paulo de Gouvêa não esconde a comoção sentida ao ser apresentado a ele por Theodemiro Tostes, ex-colega do "ciclo ginasial" que Gouvêa reencontrara no Café Colombo, conforme narra em "O encontro", sexto capítulo de *O grupo*:

---

memórias diferentes, muito diferentes do comum do gênero [...]. Em suas memórias, Augusto Meyer mais recria do que rememora. Com efeito, as lembranças servem-lhe de pauta para o influxo imaginativo. [...] Augusto era um gurizinho apenas quando seu pai foi gerenciar uma mina no município de Encruzilhada, no Rio Grande do Sul. O lugar chamava-se 'Cerro d'Árvore'. Quando a família voltou para Porto Alegre, penso que isso lá por 1910, viajaram de carreta, puxada a boi. A viagem se arrastou por dias e dias. E das noites, das manhãs, dos ocasos, das árvores, das aves, dos rebanhos espalhados, dos rodeios, das falas, de toda aquela 'confusa palpitação de rumores indecifráveis', subiram-lhe à memória, quarenta ou cinqüenta anos depois, as flores de luz que estamos admirando hoje" (MARTINS, 1976, p. 93-94).

> Era ele [Theodemiro Tostes]. Fez-me um aceno e, ao aproximar-se, perguntou: [...] – Você não é o Paulo de Gouvêa? [...] Não havia mais dúvida: era o antigo companheiro dos bancos anchietanos que me falava. Confimei, satisfeito: [...] – Sou eu, sim, Theo. [...] Um grande abraço uniu, outra vez, para novo e singular destino, os dois gurizinhos, moços agora e de calças compridas. [...] Mas Theo não estava só. Havia mais três [João Santana, João Manuel de Cavalcanti e Meyer], para mim estranhos, à sua mesa. Três tipos completamente diversos, com aquele ar incomum do homem que pensa e o separa, até por uma imponderável dissemelhança física, do mundo vulgar em que vivem os outros. [...] Olhei-os com curioso interesse. O primeiro era alto, magro, cabelo quase cor de fogo, um tom sardento sobre o rosto, marca impressiva que eu diria de asceta e que lembrou-me o Padre Werner, com quem eu fizera, já há tempos, o meu curso de filosofia. 'Este é o Augusto Meyer. O Aug, como nós chamamos' (GOUVÊA, 1976, p. 26-27).

Augusto Meyer, Theodemiro Tostes, João Santana, Athos Damasceno Ferreira e tantos outros fazem parte das lembranças de uma época romântica em uma cidade igualmente romântica, distância em tempespaço que evidencia ainda mais o contraponto entre a alegria despretensiosa de antes e a saudade melancólica admitida no momento da evocação. Na tentativa de diminuir tamanha distância, Gouvêa se decide a recriar – com sucesso – as discussões, expectativas e projetos literários compartilhados pelos jovens escritores nos bares, restaurantes e livrarias da "capital da província", momentos especiais que testemunharam a eclosão e o amadurecimento daquela que o jornalista classifica como a geração mais talentosa da literatura gaúcha de todos os tempos:

> É esse tempo, distante e belo para os que o viveram em sua mágica plenitude, que iremos tentar reviver, em um punhado de notas recolhidas do fundo da memória. Não é história nem dicionário literário: serão apenas as memórias de uma geração intelectual, a mais fecunda de quantas teve o Rio Grande do Sul em todo o seu longo itinerário da poesia, da cultura, do romance e da arte. E não há exagero em assim dizer: ainda agora, ela serve de ponto de referência aos críticos e pesquisadores, toda vez que tenham por objetivo a vida cultural da Província. Datando de cinco decênios a culminância da sua floração, ela ainda não foi ultrapassada, permanecendo os nomes daqueles que a integravam investidos do mesmo

> primado que outrora ostentavam. Atente-se, simplesmente, para estes nomes e veja-se se, em época alguma, reuniu o Rio Grande um grupo assim tão grande, em qualidade e número: Augusto Meyer, Erico Veríssimo, Moisés Vellinho, Viana Moog, Darci Azambuja, Vargas Neto, Theodemiro Tostes, Paulo Corrêa Lopes, Carlos Dante de Moraes, Athos Damasceno Ferreira, Dyonelio Machado, Pedro Wayne, Ernani Fornari, Miranda Neto e, citado por último já que seu primeiro livro foi publicado muitos anos depois, esse poeta admirável que é Mario Quintana. Destes, um pequeno grupo formava o centro natural de atração – Augusto Meyer, Theodemiro Tostes, João Santana, sempre acompanhados pela fidelidade devota de João Manuel de Azevedo Cavalcanti, Leonidas Garcez, Aluísio Franco. A eles me incorporei, numa freqüência de todos os instantes, tendo o grupo ainda, como companheiros mais assíduos, Sotero Cosme, Francis Pelicheck, Joaquim Guerreiro e, nas suas raras vindas ao Sul, Raul Bopp (GOUVÊA, 1976, p. 14-15).

Por mais que tente "reviver" as bençãos de um tempo tão pródigo e fértil que o faz enumerar tantos nomes essenciais para as letras gaúchas, Paulo de Gouvêa não deixa de notar, com acentuada amargura, que este mesmo tempo, "morto", leva consigo, inexoravelmente, não somente os companheiros falecidos mas também todos aqueles que, mesmo sem querer, desviaram-se do caminho ao se verem enredados nas imprevisíveis "armadilhas da vida":

> Sento-me à mesa das recordações. À grave e terna chamada dos poucos que ficaram, regressa o tempo morto e, com ele, as antigas figuras que o povoaram. Algumas diferentes, porque trazem sobre o corpo fluido a clâmide com que atravessaram o rio letal. Vêm, depois, as outras, arredadas do convívio antigo pelas inveteradas armadilhas da vida (GOUVÊA, 1976, p. 14).

E para que este tempo longínquo não mingue de vez, Gouvêa apela para a necessidade de se eternizar, passando de geração a geração, as lembranças dos companheiros que, como ele, foram jovens em uma época ímpar, "fragmentos" de histórias variadas de amigos e amigas que protagonizaram o esplendor da flor da mocidade, a flor que jamais viceja duas vezes:

> Tantos anos passaram sobre isso e sobre as nossas vidas! Mas acredito que as suaves raparigas de antanho, as respeitáveis matronas de hoje, vovós de tantos netos que têm a idade que elas tinham nos tempos idos da Galeria Colombo, ao lerem esta página de amável recordação, hão de regressar, por um momento, àquele passado que foi nosso, e dizer, abanando a cabeça encanecida: 'Ele tem razão. Naquele tempo era melhor...' [...] Sim, era melhor, amigas damas de outrora; não por que houvesse menos beleza na cidade em que vivemos, mas por que havia em nós a mocidade que – perdoem-me o imperdoável passadismo – é igual à flor do lótus. A flor que, em cem anos, floresce apenas uma vez (GOUVÊA, 1976, p. 19).

Ao lado das crônicas que invocam companheiros mortos e eternizam detalhes de sua convivência, Paulo de Gouvêa também comenta algumas das principais obras publicadas, no Rio Grande do Sul, pelos escritores dessa geração. Há duas crônicas sobre a obra de Augusto Meyer – na primeira, "*Coração verde* e outros livros" (1976, p. 61-63), Paulo destaca os primeiros volumes de poesia, sobretudo *Coração verde* e *Giraluz*, acentuando o fato de que, até 1926, o grupo "era integralmente inédito, com a só exceção de Augusto Meyer" (1976, p. 61), que lançara *A ilusão querida* em 1920 e *Coração verde* em 1926; e na segunda, intitulada "40 anos de um ensaio" (1976, p. 160-162), Gouvêa tece homenagens ao *Machado de Assis* de Meyer, considerado pelo jornalista "o melhor ensaio sobre Machado de Assis" de toda a história da crítica brasileira, ao fim do qual sentencia:

> Esquecido dos novos, ignorado pela mesquinhez de uns poucos, hoje ele [Augusto Meyer] paira entre outros grandes mortos: Graciliano Ramos, Cecília Meireles, Guimarães Rosa, Ivan Lins, que marcaram, neste quase final de século, o plano mais alto das letras do País. No Rio Grande, ele é a figura maior, e ninguém o substitui em tanta altura, pois não tem, e dificilmente terá, quem isso faça (GOUVÊA, 1976, p. 162).

Textos como "Perspectivas de Augusto Meyer", de Cyro Martins, e *O grupo*, de Paulo de Gouvêa, são bons exemplos de como é possível comentar a obra sem desconsiderar as características do homem que a escreveu, sobretudo no caso de um escritor como Meyer, que fez de sua

introspecção, sua reclusão e sua falta de pragmatismo uma extensão de sua atitude diante da vida e de sua produção literária. Por isso é difícil separar a análise da obra da fascinação exercida pela figura do intelectual aparentemente nefelibata que "leu quase tudo" e que inscreveu para sempre seu nome na galeria dos grandes poetas e críticos de nossa literatura. Tal complicação, evidente nos depoimentos de Martins e de Gouvêa, aparece também no capítulo "Evocação de Augusto Meyer" (*Alguns estudos e um fragmento de autobiografia*, Porto Alegre, Metrópole, 1975, p. 80-91), no qual Carlos Dante de Moraes assume explicitamente a dificuldade de criticar obras de autores conhecidos além dos círculos literários.

> Discorrer sobre Augusto Meyer me é fácil e ao mesmo tempo difícil. As lembranças afetivas e a grande admiração que nutri por ele poderão deformar talvez a visão límpida e fiel de sua personalidade literária. Posso dizer que, desde o começo, enxerguei nele uma criatura privilegiada em que o cerebral agudo, forrado de cultura, se aliava, sem contradições, com uma sensibilidade fértil, rica em matizes, ondulante e dúctil. Jamais poderei esquecer as longas horas proveitosas que passei em sua companhia, debatendo os mais variados temas. Não que ele fosse um homem de fácil comunicação, um temperamento expansivo e um verbo fluente. Bem ao contrário. Era um profundo introvertido, que parecia cauteloso ao externar-se, cujos conceitos, porém denunciavam a sua riqueza interior e uma precoce maturidade. Seus juízos freqüentemente vinham acompanhados de um sorriso, uma expressão irônica, de quem não quer assumir uma atitude de 'mestre' ou emitir opiniões definitivas. Tal modo de ser, porém, jamais lhe inibiu a admiração, o louvor, a alegria, ante o que lhe parecia valioso e autêntico (MORAES, 1975, p. 80).

Acentua-se ainda o fato de estes três últimos depoimentos terem sido veiculados em meados da década de 1970, isto é, apenas alguns anos após o falecimento de Augusto Meyer, dado que certamente contribuiu para que Cyro Martins, Paulo de Gouvêa e Carlos Dante de Moraes emitissem juízos "definitivos" a respeito da obra de Meyer, sintetizando, cada um a sua maneira, as profundas implicações que tão valiosa produção acarretaria em nossa literatura. Neste mesmo período, um quarto testemunho – desta vez, de um antigo companheiro com quem Meyer trocara inúmeras cartas e que fizera seu discurso de saudação na Academia Brasileira de Letras, como se verá a seguir – canonizaria definiti-

vamente a figura de Augusto Meyer como um dos maiores intelectuais brasileiros do século XX: o de Alceu Amoroso Lima, mais conhecido como Tristão de Athayde, em *Memórias improvisadas (Diálogos com Cláudio Medeiros Lima)*, de 1973, série de entrevistas nas quais Alceu relembra os anos heróicos do movimento modernista brasileiro, bem como as principais correntes literárias e filosóficas debatidas e adotadas por nossos inovadores literatos de então. Entre as páginas 104 e 109 (no subcapítulo "Augusto Meyer, nosso Erasmo"), Medeiros Lima questiona a relação de Meyer com Tristão antes e depois da conversão deste ao Catolicismo, insinuando que a correspondência literária trocada entre ambos – no início discussões estritamente literárias – foi aos poucos se escasseando em virtude da enorme diferença entre eles de conceitos ligados à religião e à espiritualidade. Alceu Amoroso Lima esclarece que, a princípio ligados por interesses em comum, tais como a renovação estética ou a valorização exacerbada da obra de Proust[240], distanciaram-se os dois estudiosos na medida em que, cético por natureza, Augusto Meyer passou a ver, na crença religiosa do amigo, um sinal de dogmatismo e de falta de isenção crítica. Apesar das diferenças, Alceu julga que Meyer, a despeito de seu ceticismo, "soube sempre se conservar aberto, humilde e compreensivo diante da vida" (1973, p. 108), ainda que aparentemente alheio à realidade e propositalmente distanciado de tudo e de todos: "A quem o via de longe, Meyer dava a impressão de uma visagem, figura translúcida, ser incorpóreo. Portinari fixou bem essa sua imagem no retrato que dele pintou" (LIMA, 1973, p. 108)[241].

240 "Creio que Augusto Meyer dava muito apreço aos meus escritos, a julgar pelas suas expressões a respeito. Tínhamos ainda nesse terreno algumas afinidades, como era o caso de Proust, por quem manteve durante toda vida grande admiração. Era um proustiano como seria depois um machadiano. Certa vez escreveu um poema intitulado *Elegia para Marcel Proust*, que me dedicou. Era essa uma fase em que os problemas estéticos ainda suplantavam em mim os problemas filosóficos e religiosos, embora já muito embuído deles. Pude, assim, manter durante um ano uma total coincidência de pontos de vista em nossa correspondência. Mas quando lhe revelei a minha conversão ao Catolicismo, embora não se tenha surpreendido, passou a fazer restrições à minha crítica literária" (LIMA, 1973, p. 105).

241 Para Alberto Crusius, "[Augusto Meyer] Trancou-se num mundo interior, preocupado em

Esclarecidas as divergências filosóficas e comportamentais, resta a Tristão resumir a importância de Augusto Meyer para a literatura brasileira, uma vez mais ressaltando a excelência do conjunto de sua obra e se somando às opiniões de Josué Montello, Guilhermino Cesar, Paulo de Gouvêa e Carlos Dante de Moraes no reconhecimento de sua maestria e preeminência:

> O poeta sensível dos primeiros anos, que assisti nascer em 1926, com a publicação de *Coração Verde*, tornou-se com o passar dos anos um erudito, um mestre, um humanista, dos maiores que tivemos, pelo saber, pela argúcia crítica, pela capacidade de penetrar no segredo dos textos. Chamei-o, certa vez, de 'nosso Erasmo'. E assim era de fato, um Erasmo que aliava o calor fáustico da natureza física à atmosfera ascética de um Valéry ou de um Ezra Pound. Sem alarde, sem atropelos, sem ruído, deixou uma obra fecunda, realizada no silêncio, na solidão, na meditação do gabinete. E numa hora de saudade, despido de amarguras, como um adeus à vida que passara, voltou-se para a infância e a adolescência, escrevendo estas obras-primas de nossa memorialística que são *Segredos da Infância* e *No Tempo da Flor* (LIMA, 1976, p. 108-109).

Meyer, porém, não obteve apenas reconhecimentos póstumos. O próprio Tristão de Athayde, no discurso de saudação ao crítico na Academia Brasileira de Letras, feito a 19 de abril de 1961, enumera suas principais qualidades como homem de letras – erudição, poliglotismo, sensibilidade, imaginação e ironia, atribuições sempre acompanhadas "pela sede invencível da curiosidade faústica do conhecimento" (2002, p. 10)[242]. No discurso, a mesma referência à correspondência interrompida

escutar apenas uma coisa: a memória e o fluir do tempo. Quando olhava para o mundo, via-o quase sempre como uma paisagem, como quem olha por uma janela" (CRUSIUS, *Correio do Povo*, 31.10.1970). Em *Solo de clarineta*, Erico Veríssimo também menciona o absenteísmo de Meyer: "Aug não era bem deste mundo. Dava-me a impressão de ter caído na Terra, vindo dum misterioso planeta sem nome. Não parecia ter noção de tempo nem de espaço. Mas como se movia bem no universo das idéias, com que clara beleza raciocinava e escrevia! Não era fácil manter com ele relações regulares no plano humano, de sorte que aprendi a querer bem ao homem através da admiração que tinha pelo escritor" (VERÍSSIMO, 1976, v. 1, p. 238).

242 A saudação de Tristão de Athayde a Augusto Meyer esteve disponível no site oficial da

e à admiração de ambos pela obra de Proust que Alceu Amoroso Lima comentaria, uma década depois, em *Memórias improvisadas*. Aqui, entretanto, o comentário surpreende pela aproximação sugerida pelo crítico, que reconheceu, nas cartas trocadas, "esquecidas" e posteriormente "recuperadas", gatilhos que acionassem, nele próprio, Alceu, o mecanismo da memória involuntária, ao sabor das manifestações ocorridas a Marcel:

> Revendo velhos arquivos à procura dessa nossa correspondência jamais relida – mas guardada na saudade com aquela doçura que, mais do que a lembrança, o esquecimento nos deixa dos sempre furtivos momentos de felicidade – verifiquei com espanto e melancolia que em 1931 cessaram as nossas cartas entre Rio-Porto Alegre. E nunca mais se renovaram! A distância, segundo La Rochefoucauld, é como o vento, que apaga as velas e ateia os incêndios. O amargo moralista aplicava a imagem apenas ao amor. Podemos também levá-la aos domínios da amizade. A nossa nasceu à distância e nela se alimentou. Quando os bons fados vos trouxeram, depois de 1930, do Guaíba à Guanabara, não para amarrar cavalos no obelisco mas para nos guiar com a vossa cultura, já começara a descer, entre nós, a cortina do silêncio que a proximidade, por vezes, engrossa mais do que as distâncias. Revendo agora essas folhas murchas da nossa mocidade – quando entrávamos lado a lado, embora à distância, na mesma aventura de um continente novo a desbravar foi como se revivesse a experiência proustiana da famosa *madeleine* (LIMA, 2002, p. 1-2).

Tendo vivido, durante a adolescência, reclusão semelhante à de Marcel Proust (com a diferença de que este se trancara no quarto para escrever sua obra-prima, enquanto Augusto Meyer assim procedera para encarar o desafio de conhecer a fundo a literatura universal, inclusive a própria *Recherche*), Meyer, debilitado fisicamente, vislumbrou a oportunidade de resgatar sua "infância livre" e seu peculiar contato com a vastidão dos pampas – provisoriamente abandonado, durante a juventude

Academia Brasileira de Letras (www.academia.org.br) durante o ano de 2002, em comemoração ao centenário de nascimento do escritor gaúcho. O discurso, acessado em julho de 2002, consta de 15 páginas, sendo que a referência bibliográfica que utilizo segue, portanto, o texto veiculado no site da ABL.

em Porto Alegre, em prol de uma dedicação exclusiva e quase doentia aos estudos – ao se ver, convalescente, novamente diante dos amados campos de seus tempos de menino, recomendação médica e materna que o faz retomar um período mágico de sua vida e o motiva a redigir suas memórias subitamente redivivas. Este acontecimento, capital em sua vida e determinante para o novo rumo que sua obra literária tomaria daí por diante, é engenhosamente interpretado no discurso de Athayde, crítico de extrema argúcia que percebe perfeitamente o quanto a memória dos sentidos (visual e olfativa, sobretudo) é fundamental para a reconstituição realizada por Meyer de momentos de seu passado. Leia-se abaixo o longo e esclarecedor trecho a respeito das motivações da redescoberta:

> Depois daquela infância estudiosa a que antes me referi, entrou em vós o demônio da leitura. Tudo acaba em livro, dissera aquele Mallarmé, que foi uma das vossas paixões, na poesia moderna. Para vós, tudo começou pelo livro. Por anos seguidos, antes de encontrar em Cachoeira a Sara dos vossos poemas, aquele 'Grande amor' de que enternecidamente faláveis, em mais de uma de vossas cartas e tem sido até hoje a vossa admirável Carolina, – por anos seguidos vivestes trancado em casa, sem quase sair do vosso quarto, mal vendo a luz do dia, como um autêntico lobisomem! Nada mais restava das cirandas de outrora. A infância livre, em contato com a terra verde, no meio do gado chucro, recebendo nos cabelos infantis o orvalho das madrugadas – que irá ser um dos temas de vossa futura poesia, – ficara aparentemente abolida para todo o sempre. Só nos livros encontráveis agora os vossos companheiros. [...] À medida que a vossa memória e a vossa inteligência, na solidão da '*cité des livres*', se enriqueciam assim com o patrimônio cultural dos séculos, o vosso corpo minguava, minguava, quase sem alimento, pois invertíeis a máxima de Sancho – '*primo vivere deinde philosophare*', por um '*primo philosophare deinde vivere*', de essência quixotesca. Ao cabo desses anos de reclusão livresca estáveis reduzido à figura esquálida de um cavaleiro da triste figura. Alarmáveis a vossa boa Mãe. O médico, tomando do vosso braço temeu quebrá-lo. Estáveis reduzido a um cadáver ambulante vítima de uma espécie de acromegalia cultural. [...] Graças a Deus atendestes aos rogos maternos e aos preceitos médicos. Fostes para o campo recompor as forças físicas. Retomastes o contato com a terra boa, a terra farta, a terra verde da campina. Trocastes as folhas impressas pelas folhas naturais e voltastes a contemplar, com os olhos da criança, que a avalanche livresca não conseguira asfixiar em vosso coração a querência natal [...] Vosso

> coração se abria ao coração verde dos pagos natais. Vossos olhos, longo tempo encadeados, soltavam-se livremente pelos largos horizontes sem fim dos vossos pampas. Vossas narinas, por tantos anos afeitas ao morno hálito do couro, da cola e do papel, arregaçavam-se avidamente ao acre perfume da erva fresca ou àquele 'cheiro da terra quente quando começa a chover' de que falava Catulo (LIMA, 2002, p. 9-10)[243].

Nesta "fuga" para o campo, a ressurreição, na volta aos "pagos da infância", a redescoberta epifânica da força do minuano e de seu poder transfigurador, "batismo de orgulho"[244]. E então a obra memorialística de Augusto Meyer passa a merecer do autor a mesma atenção que seu percurso poético e sua atividade crítica, incitando-o ao planejamento de uma trilogia[245].

---

243 O próprio Augusto Meyer fornece importante testemunho a respeito desta fase de sua vida – no capítulo "Moço e velho" (1966, p. 117-122), o memorialista confessa: "E assim, um belo dia, esquecida a infância, passada a adolescência, comecei a entrar numa sombra de nuvem, que era a primeira mocidade. Não a vejo senão pelo seu lado sombrio, quando penso na crise de pessimismo dos meus vinte anos, feita de descrença, intoxicação livresca, neurastenia, abuso do fumo, falta de hábitos disciplinados de trabalho" (MEYER, 1966, p. 117). E na página seguinte: "Adoecera gravemente de uma dispepsia nervosa, que durou bem uns dois anos e parecia empurrar-me aos poucos para a cova. Com a dieta exagerada, posso dizer que me habituei então ao jejum dos ascetas no deserto, e atormentei a minha pobre mãe com todas as manhas de um maníaco empedernido e as mesquinharias de um neurastênico" (MEYER, 1966, p. 118).

244 "Sim senhor, este vento macho é um batismo de orgulho: quando chega, lava a cara, enfuna o peito, varre a cidade onde eu nasci sobre a coxilha" (MEYER, "Minuano", *Literatura e poesia*, 1931, p. 49). Apesar do elogio, já em 1931, à força do vento típico dos pampas, somente em 1949 (no primeiro capítulo de *Segredos da infância*, intitulado "Cerro d'Árvore"), após a convalescença descrita acima, Meyer identifica as ocorrências do minuano como acessos involuntários de sua memória: "Era uma voz tão grave [a do vento da campanha], que metia medo. Mais tarde, senti a mesma impressão ao atravessar os campos da fronteira. Como a um toque mágico, restabeleceu-se a cadeia entre o homem e a criança. *Arquipélagos submersos de recordações vieram à tona*" (MEYER, 1949, p. 12; grifo do autor).

245 "O primeiro volume de memórias surge em 1949 e irá completar-se apenas em 1966 com *No Tempo da Flor*. O anunciado *Becos da Memória*, que viria encerrar a trilogia, nunca apareceu" (CARVALHAL, 1984, p. 29). Tania Carvalhal se refere ao projeto de publicação das obras completas de Meyer pela Livraria São José, exposto na contracapa da segunda edição de *Prosa dos pagos* (1960). A expressão também aparece no capítulo "Emilio Meyer", de *No tempo da flor*, quando o memorialista, ao tentar evocar o tio ainda moço, "antes da Primeira Guerra Mundial", o vê ressurgir, "[...] nos *becos da memória*, crescendo rapidamente, a passo prussiano" (MEYER, 1966, p. 52; grifo do autor).

A preocupação em desvendar o próprio passado e o de seus familiares é mencionada em outro importante discurso, também proferido na Academia Brasileira de Letras, a respeito da vida e da obra de Augusto Meyer – o de Francisco de Assis Barbosa, biógrafo de Lima Barreto e sucessor de Meyer na ABL no início da década de 1970. Publicado no *Correio do Povo* de 22 de maio de 1971, "Posso me sentar na cadeira nº 13?" traça um amplo painel da carreira de Meyer como escritor, crítico, professor e administrador público. Logo no início de sua apresentação, Assis Barbosa destaca o que há em comum entre Meyer e o Visconde de Taunay, fundador da cadeira: "descendentes ambos de estrangeiros", mesmo sem "sequer uma gota de sangue nativo", foram, entretanto, "um e outro grandes patriotas, de espírito e obra profundamente brasileiros" (1971, p. 1). O fato de ser descendente de alemães incita Barbosa a comentar a enternecedora "Carta aos meus bisavós", na qual Meyer se orgulha de sua origem:

> 'Cria de imigrantes', era este o título de que mais se vangloriava Augusto Meyer. Num dos seus livros de memórias, em que desce à 'raiz da vida' dos 'pagos da infância', orgulhoso de sua progênie humilde, qualifica-se 'um neto de farroupilha'. 'Cria de imigrantes' e 'neto de farroupilha'. Expliquemos o sentido destas confissões, que nada possuem de fantasiosas. São alemães os bisavós maternos, Felipe e Maria Klinger, chegados ao Brasil em 1824, na primeira leva de colonos estabelecidos em São Leopoldo com um trato de terra. As duas gerações sucessivas, a dos avós e a dos pais, os Feldmans e os Meyers, não se misturaram, conservaram intacta a pureza do sangue germânico. Somente ele, Augusto, transporia a linha racial, casando com brasileira [Sara], depois de um século de aculturação (BARBOSA, 1971, p. 1)[246].

246 A "Carta aos meus bisavós", capítulo essencial da memorialística de Meyer, será melhor discutida no subcapítulo 3.4, quando tratarei dos vários eus que compõem a personalidade do escritor. Tanto a "Carta" quanto o capítulo "Brinquedo de esconder", ao qual pertence a citação que farei em seguida, não constam da primeira edição de *Segredos da infância* (1949), tendo sido incluídos apenas nas edições posteriores. Ambos os capítulos estão presentes na coletânea *Segredos da infância/No tempo da flor*, publicada em 1997 pelo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul e pelo Fundo Nacional da Cultura, com apresentação de Carlos Reverbel.

A imigração dos bisavós e o destino do bisavô Felipe na Guerra dos Farrapos ecoaram intensamente em sua alma, assim como as ocorrências amedrontadoras do minuano e a fuga de um "índio" acoitado pelos seus pais, símbolos, para Assis Barbosa, da "luta contra a opressão", inquietação precoce do jovem Augusto:

> A vida rústica, o inverno longo e duro, o zunido aterrador do minuano, três dias e três noites seguidas, anunciando as geadas, tudo, enfim, que significa, ainda que simbolicamente, a luta do homem contra a opressão, há de marcar-lhe fundo a personalidade: 'Estou no alto da coxilha, agarrado ao avental de minha mãe: o medo gravou para sempre aquele instante na memória'. Uma sensação de insegurança lhe incutira não apenas o minuano, na primeira infância, como também a caçada policial a um índio fugido, acoitado no rancho dos Meyers. Episódio mais imaginado que vivido, mas com tamanha e angustiada força que não se apagará jamais da lembrança, a 'daquele índio vago, dormindo de freio na macega, acossado como fera de mato em mato, de grota em grota, de rancho em rancho, até receber de minha mãe a esmola de um refúgio em nossa casa, de onde ouvia decerto, respirando a custo, o boflar dos cavalos maneados, a saudação do cabo – buenas, dona Rosa! – e de vez em quando o arrastar das rosetas de espora...' (BARBOSA, 1971, p. 1)[247].

No final de seu discurso, Francisco de Assis Barbosa sugere que Meyer, erudito que conhecia profundamente diversas literaturas, ao invés de ter se dedicado a atividades burocráticas em bibliotecas públicas, muito teria a contribuir para o desenvolvimento da cultura e da educação em nosso país se tivesse optado pela carreira universitária, sobretudo como

---

A antologia equivale à quarta edição de *Segredos da infância* e à terceira de *No tempo da flor*.

247 Ver os trechos citados por Assis Barbosa em "Brinquedo de esconder", *Segredos da infância/ No tempo da flor*, 1997, p. 21-23. No final do capítulo, Meyer admite os ensinamentos suscitados pelo inusitado episódio, a acompanhar-lhe durante toda a vida: "Quanto eu sonhei com esse vulto arisco de índio vago, sem pouso nesta vida, sempre de pé no estribo e amargando a sua sina de perdido! Dormia com ele, de freio na macega. Com ele, estremunhado, despertava a um ruído suspeito, arrepio de susto picando o vago silêncio do ermo. Com ele, procurava um rumo estelar na imensidão dos campos do céu... [...] Ensinou-me a compreender muita coisa, a imaginar os atalhos sombrios, os labirintos desta vida, as voltas que o destino dá: que não há pouso certo, a não ser na mudança e na morte; que hoje o dia é da caça e amanhã..." (MEYER, 1997, p. 23).

professor de Literatura Comparada, brindando seus virtuais alunos com um domínio invejável de várias literaturas ocidentais:

> Meyer não tinha a vocação do burocrata. Era antes de tudo um *scholar*, que por um desses inexplicáveis desencontros de intelectual desajustado ficou fora de cátedra de professor universitário. Este é que era o seu lugar. Que grande professor de literatura comparada não teria sido! De literatura comparada ou de qualquer das literaturas que versava com o mais profundo conhecimento, as literaturas francesa, alemã, inglesa, espanhola ou italiana, a brasileira como a portuguesa, especialmente os clássicos, de Camões e Sá de Miranda (BARBOSA, 1971, p. 3)[248].

Entre o discurso proferido por Tristão de Athayde em 1961 e o de Francisco de Assis Barbosa, em 1971, vários cronistas registraram a excelência da obra memorialística de Augusto Meyer, uma vez que no mesmo ano (1966) vieram a lume a primeira edição de *No tempo da flor* e a segunda de *Segredos da infância*. Stella Leonardos escreveu sobre ambos no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro – em "Segredos da infância" (18.09.66), destaca o estilo e o poder de síntese do memorialista: "Nada longo o livro. (E ainda aqui a síntese revelando a cosmovisão do Poeta). 116 páginas-beleza em 14 capítulos que parecem leves graças à gostosura do estilo, personalíssimo"; em "No tempo da flor" (20.11.1966), comenta o "inconfundível estilo augustomeyeriano" que faz brotar novamente "as mesmas raízes-poesia" do livro anterior, assim como a presença dos "diminutivos de ternura, não de derramamento" ("vultinho", "orquestrinhas") e de "certos verbos-sugestividade que nunca víramos antes" ("pesadelar", "dançarinando", "cervejava-se", etc). Em "O memorial de Augusto Meyer" (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20.05.1967), Raul Xavier,

248 Sabe-se que Augusto Meyer ministrou, nos anos de 1952 e 1965, cursos de Teoria Literária na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, além de ter lecionado a disciplina "Estudos brasileiros" na Universidade de Hamburgo (Alemanha) e proferido conferências em Madri (Espanha). Tais cursos esporádicos, todavia, não tiram a razão de Assis Barbosa – é realmente lamentável que um intelectual do porte de Meyer não tenha se dedicado ao ensino universitário, que muito teria a aprender com sua disciplina, sua rara percepção crítica e seu amor pela literatura.

de modo semelhante à observação feita por Guilhermino Cesar, sublinha a peculiaridade de serem as memórias de Meyer praticamente "autobiografias sem fatos", o que não as impede, pela excelência da linguagem, de terem importância capital para a memorialística modernista brasileira.

> Em dois volumes – *Segredos da infância* e *No tempo da flor* – Augusto Meyer conta-nos uma história, que seria vulgar, a história de um menino e de um adolescente, se a narrativa não decorresse no plano de uma linguagem azul, de quando em quando rendilhada de ouro e violeta. [...] Essas lembranças careciam de importância, se não fossem o passado vivo na moldura da linguagem. Linguagem, não prosa. Linguagem porque a frase de Augusto Meyer, não se reduz a simples texto, obediente a esquemas gramaticais. Sem dúvida, a redação é cautelosa, denuncia a intenção de evitar que professores ranhetas ou catadores de nugas lhe venham indicar vírgulas errantes. Augusto Meyer é desenhista de traço fino, figurativo de realidades íntimas que adquirem relevo objetivo singular, graças à sua arte verbal. Resolvendo o problema da invenção de estruturas estéticas significantes e da sua moldagem na matéria léxica, Augusto Meyer elaborou o seu mundo misto de espírito e de forma, a existência do ente que é alma e verbo[249].

É justamente como posfácio às mencionadas *Poesias* de Meyer, editadas em 1957 pela Livraria São José, que se encontra um dos textos mais significativos a respeito da relação entre as obras poética e memorialística do escritor – refiro-me ao excelente "A poesia de Augusto Meyer e a infância", de Carlos Dante de Moraes, análise precursora de todas as

249 Não há somente elogios à memorialística de Meyer nas crônicas veiculadas na imprensa – ao citar "professores ranhetas ou catadores de nugas", Raul Xavier parece adivinhar o surgimento de comentários depreciativos como o de Paulo Hecker Filho, para quem Augusto Meyer é um "[...] ensaísta estático, praticamente sem paixão ou idéias próprias" e seus dois volumes de memórias, obras "superestimadas" pela crítica. Leia-se, por exemplo, o comentário infeliz do cronista que, para valorizar a produção poética de Meyer, sente-se na obrigação de diminuir-lhe os méritos como memorialista: "Professores de português os adotam [*Segredos da infância* e *No tempo da flor*] como textos e adoram, induzindo os alunos às mesmas admirações. São tão fáceis, tão poéticos... Fáceis são, pois se trata dum mundinho de nada revivido com flébil nostalgia. Mas como lirismo não existem ao lado das 'Poesias'. A própria prosa castigada do autor dá bem melhores frutos nos artigos, em que há ao menos o alcance maior dos temas que os livros abordados propõem" (HECKER FILHO, *Correio do Povo*, 31.10.1970).

abordagens supracitadas, uma vez que, vindo a lume em 1957, é anterior até mesmo ao discurso pronunciado por Tristão de Athayde em abril de 1961 e à publicação de *No tempo da flor* em 1966. Na opinião do autor, "As páginas relativas à infância representam, sem dúvida, uma etapa superior na sua arte literária" (1957, p. 283-284), etapa em que "transparecia um sentido profundo e consolador", daí o poeta ter se voltado para ela, "sedento e nostálgico", justificando "as saborosas páginas de evocação que escreveu, com mão de mestre" (MORAES, 1957, p. 296).

Publicado em 1957, o estudo original de Carlos Dantes de Moraes, no entanto, é anterior até mesmo à primeira edição de *Segredos da infância*, lançada em 1949. Em nota de rodapé, Moraes esclarece que, quando o escreveu, conhecia apenas alguns capítulos esparsos, veiculados na "Lanterna Verde", em 1944, e na "Província de São Pedro", em 1946, fato que valoriza ainda mais a profundidade de sua percepção em relação à excelência da matéria que tinha em mãos. A "crise livresca" vivida pelo intelectual, referida por Tristão em seu discurso e comentada algumas páginas atrás, tendo levado Meyer a se decidir por um período de reclusão no campo, já havia chamado a atenção de Carlos Dante de Moraes, que, em sua interpretação, vincula o "ciclo poético" de Meyer às sugestões mnemônicas resgatadas pelo memorialista em seu catártico processo discursivo:

> Um rebate aflitivo sacudiu-lhe os quarenta anos... Cansado de análise, saturado de cultura, o espírito reclamava a água lustral da infância encantada. 'Voltar! diz uma voz interior, voltar enquanto é tempo à manhã da tua vida...' [...] Esse retorno terá de ser, porém, um longo e sinuoso processo discursivo. O ciclo poético coincidirá com a infância neste sentido: enquanto fez versos, Augusto se sentira ou tentara colocar-se na situação de um ser novo, virgem, inicial, como a criança que descobre no dia-a-dia milagres e angelitudes. Trata-se de um processo psicológico paralelo, em dois planos mentais diversos, e até opostos, como o são os do menino e do adulto. Agora, porém, é uma evocação deliberada da infância, a partir do reduto complicado, cheio de barreiras, da auto-crítica, sob a qual fogem os veios frescos do tempo remoto... A distância que se interpõe entre os anos verdes e o homem chegado à madureza é, por

> certo, imensa. Não será tanto o tempo cronológico, medido pelo calendário, quanto o recuo espiritual que torna aqueles primeiros inatingíveis aos únicos instrumentos mentais de que dispomos: lembrança, imaginação, sentimento, análise, intuição... Tal período não estará sepultado ou escondido em nosso mundo interior, porque há muito deixou de existir, com as suas vivências próprias e incomunicáveis. Melhor que ninguém, Augusto Meyer sente a separação, o vácuo anímico aberto entre nós e a fase inicial da vida (MORAES, 1957, p. 282-283).

Planos psicológicos paralelos que acentuam o vácuo entre a lembrança e a imagem evocada, a ponto de, contraditoriamente, transformar o ato passivo de relembrar em processo ativo de recriar, de reinventar o que originalmente se perdeu,

> Por isso mesmo, quem evoca ou recorda o passado, revive *criando* necessariamente. A visada sentimental destacaria fragmentos sem nexo, sempre a pique de se diluírem, não fosse a concentração reflexiva e crítica. É um processo contraditório esse, em que se perde a emoção autêntica, para revivê-la, com outra autenticidade, num plano diferente... As lembranças soltas e esfareláveis do ser distante e desaparecido adquirem intensidade e ordem num quadro psicológico traçado pela intuição, pelo gosto poético e as preferências da sensibilidade do adulto (MORAES, 1957, p. 283; grifo do autor).

Ao falar do despertar da vocação poética de Meyer, Carlos Dante de Moraes valoriza o apelo aos sentidos, herança precoce da filiação proustiana que sempre caracterizou a literatura do autor:

> *Ilusão querida* [...] encerrava a essência literária de um rapazinho alto e esguio, ruivo e sardento, de ar melancólico e introvertido, que atravessara dias e noites lendo sem cessar e tinha veleidades de pintor, mas nada sabia da sua verdadeira sensibilidade. [...] Essa apareceria somente alguns anos depois, no surto lírico de *Coração Verde*. Aqui, sim, ouve-se um clamor, um grito insofrido da visão, do ouvido, do tato e do olfato, e de toda a gama dos sentimentos afetivos! (MORAES, 1957, p. 285).

Recuperação da natureza através do despertar dos sentidos, introspecção e melancolia daquele que cedo pendeu para o cultivo da literatura

e das artes, recriação romantizada do passado simultaneamente heróico (herdado da inexpugnável bravura de ascendentes alemães simpatizantes da causa farroupilha) e amedrontador (sobressaltado pela recordação apavorante do vento da campanha), sua afeição constante aos "lugares" de sua memória (o inesquecível Cerro d'Árvore e o Porto Alegre da Praça da Matriz e da rua da Praia, do Cinema Odeon e da Livraria do Globo), todos estes elementos, enfim, sobre os quais debruçar-me-ei nos próximos subcapítulos a fim de circunscrever e interpretar a memorialística de Augusto Meyer, foram mencionados por Dante de Moraes em seu posfácio de 1957, confirmando um fato comentado páginas atrás – o de que o interesse da crítica brasileira em relação a questões concernentes à memorialística, crescente a partir da década de 1990, é bem anterior a esta data, remetendo a ideias discutidas em meados do século XX, nos anos 1950 ou mesmo 1940.

Como se vê, a memorialística é preocupação antiga da crítica brasileira, como comprovam os depoimentos sobre Meyer e sobre outros escritores de sua geração. Das homenagens em periódicos às teses universitárias, passando pelos primeiros ensaios, há muito tempo o interesse pelo estudo da memorialística está presente em nossa crítica, e não apenas de modo secundário ou complementar à discussão sobre os gêneros ficcionais, sobretudo quando estão em jogo tópicos relacionados às dialéticas verdade/ficção e confissão/reinvenção, questões constantemente debatidas pelos mais diversos teóricos contemporâneos.

No caso de Tania Franco Carvalhal, por exemplo, a percepção, anunciada em *A evidência mascarada* (1981), a respeito da importância da memorialística de Meyer para o conjunto de sua obra, é confirmada, posteriormente, através de análises coerentes embasadas nos textos do escritor, levadas a cabo em apresentações (tais como o "Estudo crítico" que acompanha o volume 8, intitulado *Augusto Meyer*, da coleção "Letras Rio-Grandenses", publicado em 1987 pelo Instituto Estadual do Livro), em palestras ("Augusto Meyer, leitor: da estante à biblioteca", incluída em *Os escritores que dirigiram a Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do*

Sul, 1999, p. 73-79) e em artigos ("Autobiographical writing in Brazil – The 'Proustians' Jorge de Lima, Augusto Meyer, and Pedro Nava", in *The I of the beholder – A Prolegomenon to the Intercultural study of self*, 2002, p. 95-108); e "Augusto Meyer, centenário e presente", Cultura, *Zero Hora*, 28.12.2002, p. 2, dentre outros).

Ao longo dos próximos subcapítulos, voltarei a estes imprescindíveis estudos, que representam o fundamento crítico da investigação a que aqui procedo sobre o proustianismo incontestável deste poeta-memorialista cujo intenso lirismo se espraia em belos poemas e em singelas recordações. Por enquanto, limito-me a sintetizar os elementos que conferem a tais textos a preeminência da constatação do fato de se tratar a obra de Augusto Meyer de um todo harmônico e extremamente coerente, no qual a crítica, a poesia e a memorialística complementam-se reciprocamente em prol de um único objetivo – o de capturar e apreender a essência do ser antes fragmentado e aparentemente perdido, ressignificado no ato da escritura.

No artigo escrito para o jornal *Zero Hora*, ao enfatizar a "condição de leitor" que, por si só, peculiariza a atitude e, consequentemente, o estilo de Augusto Meyer, mesmo discutindo principalmente a produção do autor como poeta e crítico, Tania Carvalhal não deixa de se referir à memorialística, mencionando uma passagem da conferência pronunciada na ABL por Alberto da Costa e Silva, em abril de 2002, por ocasião do ciclo comemorativo ao centenário de nascimento de Augusto Meyer, na qual o conferencista relaciona a complementaridade entre a poética e a memorialística de Meyer como forma de justificar o "prolongado jejum poético do escritor", pois o lirismo da infância recuperada substituía de certa maneira o lirismo poético que sempre o acompanhou. Assim diz Costa e Silva, conforme acentua Tania:

> [...] Augusto Meyer, nas duas abas de seu silêncio, encontra-se e se integra na ternura da meninice, naquilo que ele chamou 'fonte clara'. E seria essa necessidade de recuperar os primeiros dias do mundo, em quem talvez reconhecesse na memória uma certa superioridade sobre a imagi-

> nação criadora, que o levaria a escrever esse longo e comovente poema em prosa a que deu o nome de *Segredos da Infância* (*Apud* CARVALHAL, 2002, p. 2).

Poesia e memorialística complementam-se uma vez mais, na obra de Augusto Meyer, quando o tema é a "várzea ao sol" cantada e ansiada com nostálgico lirismo, conforme Tania Carvalhal deixa claro em "Augusto Meyer, leitor: da estante à biblioteca" – após destacar sua evocação no primeiro capítulo de *Segredos da infância* ("Cerro d'Árvore", 1949, p. 9-19), quando Meyer relembra a descoberta que ele, menino, fizera durante uma inesquecível viagem de carreta que o conduziu ao rancho da família, em Cerro d'Árvore, Tania repara que essa mesma várzea "curiosamente vai reaparecer na sua poesia", aproximando, portanto, o sujeito da memória de *Segredos da infância* do eu lírico de sua poética. Para a autora, na obra memorialística, "[...] Meyer recupera a imagem vista como um dado do imaginário, cuja descoberta lhe dá a dimensão de distância entre as coisas e as formas que elas podem adquirir por força da imaginação" (CARVALHAL, 1999, p. 75), da mesma forma que no poema "Distância" (*Poesias*, 1957, p. 265) a várzea é a mesma, "somente o deslumbramento inicial se havia já transmutado em sentimento de nostalgia, sensação de perda que move a busca, num sentido muito proustiano" (CARVALHAL, 1999, p. 76)[250].

250 Ainda segundo Tania Carvalhal, Meyer apropria-se "[...] de material anterior, representado de outra forma na ficção biográfica, para explorá-lo, ainda, na formulação poética", reincidência que "atesta o tramado intertextual em que sua obra se constrói, na preservação de imagens que se impõem", uma vez que o que o autor busca, no conjunto de sua obra, é justamente "perpetuar o mistério, a bruma do acontecido, por via metafórica" (CARVALHAL, 1999, p. 75). Um dos trechos referidos por Tania é o que abre o último parágrafo de "Cerro d'Árvore", em que Meyer confessa que "Não saberia dizer com palavras o que foi para mim a várzea ao sol. Tive alegrias e revelações mais tarde, porém nenhuma tão profunda como aquela. Porque era indefinível e integral. Porque a consciência não me separava das coisas, como agora" (MEYER, 1949, p. 19). O mesmo sentimento de indefinição e de vagueza acompanha o poema: "Há uma várzea no meu sonho, / Mas não sei onde será... / Em vão, cismando, transponho / Coxilhas enluaradas, / Cristas de serrilhadas, / Solidões do Caverá. [...] // Era além do azul da serra, / Era sempre noutra terra, / Era do lado de lá... / Em vão, cismando, transponho / Poentes e madrugadas, / Intermináveis estradas / Perdidas ao deus-dará. // Há uma várzea no meu sonho, / Mas não sei onde será" (MEYER, "Distância", 1957, p. 265). Aproximadas as duas passagens,

A convergência entre a poesia e a memorialística de Augusto Meyer não se reduz à referência à "várzea ao sol" – no "Estudo crítico" que abre o volume 8 das *Letras Rio-Grandenses*, intitulado *Augusto Meyer*, Tania Carvalhal ressalta as sinestesias e a interpenetração dos sentidos como elementos dominantes na poesia do escritor, sobretudo em *Coração verde* e em *Giraluz*, aspectos essenciais também para a recuperação da infância executada no volume de 1949. Para Carvalhal, a paisagem sugerida em muitos de seus poemas reproduz

> [...] mais o ato subjetivo da percepção, os efeitos, as impressões que logra no espectador e, menos, o objetivamente visto. Por isso, ela [a paisagem] se pode construir das recordações, recuperando um dia de sol, um gemido de vento, um aroma de flor, um silêncio de campo aberto (CARVALHAL, 1987, p. 16).

Assim, as paisagens "[...] são interiorizadas e o lírico se identifica [...] com o que vê", já que, no caso de um autor introspectivo como Meyer, "a nostalgia de recuperar um espaço perdido traduz uma percepção intensamente subjetiva do que o cerca e que obriga tudo a passar pelo filtro do Eu" (CARVALHAL, 1987, p. 16). Meyer enfatiza, em sua produção poética, elementos subjetivos relacionados à exploração de fatores de ordem sensorial e ontológica, e esta mesma tendência verificar-se-á, obviamente, em sua memorialística, terreno adequado ao amadurecimento das redescobertas pessoais que reintegrarão, sob acentuado influxo proustiano, o passado no presente e o menino no adulto:

> Há, na obra de Augusto Meyer, uma constante inclinação a integrar passado e presente. Por isso, a memorialística foi um território de eleição, onde lhe foi possível efetuar esse resgate. [...] Leitor de Proust, o poeta buscou a recuperação do tempo perdido em *Segredos da Infância* (1949)

---

a conferencista simultaneamente questiona e responde: "Tratar-se-á da mesma várzea do texto autobiográfico? Possivelmente sim. Ela recobre, aqui, tudo que está perdido no tempo e na distância. A imagem permanece na memória do eu lírico como elemento que mascara a evidência" (CARVALHAL, 1999, p. 76).

> e em *No Tempo da Flor* (1966). Nesse segundo volume, sobretudo, a sugestão proustiana é acentuada desde o título. Mas divergindo do autor apreciado, Meyer ocupou-se menos em traçar um painel social e mesmo histórico do período recuperado e tomou a linha subjetiva do romancista francês na qual é central a reflexão sobre o tempo e seu caráter destruidor (CARVALHAL, 1987, p. 13).

Tania Carvalhal sabe, além disso, que o interesse despertado no Brasil pela obra proustiana não é privilégio de Augusto Meyer – em "Autobiographical writing in Brazil – The 'Proustians' Jorge de Lima, Augusto Meyer, and Pedro Nava", a autora aponta o romance de Marcel Proust como o grande modelo do memorialismo brasileiro, gênero que somente nos dias de hoje começa a merecer a devida atenção de nossa crítica.

> [...] the French writer is without doubt the greatest influence on the narration of memory in Brazilian literature. Little studied and lacking a clear focus, this genre of narrative is just beginning to be analyzed in all the complexity of its distinctive problematic structure (CARVALHAL, 2002, p. 98).

Além de Meyer, Jorge de Lima e Pedro Nava são citados como os principais proustianos de nossa literatura memorialística modernista. O poeta alagoano, tendo-lhe dedicado o precursor *Dois ensaios* e um "Poema a Marcel Proust", é apontado como "familiar" ao romancista, a quem trata de "mon petit Proust", acusando um grau de intimidade semelhante àquele demonstrado em relação à família e à pátria: "It is clearly a familial circle into which Proust is easily inserted" (CARVALHAL, 2002, p. 100)[251].

Augusto Meyer também dedicou um poema a Proust ("Elegia para Marcel Proust", *Poesias*, 1957, p. 115-116), comentado da seguinte forma:

251 Sobre o proustianismo de Jorge de Lima, ver, no excelente estudo de Fábio de Souza Andrade, a noção de que o escritor alagoano contribuiu "[...] para a renovação da linguagem poética brasileira com seus panoramas regionalistas e poemas negros", pois "[...] Somou aos poemas de temática proustiana, voltados para a história de constituição de sua *persona* poética, aqueles que, seguindo o ideal romântico, contribuíram para a consolidação de uma literatura e linguagem nacionais, mesmo que incorporando procedimentos estilísticos tomados às vanguardas européias" (ANDRADE, 1997, p. 31).

> Into *Giraluz*, a work published in 1928, he inserts an 'Elegia para Marcel Proust', in which he associates his experience as a poet with that of a novelist. Meyer constructs a broad avenue lined with hedges in order to situate 'l'enfant Marcel' with whom he is in a dialogue (CARVALHAL, 2002, p. 102)[252].

Entre as páginas 102 e 106 do artigo, Tania Carvalhal menciona alguns dos principais textos de Meyer a respeito da obra de Proust, fundamentalmente "Proust, o zaori" e "Os três primos", bem como certas imagens, como a da "várzea ao sol", referida há pouco, e a da "ilha flutuante de Delos", sugeridas ao escritor gaúcho a partir de motivações essencialmente proustianas, bases do desencadeamento das recordações veiculadas em *Segredos da infância* e em *No tempo da flor*[253].

Pedro Nava é, na opinião de Tania Carvalhal, o "mais proustiano dos três", pois, além de ter se dedicado exclusivamente ao gênero memorialístico, demonstra tamanha intimidade com a obra proustiana a ponto de citá-la confiando apenas em sua prodigiosa memória, descartando a necessidade de consultar o trecho ao qual deseja se referir:

252 Ver sobretudo as estrofes iniciais do poema: "Aléia de bambus, verde ogiva / recortada no azul da tarde mansa, / o ouro do sol treme na areia da alameda, / farfalham folhas, borboletas florescem. // Portão de sombra em plena luz. // Gemem as lisas taquaras como frautas folhudas / onde o vento imita o mar. // Marcel, menino mimoso, estou contigo, Proust: / vejo melhor a amêndoa negra dos teus olhos. / Transparência de uma longa vigília, / imagino as tuas mãos / como dois pássaros pousados na penumbra" (MEYER, 1957, p. 115).

253 Sobre a "ilha flutuante" que tanto interessou a Meyer, Carvalhal escreve que esta "imagem proustiana" "[...] appears frequently in the poetry and essays of Meyer: a floating island – a kind of Delos, an island which, according to the author, belongs to an archipelago of suggestions – that is integrated into a group of images that must be discovered by literary memory" (CARVALHAL, 2002, p. 103). Tania demonstra que, para Meyer, a ilha que, como o pensamento de Marcel, se destaca "tão isolada de tudo", como "uma Delos florida", torna-se metáfora do próprio processo de manifestação da memória involuntária: "The interpretation that he [Meyer] provides of this Delos contributes to our understanding of the Proustian procedure of exploring involuntary memory: the floating island may accord with the recollection that memory has reconstructed, 'mas não consegue ligar a uma data, a um nome de lugar, a uma reconstituição qualquer de acontecimento definido' [...]. According to him, the floating island in Proust corresponds to what he calls 'souvenir pur' (pure memory), that is to say, 'a recordação que emerge do inconsciente sem qualquer liame associativo imediato, na cadeia das recordações' " (CARVALHAL, 2002, p. 104).

> It is, perhaps, Pedro Nava, a physician like Jorge de Lima, who is the most Proustian of the three, because he is the only one to write just memoirs. The author himself tells us that he read *La Recherche* six times and that each evening he read a few pages of one of Proust's books. This exposure gave him a true intimacy with the author and the work. This habit permitted him to appropriate several examples from Proust and let them pass over into his book. Sometimes it is difficult to identify precisely the source of a Proustian fragment cited by Nava because he often relies on his memory rather than returning to examine the citation at close proximity (CARVALHAL, 2002, p. 106).

Em comum, o fato de todos três, Lima, Nava e Meyer, terem aproximado as literaturas francesa e brasileira e contribuído para o estabelecimento de uma "escritura do eu" baseada na reprodução peculiar do cotidiano, de nossa história e da vida em sociedade.

> They open, thus, within Brazilian literature a field of study which on the one hand prompts us to analyze the relationship between Brazilian and French literature and on the other invites us to consider the very particular way of reproducing history, society, and daily life that is the writing of the self (CARVALHAL, 2002, p. 108).

Sobretudo o memorialista mineiro, o "mais proustiano" de nossa literatura memorialística, tem merecido especial atenção por parte da crítica especializada e dos pesquisadores acadêmicos. No número 70 da *Cult – Revista Brasileira de Cultura*, de maio de 2003, há um dossiê sobre Pedro Nava, publicação motivada pelo centenário de nascimento do escritor (1903-2003). Ao longo dos textos, é constante a aproximação entre Nava e Proust, os "dois gigantes do memorialismo ocidental", como afirma Antônio Sérgio Bueno em "O anatomista da palavra", estudo que sublinha a existência de "ícones verbais que materializam o rumor da língua e a auscultação do corpo" (BUENO, 2003, p. 57) nas memórias do autor. Para ele,

> Ambos os autores apresentam uma poética da cor e uma poética da luz. Ambos mergulham no *tempo*, mas são também mestres do *espaço*, inclusive do espaço primordial que é o *corpo*. Se Nava, no *Círio perfeito*, fala na 'memória das mucosas do nariz', Proust, em *O tempo redescoberto*,

> lembra que 'as pernas, os braços estão cheios de lembranças embotadas' (BUENO, 2003, p. 58; grifos do autor).

Antônio Sérgio Bueno afirma ainda que, "dentre os autores que servem de referência ao maior memorialista em língua portuguesa está Marcel Proust, uma moldura da qual não consegue nem parece querer fugir" (BUENO, 2003, p. 58), pois tanto o romancista francês quanto o médico brasileiro tinham "[...] um olhar medicinal sobre o mundo, a vida, as paixões", que denunciava a abordagem dos mais variados fenômenos como estados patológicos a respeito dos quais se tornava imperioso diagnosticá-los, principalmente os "sintomas" relacionados ao amor (*Idem*, ibidem). Além disso, como no caso de Meyer, salta aos olhos "o caráter poético de sua prosa memorialística" (BUENO, 2003, p. 57), o que o aproxima ainda mais de Proust e de sua busca incessante do tempespaço perdido.

Em outro artigo do dossiê, intitulado "O baú de Pedro Nava", Sergio Amaral Silva, discorrendo sobre aspectos biográficos que ajudariam a compreender a obra e as circunstâncias misteriosas da morte daquele que "reinventou a prosa memorialística" brasileira, também se refere a Proust para caracterizar a escrita de Nava, unidos pela necessidade de autoconhecimento calcada na ressignificação do tempo e dos fatos passados.

> Em 1972, publica pela Editora Sabiá seu primeiro volume de memórias: *Baú de ossos*, em que narra a história de seus antepassados portugueses, italianos, cearenses e mineiros. Muito mais que isso, o livro não se limita a descrever episódios vividos pelo autor: revela o ambiente social, político e cultural do Brasil na primeira metade do século, levando o leitor a compreender, mais do que o homem, a época em que viveu. Para ele, como em Proust, a busca do tempo perdido, através de fatos e personagens, é antes de tudo um modo de chegar ao conhecimento de si mesmo (SILVA, 2003, p. 52)[254].

254 Sobre o primeiro volume das memórias de Nava, convém acompanhar o trecho inicial de "Baú de surpresas", belíssimo prefácio escrito pelo amigo Carlos Drummond de Andrade e incluído na sexta edição da obra, publicada em 1983 pela Nova Fronteira: "Pedro Nava surpreende, assusta, diverte, comove, embala, inebria, fascina o leitor, com suas memórias da

A surpreendente obra de Pedro Nava também é responsável por um feito raro em termos de crítica brasileira: refiro-me à presença de comentários a respeito do gênero em antologias de historiografia literária, como se constata em *A literatura brasileira – Origens e Unidade (1500-1960)*, obra na qual José Aderaldo Castello dedica, no segundo volume, um item inteiro à análise do gênero "memórias", além de incluí-lo na sequência que discute a produção de Jorge de Lima[255]. Para chegar à obra de Nava, porém, José Aderaldo Castello percorre um longo caminho, iniciado com a menção à produção memorialística de autores românticos e pré-modernistas:

> Três vultos de destaque da nossa cultura, José de Alencar no período romântico, Joaquim Nabuco e Graça Aranha de fins do século passado [XIX] para princípios do atual [XX], marcam o surgimento do memorialismo entre nós. E memorialismo de feição literária, elaborado com acentuada criatividade sobre a experiência pessoal, a partir da fase inicial da infância. Fundamentado freqüentemente nas primeiras impressões captadas, compõe e enriquece a consciência da realidade envolvente – familiar e afetiva, social, política, impressões da paisagem física do Brasil (CASTELLO, 1999, v. 2, p. 385).

infância, a que deu o título de *Baú de ossos*. Seus guardados nada têm de fúnebre. Do baú salta a multidão antiga de vivos, pois este médico tem o dom estético de, pela escrita, ressuscitar os mortos. [...] E não só eles, mas também o espaço e o tempo em que suas vidas se situaram são restituídos por um criador poderoso, que se vale da memória como serva da arte. Pessoas, lugares, dias, fatos e objetos começam a delinear-se, a desvendar-nos sua fisionomia e correlação, sua profunda unidade cultural e humana, em torno de um menino que tem dimensão normal de menino, e não a de monstro incumbido de fazer menção de tudo" (p. 7). Outro depoimento interessante é o de Fábio Lucas em *Mineiranças*: "Reler Pedro Nava será, com certeza, percorrer a trajetória de uma das mais notáveis aventuras no campo da palavra a serviço da memória, esquadrinhando as duas margens do Letes, a do Inferno e a do Paraíso" (LUCAS, 1991, p. 126).

255 Ver, a esse respeito, "Memória, poesia e ficção em Jorge de Lima", subcapítulo no qual Castello analisa obras como *Tempo e eternidade* (de Jorge de Lima e Murilo Mendes) e poemas como "O mundo do menino impossível", tendo como base as "raízes da infância" do escritor alagoano e as "reações parapsicológicas entremeando rotina, imprevistos, circunstâncias e fatos do universo doméstico e de convívio extrafamiliar, até mesmo em nível popular, fenômenos diversos do cotidiano ao sobrenatural" (CASTELLO, 1999, v. 2, p. 211).

Para o crítico, Alencar, Nabuco e Graça Aranha "[...] devem ser lembrados como antecipadores de um gênero que, à semelhança da crônica, ganharia vulto entre nós", seja por escritores, como Humberto de Campos[256] e Medeiros e Albuquerque, "sem compromissos diretos com o Modernismo, antes presos à tradição imediatamente anterior", seja por modernistas dentre os quais destaca Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, José Lins do Rego e Pedro Nava (CASTELLO, 1999, v. 2, p. 386). A respeito de Graciliano, sublinha em *Infância* "[...] o despojamento emocional cedendo lugar à preocupação vigilante ao reconstituir a infância" (p. 391). Já Oswald recompõe, na opinião de Castello, "[...] fase da vida em busca de afirmação da própria individualidade", "colocando-se entre os mais expressivos representantes do gênero" "com a força da autenticidade" de quem possui "personalidade" e "visão de mundo" bem diversa da de Graciliano (p. 397). Diferentes visões que não os impedem, contudo, de fundir memorialismo e ficção com a mesma excelência da mescla perfeita efetuada por José Lins do Rego:

> À semelhança de Graciliano Ramos e de Oswald de Andrade, José Lins do Rego também representa íntima dependência entre o memorialista e o ficcionista, sendo neste sentido o caso mais significativo da nossa literatura. Realmente, a leitura de *Meus Verdes Anos* nos reconduz imediatamente a *Menino de Engenho* sob a impressão de que o primeiro é uma nova versão do segundo ou até que ponto os dois são obras distintas. [...] José Lins do Rego mesmo fazendo memória faz 'romance', como faria romance como se fosse 'memória'. E o ponto de partida, como inspiração e representação do Nordeste foi a infância que perduraria em fases subseqüentes (CASTELLO, 1999, v. 2, p. 398-399)[257].

256 Sobre o autor de *Memórias inacabadas*, José Aderaldo Castello considera que Humberto "[...] amplia o interesse autobiográfico das memórias com depoimento de caráter político-administrativo, além de apresentar-se participante da vida intelectual do país" (CASTELLO, 1999, v. 2, p. 388).

257 Em "Memória e ficção: de Raul Pompéia a José Lins do Rego", texto incluído na coletânea *Elogio da lucidez: A comparação literária em âmbito universal* (2004), Castello, aproximando *O Ateneu*, de Pompéia, a *Meus verdes anos*, afirma que "[...] o que nos impressiona acima de tudo [na obra de Rego] é o adulto sempre de mão dada com a criança, de maneira a restaurar, com nostalgia é certo, mas com grande riqueza afetiva, toda uma trajetória biográfica, a do narrador

Sobre a obra de Pedro Nava, Castello considera-a responsável por um "grande impacto no surto memorialístico, que enriqueceu o movimento modernista brasileiro" (CASTELLO, 1999, v. 2, p. 399), obra-prima escrita "[...] com todas as características de linguagem, de humor, de vasta erudição e experiências literárias, privilégios da geração a que pertenceu" (p. 400). O crítico destaca o primeiro volume, *Baú de ossos*, livro que traça uma "[...] síntese configuradora de verdadeiro painel da 'família brasileira' " e no qual o memorialista se coloca como "[...] pesquisador e inquiridor do passado com fundamento na crônica familiar, no documento e na genealogia" (p. 404).

> Em suma, as memórias de Pedro Nava – história e ficção igual a recriação memorialística, é um vasto e minucioso, mas ao mesmo tempo sintético, panorama de uma época vivida, sentida, investigada, poética e criticamente levantada por quem a fixou ora com simpatia profunda ora com revolta sincera, do bom e justo ao mal e egoísta (CASTELLO, 1999, v. 2, p. 408).

Mais do que representar o "verdadeiro painel da família brasileira", a obra de Pedro Nava exemplifica perfeitamente o trabalho, muito em voga atualmente, de reconstituição da genealogia textual, como deixa claro Eneida Maria de Souza em "Males do arquivo"[258]. Assim como o

memorialista. É aqui, em suma, que o confronto acentua distanciamento na aproximação possível entre duas reconstituições ficcionais-memorialistas. Lembremo-nos do final comovente, espetáculo desolador, da destruição do universo re-representado por Raul Pompéia, com a destruição do seu símbolo, o Ateneu, pulverizado pelo incêndio, como se assim apagasse os fantasmas da memória" (CASTELLO, 2004, p. 342). Acerca de José Lins do Rego, Agripino Grieco também acredita que "[...] Quase tudo em seus escritos é autobiográfico. A saudade dos seus era poesia nele e, vendo-se bem, jamais deixou o seu engenho, a sua casa-grande, os seus ioiôs e as suas iaiás, e havia nele um pouco de suave sonolência, como de quem semicerrasse os olhos à doçura dos cafunés" (GRIECO, 1972, v. 2, p. 384).

258 *Limiares críticos – Ensaios de Literatura Comparada* (1998, p. 81-88). O artigo se encerra com o seguinte parágrafo: "Memória de arquivo, mal de arquivo, nostalgia e paixão da origem – são esses os princípios que norteiam o trabalho infinito de escavação da genealogia textual. Estar doente, ser possuído pelo 'mal de arquivo', é considerá-lo como espectro e cadáver, fantasma que possibilita o diálogo incessante da morte com a vida. Compete à escrita memorialística cumprir o papel de suplemento e de simulacro desse diálogo" (SOUZA, 1998, p. 88).

arqueólogo, "que da curva de um pedaço de jarro" reconstitui o vaso inteiro, o memorialista, a partir de lembranças esparsas, recupera toda uma vida em sociedade. Afirma Eneida de Souza, baseando-se na teoria do próprio Nava:

> A metáfora do vaso, remetendo à idéia de recomposição e reelaboração da memória, ou de um texto 'original' que retorna à superfície, é evocada por Pedro Nava, em *Baú de ossos*, para introduzir sua viagem em torno do passado e fornecer, ao lado de todo o trabalho de armazenamento de dados, uma das mais fascinantes teorizações sobre a memória. Como quem, com mão paciente, vai compondo um *puzzle*, o memorialista conscientiza-se da impossibilidade de completar a paisagem, pelo fato de existirem peças que faltam e por estas deixarem 'buracos nos céus, hiato nas águas, sombras nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem no vácuo – como vitrais fraturados'[259]. Através do método de recomposição, próprio da arqueologia, em que o pedaço de jarro encontrado impulsiona a reconstituição suplementar do objeto, os fatos e as palavras vão igualmente atuar como fragmentos da vida a ser escrita. Essa prática arqueológica distingue-se da busca do princípio e do resgate da origem. Está fraturada e entregue ao traço e à impressão de vários sujeitos, que se responsabilizam, de forma plural e múltipla, pela sua escavação (SOUZA, 1998, p. 82).

Se grandes obras memorialísticas de nossa literatura motivaram artigos, ensaios, palestras e comunicações em congressos, também des-

259 NAVA, Pedro. *Baú de ossos*, 1983, 6 ed, p. 50. O trecho ao qual Eneida Maria de Souza se refere como a "metáfora do vaso", continuação da citação mencionada, é o seguinte: "Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência... 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. A mesma 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 que nele se completa" (NAVA, 1983, p. 50-51). Notar a semelhança do trecho de Nava com a seguinte passagem de *A menina do sobrado*, na qual Cyro dos Anjos recorda o Tio Veloso: "O que pede a pena agora é que eu agarre e bote no papel umas lembranças fujonas de 1916, enlaçadas a outras de 1921 e 1923, se não de 1924, ano em que vi pela última vez essa 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" (ANJOS, 1979, p. 216-217).

pertaram, evidentemente, o interesse da comunidade acadêmica no sentido de produzir pesquisas de maior "fôlego", servindo de mote à redação de dissertações de Mestrado e teses de Doutorado nas mais diversas universidades brasileiras. No primeiro caso, temos como exemplo o belo trabalho sobre a obra *Infância*, de Graciliano Ramos, realizado por Tânia Regina de Souza na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e publicado pela própria editora da universidade. Em *A infância do velho Graciliano – Memórias em letra de forma*, a autora destaca que as memórias de infância de Graciliano

> [...] não mostram uma idealização do passado, apenas um desejo de encarar os fatos de frente, de desmistificar o tom quase sempre idealizado e nostálgico com que se fala da infância. O mundo infantil descrito por Graciliano Ramos não libera encantos (SOUZA, 2001, p. 13).

Mas são sobretudo nas teses de Doutoramento que se concentram a maioria dos trabalhos acerca do gênero. Nos subcapítulos anteriores lemos que estudos como o de Maria Marta Laus Oliveira (*A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*) e de Tania Franco Carvalhal (*A evidência mascarada – Uma leitura da poesia de Augusto Meyer*) tocam em pontos fundamentais da relação entre a memorialística e outros gêneros literários da produção modernista brasileira. Da mesma forma, a tese de Maria Luiza Berwanger da Silva, publicada com o título de *Paisagens reinventadas: traços franceses no Simbolismo Sul-rio-grandense* (Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999), essencial para a compreensão do movimento simbolista no Rio Grande do Sul, está repleta de importantes discussões relacionadas à reconfiguração poética de paisagens a partir de sua íntima ligação com a Alteridade e com as práticas intertextuais, sempre intermediada pela memória. No capítulo "Memória e resgate do desejo em *As amargas...não* de Álvaro Moreyra", a autora acentua o fato de o relato das memórias constituir, na maior parte das vezes, "um caso exemplar de recriação

literária" calcado em projeções que funcionam como alternâncias entre momentos esquecidos e momentos relembrados:

> Na base desta evocação, o ato de deixar resquício no passado, paralelo à possibilidade de acionar a projeção do passado sobre o presente evidencia a representação da memória como reminiscência e esquecimento. Conforme a passagem citada[260], trata-se de recuperar a lembrança transgredindo o próprio passado, o que, numa certa medida, acena à prática do jogo intertextual como apropriação e transformação. No caso, a recriação consistiria na sobreposição 'de outro tempo [...] daquele tempo' ao fluxo do presente (SILVA, 1999, p. 221).

Através desses exemplos, constata-se que a preocupação dos críticos acadêmicos brasileiros não está reduzida aos memorialistas modernistas, embora estes sejam os maiores focos de interesse. Além da obra do simbolista Álvaro Moreyra, comentada por Maria Luiza Berwanger da Silva, escritores como o romântico Visconde de Taunay também tiveram suas memórias estudadas em teses universitárias. No quarto capítulo ("A construção da memória de um arauto do rei") de *O polígrafo contumaz – O Visconde de Taunay e os fios da memória*, tese defendida por Maria Lídia Lichtscheidl Maretti no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) durante o ano de 1996, é patente a intenção da autora de discutir, com base nas teorias de Paolo Rossi, Pierre Nora e Jacques Le Goff, "[...] o potencial de inventividade, de desejo de construção de uma verdade concebida como a *verdade-em-si*, ou no mínimo a carga de impressões pessoais contidas nos relatos memo-

260 A passagem de Álvaro Moreyra referida por Maria Luiza Berwanger da Silva é a seguinte: "A uma certa idade, o homem pára, começa a evocar a vida que viveu, a revivê-la em saudade. (Há no passado uma fascinação eterna sempre nova). Deixamos nele tudo o que existia em nós de instinto, de virgindade, de sensibilidade. Por ele caminhávamos inconscientemente [...] E como um poeta que pousa os olhos numa página antiga e nela se admira, pensando que nunca mais escreverá assim – o homem, ao rever os anos do passado, imagina que o seu melhor destino acabou, [...] nenhuma sensação há de vir embelezar de dor ou de alegria o tempo desconhecido [...] Mas não! É preciso viver! A memória é uma velha amiga, tudo sabe e nada esquece [...] – E a memória contará das lindas manhãs, dos meio-dias, das tardes, das noites longe [...] e das paisagens, das criaturas [...] de tanta coisa de outro tempo [...] daquele tempo" (*Apud* SILVA, 1999, p. 220).

rialísticos", "resultado que é sempre uma *leitura* dos fatos, e não os fatos em si" (MARETTI, 1996, p. 117; grifo da autora). Além disso – e essa é a peculiaridade das memórias de Taunay que mais importa aqui – Maretti aponta para a inusitada ocorrência de manifestações da memória involuntária na obra do escritor de origem francesa, "causando estranheza e desempenhando um papel semelhante ao da *madeleine* proustiana", e que revela "[...] a influência do presente (da rememoração) sobre o passado, que não pode ressurgir mais com as garantias pretendidas de pureza, isenção ou neutralidade" (MARETTI, 1996, p. 120-121).

Espalhada, portanto, pelas principais universidades de estados como São Paulo, Rio Grande do Sul e Santa Catarina, a pesquisa acadêmica referente à memorialística brasileira alcançaria o merecido destaque em Minas Gerais, principalmente na Universidade Federal (UFMG) e na PUC de Belo Horizonte, através de três importantes teses, todas publicadas pela Editora UFMG (a primeira, em coedição com a EDUSP) – *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago* (1992), de Wander Melo Miranda; *Vísceras da memória: Uma leitura da obra de Pedro Nava* (1997), de Antônio Sérgio Bueno; e *Memórias videntes do Brasil: A obra de Pedro Nava* (2003), de José Maria Cançado, esta última defendida na Pontifícia Universidade Católica.

A tese de Wander Melo Miranda, antes de aprofundar-se na interpretação das *Memórias do cárcere*, "ficção autobiográfica" de Graciliano Ramos, e de *Em liberdade*, "autobiografia ficcional" de Silviano Santiago, também comentada por Fábio Lucas em *Mineiranças*[261], analisa conceitos tais como "individualismo" e "autobiografia" com base nas teorias de Philippe Lejeune, concluindo pela relação paradoxal entre "representação literária e experiência vivida" (MIRANDA, 1992, p. 26), uma vez que a autobiografia literária se pauta pela pretensão de "[...] ser simultaneamente um discurso verídico e uma forma de arte" (p. 30), nem sempre

261 Ver o capítulo "*Em liberdade*: as formas livres de um romance", no qual o crítico esclarece que "Utilizando como idéia-base de sua ficção o diário que Graciliano Ramos teria elaborado após a sua prisão durante a ditadura Vargas, Silviano Santiago procura retratar o desconforto de um grande escritor ao tentar readaptar-se a um mundo estranho, de que fora afastado pela ordem absurda das coisas" (LUCAS, 1991, p. 220).

obtendo os resultados esperados (de "pureza, isenção ou neutralidade", no dizer de Maria Lídia Maretti). Mesmo correndo o risco de incidir em tal paradoxo, Miranda não se omite de sublinhar a função da memória "[...] a serviço da invenção ficcional, concebida esta como o modo mais eficaz de recuperar experiências alheias e fazê-las convergir ou articular" (p. 131), fato que o leva a discutir o papel da "interação da imaginação com a memória" a partir do comentário de Graciliano Ramos em *Memórias do cárcere* sobre a "falsidade" da afirmação de José Lins do Rego em *Moleque Ricardo*. Segundo o crítico,

> A memória a serviço da imaginação e vice-versa – eis o sutil ponto de equilíbrio almejado por Graciliano para expressar na escrita o 'sofrimento alheio' e poder torná-lo comunicável ao leitor. Colocado no espaço ambíguo do embate do testemunho memorialista e da invenção ficcional, ao leitor cabe a postura – também sutil – de não buscar 'nas obras de arte apenas o documento' e nem tampouco fazer delas mero pretexto para a satisfação do desejo de 'sonho e fuga' (MIRANDA, 1992, p. 140-141)[262].

Filtrado pela discussão do binômio memória/imaginação, pois "[...] não se trata de eternizar o passado, mas de confrontá-lo com o presente e inocular a própria mobilidade deste no narrado, reinventando com as imagens arbitrárias da memória e da imaginação a trajetória comum de vida percorrida" (MIRANDA, 1992, p. 121), o estudo pretende

262 As observações se referem ao tom crítico com que Graciliano Ramos condena, no 1º volume de *Memórias do cárcere*, a descrição de José Lins do Rego que, por não ter conhecido objetivamente a miséria que descrevia, fazia, em sua opinião, "obra de imaginação" e não de relato verídico dos fatos, apesar de ser considerado mais "memorialista" que "romancista". Assim diz Graciliano: "Conheceria José Lins aquela vida? Provavelmente não conhecia. Acusavam-no de ser apenas um memorialista, de não possuir imaginação, e o romance [*Moleque Ricardo*] mostrava exatamente o contrário. Que entendia ele de meninos nascidos e criados na lama e na miséria, ele, filho de proprietários? Contudo a narração tinha verossimilhança. Eu seria incapaz de semelhante proeza: só me abalanço a expor a coisa observada e sentida. Tornaria esse amigo a compor outra história assim, desigual, desleixada, mas onde existem passagens admiráveis, duas pelo menos a atingir o ponto culminante da literatura brasileira? Quem sabia lá? Agora morava no Rio, talvez entrasse na ordem, esquecesse a bagaceira e a senzala, forjasse novelas convenientes para um público besta, rico e vazio" (RAMOS, 1996, v. 1, p. 61).

mostrar que, na obra de Graciliano, "Dos reveses da vida, retomada ao reverso no tempo, a memória extrai a matéria configuradora do texto que se entralaça com outros textos" (p. 124), sendo a infância, para o romancista alagoano, "o lugar privilegiado da opressão", uma espécie de "prisão pior que uma escola primária do interior" (p. 125). Wander Miranda acredita que na literatura do autor de *Vidas secas*

> [...] sensações desencontradas, parciais, fragmentárias, se entrelaçam a sensações semelhantes de situações críticas experimentadas tanto pelo Graciliano de *Infância*, quanto pelo de *Memórias do cárcere*, estabelecendo, através da repetição diferencial, um campo fecundo de relações intertextuais, esclarecedoras a seu modo do funcionamento da linguagem da memória. Dessa forma, é possível aproximar, enquanto eventos reminiscentes que passam pelo corpo do sujeito e aí adquirem significado, o intricado labirinto de impressões acústicas gravadas no presente dos contos com os acessos periódicos de cegueira que acometem Graciliano na infância e durante seu período de encarceramento (MIRANDA, 1992, p. 125).

No parágrafo conclusivo de *Corpos escritos*, Wander Melo Miranda sintetiza a importância de *Memórias do cárcere* e de *Em liberdade* para o estabelecimento de uma faceta da cultura brasileira normalmente excluída dos cânones oficiais, dado que diferencia os "politizados" Graciliano e Silviano da maioria de seus contemporâneos.

> Em vez da imagem narcísica de um autor, esses textos, através da experiência pessoal que carregam ou retratam, acabam por traçar um 'retrato do Brasil' não coincidente com os traços do retrato oficial. Esse ato liberador e libertário os distingue da maioria dos seus congêneres e afirma a função indispensável da palavra artística diante dos limites da gramática e da lei, da difícil tarefa de dar sentido e vida à vida (MIRANDA, 1992, p. 157).

Nenhum memorialista brasileiro sugestionou tantos diferentes estudos como Pedro Nava. Além das pesquisas de Antônio Sérgio Bueno e de José Maria Cançado, não poderia deixar de citar a tese defendida por Maria do Carmo Savietto na Universidade de São Paulo (USP) com o

título de *Baú de madeleines: o intertexto proustiano nas Memórias de Pedro Nava* (São Paulo: Nankin Editorial, 2002). A autora percorre o intenso diálogo entre Proust e Nava a fim de "apontar as convergências ou as divergências referentes à visão de mundo" de ambos, partindo da enorme atração do escritor brasileiro pela literatura francesa, espécie de característica primordial de seu processo criativo,

> [...] que consiste em trazer para suas *Memórias* o texto de diferentes autores franceses os quais são inseridos sob a forma de epígrafes, alusões ou citações. Assim, desfilam em suas obras Baudelaire, Rabelais, Maupassant, Montaigne, Rimbaud, Malraux, Daudet, Lamartine, Villon, Anatole France e outros. Mas é sobretudo Proust, o autor mais citado, aquele que permeia, com mais intensidade, a escrita e o pensamento naveanos, suscitando o nosso questionamento sobre a natureza dessas marcas (SAVIETTO, 2002, p. 13).

A partir dessa identificação, Savietto percorre temas em comum, como a "volta ao passado" e o consequente "reencontro do ser consigo mesmo", a visão da morte, o amor e a sensualidade, além de detalhar os acessos involuntários descritos nas *Memórias* de Nava a partir de motivações essencialmente proustianas, como no caso do "livro da infância", desencadeador da memória involuntária tanto no romancista francês quanto no memorialista brasileiro, sendo que, neste último, um complementa a curiosidade pelo outro: "O livro exerce uma dupla função na escrita de Nava: ou desencadeia a memória, gerando e nutrindo a narrativa ou lhe fornece alguns paradigmas, alguns modelos como parece ser o caso de *A la recherche*" (SAVIETTO, 2002, p. 18). A conclusão de tantas aproximações significativas não poderia ser outra:

> Podemos afirmar que as obras de Nava e Proust refletem o interesse especulativo de resgatar e conhecer o passado cujas imagens, privilegiadamente devolvidas pela memória involuntária, revelam os traços mais profundos da identidade de seus narradores (SAVIETTO, 2002, p. 154).

Antônio Sérgio Bueno também atenta, em *Vísceras da memória*, para a importância do livro na reconstituição memorialística proposta

por Nava, aludindo a uma expressão essencial criada pelo memorialista ("madeleines-gatilhos"):

> Os livros são 'madeleines-gatilhos' que lhe restituem pessoas, épocas, lugares. Os quatro volumes de Rousseau o levam de volta a uma tarde de outono na *Rive-Droite*, em sua primeira viagem à Europa. Os setenta volumes de sua hipocratiana remontam às épocas de Montaigne, de Molière, de Voltaire, de Anatole France. Já foi dito que a sutura (imagem feliz em se tratando de Nava) da escrita das memórias é feita pelas apropriações de textos lidos. Biblioteca como imagem da identidade do memorialista. Escrita Frankenstein (BUENO, 1997, p. 118).

Para o crítico, "As lembranças mais vivas do memorialista nem sempre são de vivências próprias, mas de textos que leu" (BUENO, 1997, p. 117), fato que se comprova pela "reencarnação" de personagens em pessoas de suas relações, tais como aqueles, pertencentes a *O Ateneu*, identificados com colegas, funcionários e professores dos internatos que frequentou (o Colégio Anglo-Mineiro em Belo Horizonte e o Pedro II no Rio), ou Dr. Jekyll e Mr. Hide configurando representações de sua própria personalidade, e principalmente personagens da *Recherche* "transplantados" para as figuras de seu dia-a-dia, como nesta passagem de *Balão cativo*: "Quando folheio a iconografia proustiana, sempre o reconheço [o professor francês Albert de Capol, do Colégio Anglo-Mineiro] nos retratos de Swann-Charles de Haas, sobretudo o deste, moço, braços cruzados, pupilas sonhando" (NAVA, 1973, p. 130)[263].

Nas palavras do prefaciador Francisco Iglésias, as *Vísceras da memória* se estruturam em torno de três eixos básicos – "espaço", "corpo" e "figuração" – comprovando o "aguçado senso crítico" de Antônio Sérgio Bueno, "que lhe permite captar o essencial para retrato ou imagem

263 Mais uma confluência entre as memórias de Nava e de Meyer, conforme se verá em 3.5: Augusto Meyer também fundia pessoas reais e personagens fictícios – em "Alencar no telhado" (*No tempo da flor*), compara-se a Arnaldo, personagem de *O sertanejo* que aprecia a vista do alto de um jacarandá: "Se bem me lembro, deu-se uma verdadeira transfusão de almas; leitura e vida pulsavam do mesmo ritmo da experiência. Eu, no alto do meu telhado, como Arnaldo no alto do jacarandá, éramos uma só e a mesma pessoa" (MEYER, 1966, p. 78).

pretendida" (1997, p. 14). É notável a síntese alcançada ao longo de pouco mais de 150 páginas, denotando apurado conhecimento da obra de Pedro Nava e extrema capacidade de fixação do essencial. No capítulo I ("Espaço"), ao comentar o sentido da frase de abertura das *Memórias* ("Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais", *Baú de ossos*, 6 ed, 1983, p. 19), paráfrase de Eça de Queiroz ("Eu sou um pobre homem de Póvoa de Varzim"), Bueno destaca que "o primeiro gesto do narrador para se identificar diante de seu leitor faz-se em termos espaciais" (p. 25), estando sua narrativa situada "dentro de uma moldura européia do século XIX" (de Eça), mas também da do século XX (de Proust) – em nota de rodapé, afirma o crítico: "O espaço europeu irá pontuando as memórias pela cultura do memorialista, pela consciência do modelo proustiano, pelas investigações de sua própria origem italiana (a pesquisa no Studio Araldico Romano) e pela evocação de lugares conhecidos em viagens" (BUENO, 1997, p. 26). A alusão ao proustianismo de Nava aparece uma vez mais nesse capítulo quando Bueno "percorre os espaços" do próprio apartamento do escritor, situado à Rua da Glória, no Rio de Janeiro, e que diz muito sobre a personalidade e sobre a atitude do memorialista em face do passado, sobretudo a sala de visitas,

> [...] espaço em que não se mudava um móvel de lugar há 35 anos. Uma área de significado organizado, com seus dunquerques, miudezas em cima das mesas, quadros na parede. Esses objetos permitem a ilusão desesperada de que o vazio está povoado. São a imagem de seu proprietário, um ser que recusa o devir e quer preservar a totalidade de sua circunstância. Se nos cansamos de um móvel ou de um quarto, é como se os próprios objetos envelhecessem. A não-aceitação do envelhecimento dos objetos mostra a dificuldade de lidar com o próprio envelhecimento. Nessa sala de visitas refaz seus mesmos roteiros nas asas dos objetos: uma Nossa Senhora de Guadalupe o leva ao México, duas moldagens do Coro da Catedral de Chartres trazem-lhe o espaço proustiano, um lampião ilumina ainda uma vez a sala da Rua Direita em Juiz de Fora. O sol de Josué parado no céu (BUENO, 1997, p. 66).

Bueno vê na cosmo-representação de Nava "um triângulo original, em cujos vértices se encontram a Poesia, a Pintura e a Anatomia" (p. 145), espaço, figuração e corpo da conjunção poeta-pintor-médico para a qual o memorialista frankensteinianamente convergia, olhar inconformado do cientista que não aceita a finitude da matéria, pois "[...] Pela vida afora ele vai cuidar de lutar contra a perda da integridade corporal", sendo sua escrita "uma espécie de formol que procura manter incorruptíveis tempo e espaço vividos" (BUENO, 1997, p. 74)[264].

Tão brilhantemente renovadora e sagaz quanto a tese de Antônio Sérgio Bueno, e ainda mais iconoclasta, é a análise, profunda sob todos os aspectos, semântico, estrutural, metalinguístico e sociológico, que José Maria Cançado realiza em *Memórias videntes do Brasil: A obra de Pedro Nava*, lançada em 2003 pela Editora UFMG, tese na qual o autor supõe a confissão memorialística de Pedro Nava um dos mais monumentais ícones da história cultural brasileira, realizada por alguém que, continuador e artífice final dos processos de renovação da memorialística brasileira (na esteira de Raul Pompéia, Gilberto Amado e Afonso Arinos) e de dis-

264 Sobre a presença da pintura na vida e nas memórias de Nava, ver: "Os originais de Pedro Nava oferecem vários exemplos de utilização de linguagens visuais em diálogo com a página escrita ao lado. Nava desenhava as figuras ou os lugares que ia descrever e, a partir desses esboços, elaborava o texto. Sua capacidade de reprodução quase fotográfica de situações e acontecimentos sustenta um estilo rico do ponto de vista plástico e imagético" (BUENO, 1997, p. 101). Drummond também registra em versos o dom de Pedro Nava para as artes plásticas: "Nava pintor e Nava desenhista / esquivo, agudo, exato, surpreendente, / quem nos seus traços não consola a vista? // Do nosso tempo fiel memorialista, / esse querido Nava, simplesmente, / é mistura de santo, sábio e artista" (ANDRADE, "Pedro (o múltiplo) Nava", in *Poesia completa*, 2002, p. 1452). E em *Amar se aprende amando*, a fixação da imagem de um artista-cientista eclético e multipartido, tendo o próprio Drummond como "anjo de desguarda": "[...] esse Pedro que é dois, que é três, é cinco, / aplicado estudante, insano jovem, / esse Pedro quem é? [...] // Esse Pedro, / penso às vezes que fui seu lado esquerdo / em tão saudosos hoje, magros tempos / de busca, de revolta, de amarugem, / de desvairado humor sem rumo certo, / a desviá-lo do seu bom caminho... / Alguns meses mais velho, e má presença / de subversivo incompetente e aéreo, / sem rabo de diabo mas diabólico, / era eu, talvez, seu anjo de desguarda?" (ANDRADE, "Companheiro", 1995, p. 61-62).

cussão do legado de nossa tradição patriarcal (processo iniciado com Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda e "completado" em suas memórias), torna-se, simultaneamente, uma espécie de "pajé" – detentor dos segredos do passado – e de "vidente", demiurgo a perceber as perspectivas dos caminhos que se bifurcarão no futuro e que faz Cançado se perguntar, a certa altura,

> Que lugar é esse, o dessa obra, feita de identidade e ao mesmo tempo de alteridade frente à matéria brasileira e à história da literatura brasileira, de inteligibilidade mútua e de enigma, de esclarecimento e ponto cego, de movimento de enlace e de linha de fuga, de autobiografia e heterobiografia, de um e de uns? (CANÇADO, 2003, p. 63).

O sentido das ocorrências involuntárias em Nava, a força de uma reconstituição na qual se conjugam documento e imaginação, a dialética alteridade/identidade, a intertextualidade, a questão do "familismo brasileiro" e das implicações do memorialismo, sobretudo o mineiro, como tentativa de restauração de um "passado mítico" há muito inexistente, são alguns dos principais elementos discutidos por Cançado em suas *Memórias videntes do Brasil*[265]. Assim como fizera Davi Arrigucci Júnior

265 A respeito desta última característica, Cançado comenta que "Parece mesmo verdade que o melhor e o pior do memorialismo em nossas letras, especialmente em Minas Gerais (região supostamente mesopotâmica das autobiografias e das memórias na literatura brasileira) tem como tema e modulação esse desejo de restauração de um passado mítico, de uma aquarela, rural ou mineradora, a ser evocada no péssimo da condição funcionária-urbano-exilada". Assim, "[...] é pela porta estreita do familismo que Pedro Nava entra na sua história e na experiência brasileira. Talvez nenhum outro escritor brasileiro possua, numa medida tão desassombrada, tão complexa e tão pulsante, a imaginação do familismo brasileiro quanto a tem Pedro Nava" (CANÇADO, 2003, p. 121). Ao comentar a grande identificação dos escritores mineiros com a literatura memorialística, Fábio Lucas destaca, em *Mineiranças*, a excelência literária de obras confessionais como *O amanuense Belmiro*, *Beira-mar* e *Boitempo*: "Cyro dos Anjos agrega ao modelo de Eduardo Frieiro [*O clube dos grafômanos* e *Inquietude, melancolia*] certo requinte subjetivo e confessional. As personagens se manifestam na primeira pessoa e particularizam mais intensamente o drama interior. De certa forma, o romancista alinha-se a outra dimensão do subjetivismo literário de Minas, a propensão às memórias. [...] Na expressão tardia e surpreendentemente admirável de Pedro Nava, o memorialismo ganhou uma estatura artística

em "Móbile da memória", identificando as semelhanças entre a obra de Nava e as de Raul Pompéia e Gilberto Freyre, Cançado também evidencia inúmeros pontos de contato entre as *Memórias* e diversas outras, tanto aquelas pertencentes à memorialística como também à sociologia, caso dos *Sobrados e mocambos* e de *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre, já que ambos, "Freyre e Nava (talvez mais este) chamaram para si o íntimo gozo e apocalipse do familismo patriarcal brasileiro e dele fizeram a sua matéria" (CANÇADO, 2003, p. 149). Quanto aos literatos, o tema do "paraíso" (perdido e reencontrado, ou, pelo menos, "entrevisto") serviu para Cançado aproximar as *Memórias* de Nava da *História da minha infância*, de Gilberto Amado (p. 160-168); a intertextualidade mais evidente, porém, se dá entre o segundo volume (*Balão cativo*) das memórias do médico mineiro e *O Ateneu*, a ponto de "[...] a mediação entre a experiência individual do aluno Pedro Nava e a generalidade da situação – o mundo dos colégios internos, criados no século 19, e da educação no Brasil" ser feita "como que numa espécie de pastiche magistral" (CANÇADO, 2003, p. 114-115) do romance de Pompéia. A interseção entre as duas narrativas é tão grande que o narrador das *Memórias* não sabe ao certo se o interno que ele descreve se encontra nas dependências do Pedro II ou do Ateneu.

> É que à noite, entregues não só ao reino do inconsciente e do sono, mas à grande re-territorialização dos personagens e da matéria das *Memórias*, todos os internos são colegiais de Raul Pompéia. [...] E, em especial, o interno Pedro da Silva Nava que, mesmo deitado no dormitório do Campo de São Cristóvão (a localização do Pedro II), é apanhado pelo Narrador no dormitório do Ateneu, nessa sorte de câmara invertida do sono, do silêncio e do tormento onírico, onde dormem os personagens de Raul

poucas vezes atingida em nossa história literária. E no volume *Beira-mar* (1978) vamos surpreender justamente a quintessência deste pendor de realizar o balanço geracional. Só que as personagens aqui são verdadeiramente pessoas, surgem mais da vida real do que do mundo da fantasia" (LUCAS, 1991, p. 186).

> Pompéia. É lá, parece dizer o Narrador não sem pesar, mas expandido na sua experiência, que eu estive (CANÇADO, 2003, p. 116).

Extremamente consciente desta "reterritorialização", José Maria Cançado se apressa em esclarecer que o procedimento de Nava não se trata, de forma alguma, de plágio ou de pastiche, ainda que "magistral" – o que há, em sua opinião, é uma das mais perfeitas tramas intertextuais da literatura brasileira, que funciona com a originalidade de um "patoá":

> Ora, não estou afirmando que se trata de cópia, de plágio, de reprodução escusa e subalterna, por parte do Narrador das *Memórias*, da escrita de Raul Pompéia. O que há é uma forma de clonagem estilístico-figural, ou estilístico-criatural, um *patoá* criado por Nava, através da composição que ele faz com a escrita impressionista e meio sacrificial de Raul Pompéia, criando um movimento de re-territorialização, de migração para um outro território. Um território tramado intertextualmente e no qual o Narrador se planta, e também à matéria de sua memória do Pedro II (CANÇADO, 2003, p. 117-118; grifo do autor).

O patoá intertextual que promove a releitura de Pompéia através da ótica originalíssima de Nava só encontra paralelo em outro memorialista genial de nossa literatura: Graciliano Ramos, responsável por outro código dialetal igualmente paradigmático – o patoá da alteridade, alimentado pela intersubjetividade de uma convivência forçada e desmistificadora:

> Não é pouca coisa a reconstituição, por essa via emaranhada e pelo patoá intertextual, do próprio rosto e do próprio vivido. É espantoso que um homem como Pedro Nava, capaz de um máximo de adesão a si, tenha, na sua última cartada de individuação (a da sua memória e da escrita), se entregue a essa via. Num sentido muito decisivo, ele é o primeiro a fazê-lo em nosso memorialismo. [...] Pensando melhor, houve um outro antes dele, que também o fez: Graciliano Ramos, em *Memórias do cárcere*. Também ele criou seu patoá, sua re-territorialização, durante o período em que esteve preso na Colônia Correcional da Ilha Grande (ou terá sido durante toda a sua vida?). Graciliano o fez não através da intertextualidade, mas através da intersubjetividade, uma que era quase impensável (com outros presos, carcereiros, com o outro patibular). Uma intersubje-

> tividade áspera, mas generosa, no limiar do impossível, mas em expansão assim mesmo (CANÇADO, 2003, p. 118-119).

Mesmo optando pela via macrocósmica e plurissignificativa da discussão de conceitos ligados à sociologia, à alteridade e à intertextualidade, José Maria Cançado não hesita em colocar seu olhar aguçado em questões aparentemente mais simples, já debatidas por outros críticos e suficientemente mapeadas em diversos textos citados aqui – o papel da memória involuntária nas memórias de Nava e, por extensão, em toda a literatura memorialística brasileira. Considerando tal forma de manifestação da memória algo "totalmente negativo", pois "[...] nos pega no cochilo, no déficit, na lacuna, e na não presença da consciência a si e na operação da atenção e da lembrança voluntária" (CANÇADO, 2003, p. 32), para o autor de *Marcel Proust – As intermitências do coração* a memória involuntária "[...] submete-se à coerção e à violência do que fortuitamente vem de fora" (*Idem*, ibidem). De acordo com seu ponto de vista, Pedro Nava foi um dos raros memorialistas brasileiros que se deixou "[...] assaltar pela *madeleine* inumerável e fortuita, que podia estar em toda parte e sob várias formas", acolhendo a "deficiência", "[...] um déficit que, se é como um antivalor, acontecimento negativo, é também acicate espiritual" (p. 34).

Devemos lembrar o fato de Cançado considerar "[...] estranho que as memórias e as autobiografias no Brasil, [...] não acusem terem sido assaltadas em algum momento pelo fenômeno da 'memória involuntária' " (p. 36), exceção feita às *Memórias* de Pedro Nava e ao *Itinerário de Pasárgada* de Manuel Bandeira. Tal afirmação é, a meu ver, uma espécie de "calcanhar de Aquiles" das *Memórias videntes do Brasil* ("falha" que, obviamente, não tira o mérito de seu excepcional e complexo estudo), pois o crítico parece não se dar conta de que, ao contrário do que sugere, episódios descrevendo acessos involuntários estão presentes nas obras memorialísticas dos mais diversos modernistas brasileiros, tais como Au-

gusto Meyer, Murilo Mendes, Gilberto Amado, Cyro dos Anjos, Cassiano Ricardo e até mesmo Graciliano Ramos.

A riqueza interpretativa da tese de José Maria Cançado, bem como a de todos os demais estudos, apresentações, dissertações, teses, artigos e prefácios referidos no subcapítulo que ora encerro, aponta, resumidamente, para uma conclusão a que é mister se chegar – a de que há muito tempo o memorialismo deixou de ser gênero secundário em termos de fortuna crítica brasileira, sugestionando discussões pontuais e urgentes no cenário da teoria literária e do comparativismo nas letras nacionais. Oxalá os elementos envolvidos na interpretação da memorialística de Augusto Meyer, que examinarei daqui por diante, possam servir para comprovar o estabelecimento definitivo, entre nós, de um conjunto sedimentado de temas essenciais a respeito do assunto, motivando, ao mesmo tempo, os mais variados pesquisadores a se debruçarem com igual ou maior empenho sobre outras produções autobiográficas da literatura brasileira que, certamente, ainda no "limbo", aguardam a merecida atenção.

REFLEXOS DE *À la recherche du temps perdu* EM *SEGREDOS DA INFÂNCIA* E EM *NO TEMPO DA FLOR*: A MEMÓRIA INVOLUNTÁRIA EM AUGUSTO MEYER, O "INICIADO DO VENTO"

> "O vento corta os seres pelo meio. / Só um desejo de nitidez ampara o mundo... / Faz sol. Fez chuva. E a ventania / Esparrama os trombones das nuvens no azul. // Ninguém chega a ser um nesta cidade, / As pombas se agarram nos arranhacéus, faz chuva / Faz frio. E faz angústia... É este vento violento / Que arrebenta dos grotões da terra humana / Exigindo céu, paz e alguma primavera".
> (Mário de Andrade, "Momento", *De Paulicéia Desvairada a Café – Poesias Completas*, 1986, p. 260)

> "Compreendo então como é oportuno o esquecimento em que vivemos. Venha o vento da indiferença para assoprar em fumo estes fantasmas indiscretos, e apenas fiquem algumas frestas no muro da memória. Esquecer, esquecer para não perder a graça de recordar, de vez em quando".
> (Augusto Meyer, "Posfácio", *Segredos da infância / No tempo da flor*, 1997, p. 88)

Há inúmeras ocorrências da memória involuntária descritas na memorialística de Augusto Meyer. Suas *Memórias* respiram uma atmosfera proustiana do começo ao fim, caracterizando-se, basicamente, por dois elementos: a busca de si mesmo através da introspecção, do autoconhecimento e do resgate do passado efetuado pela memória; e a redescoberta de sensações ligadas aos cinco sentidos e reativadas pelo gatilho da memória involuntária. Para Meyer, ver, sentir, ouvir, provar e cheirar

representam profundas conexões inconscientes, chaves de segredos que afloram novamente como "arquipélagos submersos" que, acidentalmente, retornam à "tona" da consciência. O destaque dado ao redespertar dos sentidos e dos acessos involuntários da memória é o principal ponto de aproximação entre as *Memórias* do escritor gaúcho e *À la recherche du temps perdu*, embora a intertextualidade, aqui, não se limite a tal característica, pois, mais do que espelhar uma vasta gama de temas e atitudes coincidentes, o que chama a atenção no memorialismo de Meyer é justamente aquilo que, escondido nas entrelinhas do lamento do "tempo perdido", é irremediavelmente proustiano.

Objetivamente, além da declaração expressa no volume *No tempo da flor* a respeito de seu precoce interesse pela obra de Marcel Proust[266], é possível identificar, ao longo das *Memórias*, vários outros momentos nos quais o memorialista assume ou insinua sua filiação proustiana. Em *Segredos da infância*, por exemplo, são comuns os casos em que o menino, tomado por súbito pavor ou grande surpresa (sentimentos exacerbados por uma imaginação aguçada e por vezes doentia), só consegue se acalmar na presença da mãe, semelhante ao carente e exigente Marcel, criança psicologicamente fragilizada que não adormece enquanto não recebe o beijo materno de boa noite. Tal aproximação é patente em várias cenas

266 Refiro-me ao seguinte parágrafo, pertencente ao capítulo "Ladeira da saudade": "Passando para o alto da Ladeira, cá está a Biblioteca Pública, onde o convalescente Bilu, macerado de literatura e metido num casaco felpudo, ia ler todas as manhãs um estranho e delicioso livro intitulado: *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs*. A prolongada leitura matinal embebia-se no *Carnaval* de Schumann, que *uma rapariga em flor* daquele tempo, nos altos do Esteves Barbosa, repetia incansavelmente, quando não tentava arrancar um pedaço dos *Papillons*" (MEYER, 1966, p. 91; grifo do autor). O próprio título da obra faz referência à expressão cunhada pelo romancista francês, como bem percebeu Tania Carvalhal, afora as constantes alusões a "raparigas em flor" e a fatos ocorridos no tempo em que a "flor" é, simultaneamente, "aroma" e "espinho": "Bem sei: visto de longe, e por saudade, o tempo da flor é só aroma; vivido, é espinho também" (MEYER, "No tempo da flor", 1966, p. 40). Em *Segredos da infância*, Meyer já escrevia: "Em breve, na orgia de luz do veranico, as paineiras em flor, cada paineira uma grande árvore-flor que esconde as folhas" (MEYER, 1949, p. 84).

do primeiro volume das memórias de Meyer, sobretudo no capítulo "O rei dos ratos" (1949, p. 21-30), descrição pormenorizada de uma fixação infantil do menino Tico – a crença insensata segundo a qual de um buraco no canto da parede de seu quarto surgiria a temida figura do "Rei dos Ratos", monstro inventado por sua imaginação a delirar entre o sono e a vigília e entre o sonho e o pesadelo:

> A mancha escura, perdendo a aparência de alucinação, já era uma presença definida. Do seu núcleo de sombra em movimento, brotavam cabeças inquietas, aguçadas em focinho, que se mexiam para todos os lados, farejando. Em cada cabeça brilhava um ponto luminoso. Era o Rei dos Ratos. Percorria os cantos da varanda e entrava no corredor, em direção ao nosso quarto. Acorda, soldadinho, inimigo à vista! Mas o monstro conseguia penetrar por uma brecha e avançava para a cama. [...] Eu estava condenado a ver tudo aquilo do alto da estranha vigília em que me desdobrava o pesadelo, sem poder despertar a mim mesmo, avisar-me a mim mesmo com um grito, um grito que não subia à garganta seca (MEYER, 1949, p. 28).

Contra a "presença definida" da alucinação, basta-lhe o consolo dos cuidados paliativos da mãe, manifesto ainda que por breves instantes, logrando afastá-lo dos fantasmas de sua cisma:

> O Rei dos Ratos passou a perseguir-me em sonhos. Minha mãe ajeitava o travesseiro, prendia o cobertor, ficava algum tempo no quarto, depois de soprar a vela. Era de uma doçura confortadora a sua presença invisível. Ouvia-se mal e mal o coaxar dos sapos através do janelão de guilhotina e às vezes o latido de um cão nos quintais de baixo. Voltava-me devagar para a direita, procurando outra posição mais cômoda na cama. Pouco a pouco o torpor do sono diluía a consciência do ambiente. Já não estava deitado, pairava sobre um vazio delicioso, e lá embaixo, na terra distante, através das telhas de uma casa pequenina, via nitidamente no escuro uma criança adormecida, que era e não era eu mesmo (MEYER, 1949, p. 26)[267].

267 Ver também, à página 29: "O mundo real, fronteiras protetoras da vigília, com a sensação de intimidade e presença familiar, me parecia tão vacilante e ameaçado... As larvas do sonho, os monstros vagos, encolhidos na sombra dos quatro cantos do quarto, esperavam o momento de

O pesadelo é tão intenso a ponto de o menino, temendo a inevitável ordem do "apaga-a-luz" e usando da mesma artimanha de Marcel, inventar pretextos que não o deixem se afastar da proteção da mãe e o façam retardar, pelo maior tempo possível, "o momento angustioso" de ceder à escuridão, à insegurança e ao medo do desconhecido. Dessa maneira, a criança se agarra ao conforto onipresente da mãe como antídoto contra qualquer tipo de situação desagradável com a qual deverá se deparar, quer no quarto de dormir, quer na escola, quer no Cerro d'Árvore, com medo do vento, do lugarejo e dos soldados que perseguem o índio fugido – em todas as ocasiões, enfim, em que se vê desamparado e entregue à própria sorte e à façanha da descoberta de si: "Estou no alto da coxilha, agarrado ao avental de minha mãe: o medo gravou para sempre aquele instante na memória" (MEYER, 1997, p. 21), recorda o escritor em "Brinquedo de esconder", admitindo sua impotência diante da situação tensa de revista ao rancho à procura do "gaudério" acoitado pela corajosa mãe. No "filme" criado por sua imaginação com a intenção de eternizar a cena conferindo ao episódio ares de aventura romântica, a sinceridade do memorialista reserva ao menino o cruel papel de anti-herói, medroso e dependente do domínio materno:

> E, iluminado pela visão ideal, o cinema permanente, lá dentro da sala escura da inconsciência, começa a desenrolar a trêmula, pálida, salteada fita das nossas recordações. A magia de rever, a ilusão de tocar transforma o passado em presente, aprofunda a vida no tempo, rasga abertas para o futuro. Sou a criança do Cerro d'Árvore, que treme de medo, agarrada às saias da mãe (MEYER, 1997, p. 22).

Meyer fixaria a imagem do "rei dos ratos" não somente em seu memorialismo, mas também nos versos de "O poema" (*Poesias*, 1957, p. 260-261), em que diz:

---

entrar em cena. Dominava-me a certeza da sua presença, apesar do desmentido que me davam os olhos. E assim criei, à margem deste mundo solar, um mundo de terror, impenetrável para os outros, que o sol apagava durante o dia, mas de noite ali estava à minha espera".

> Corredor do tempo esquecido / Onde o eco responde ao eco, / Em vez de janelas, reflexo / De espelho a espelho, refletido. // Que passos repisando passos / Parados vão? A horas mortas, / Fria, uma presença esvoaça / De leves dedos, que abrem portas. // Longo é o caminho. Em qualquer parte / Rei dos Ratos rói os brinquedos. / Dos quatro cantos, lá no quarto / Sombras cochicham os teus segredos. // Onde a janela que se abria / Ao pôr do sol? Andando em frente, / Andando, andando, eu tocaria / No fim da terra, o ouro do poente. / Iriavam-se os cristais do lustre, / Na sala escura o espelho que arde! / Pulava a cortina, de susto, / Ao primeiro sopro da tarde. // Mas tudo agora é tão distante! / O rato rói o fio da história. / Só o arrepio de um instante / Sobe à surdina da memória... // Súbito, a hora morta no tempo / Amadurece como um fruto! / No misterioso aroma, o poema / Recolhe a essência de um minuto.

Para Tania Carvalhal, a metáfora do espelho, nesse e em outros poemas de Meyer, também representa a oscilação entre passado e presente, entre o "eu" que antes se mirava e o "eu" que ora se mira, enfrentamento que restitui involuntariamente imagens quase mortas, mas ainda capazes de sugerir-lhe o "aroma" de um "fruto" que amadureceu há muito tempo:

> Ao retraçar a gestação do poema, Meyer percorre o trajeto vencido em sentido inverso. A memória abre suas comportas ao encontro da infância e seus segredos. A imagem mais precisa é o do espaço delimitado de si mesmo em que o espelho exerce a contínua atração narcisística, no lusco-fusco do entardecer. Mas tudo se esvai, o passado se distancia, a trajetória fica inacabada, a memória já quase nada recupera. [...] Todavia, de maneira imprevista, a imagem se firma. Como a xícara de chá e os pedaços de bolo fazem Proust ressuscitar Combray, por efeito da memória involuntária, no misterioso *aroma* nasce o poema, recolhendo a *essência de um minuto* (CARVALHAL, 1984, p. 219-220; grifo da autora).

Em outra passagem de *Segredos da infância*, a fim de não alimentar o estigma de garoto medroso e inseguro sempre agarrado às "saias da mãe", Tico sonha impressioná-la com gestos heróicos que a convençam de sua "coragem" e "valentia" – para isso, imagina-se eliminando um fictício assaltante com a destreza de quem bem maneja o "[...] misterioso Colt guardado em cima do armário, no coldre de couro preto":

> Tentação da fantasia... Se entrasse um ladrão em casa... e via-me a trepar numa cadeira, a desabotoar o coldre; mansinho, deslizava na treva do corredor, com a arma preparada, o ouvido atento aos menores ruídos. Estalava um degrau, mexia-se um vulto e estrondava um tiro de beiço! Minha mãe, recolhida ao quarto, pensaria, tremendo de susto, mas com uma ponta de orgulho: que menino valente! (MEYER, "Do fundo da insônia", 1949, p. 68).

Sem depender da presença física da mãe para aliviá-lo nos momentos de tensão, o simples fato de imaginá-la por perto, fantasiando o orgulho que ela deveria sentir dele, já é suficiente para confortá-lo e protegê-lo de seus pesadelos infantis. A certa altura de suas recordações da infância, lembra o memorialista que, desde seu primeiro contato com a escola (no colégio *Bom Conselho*, em Porto Alegre), o menino não se conformava com a rigidez da disciplina de horários e estudos a que devia se submeter, não entendendo os motivos que o obrigavam a trocar a liberdade das "chácaras" da Floresta e os encantos e mistérios da Praça da Matriz pelo severo regime do aprendizado escolar. Para fugir desse "horror" maçante e rotineiro, definitivamente incorporado a sua vida, a criança frágil e insegura imagina a mãe "presente" como forma de se "defender" do tormento das aulas, expediente que, no entanto, acentua ainda mais o antagonismo da "vida ao ar livre" e da "prisão escolar", contraponto de difícil assimilação para quem, até então, só pensava em se divertir e não admitia a necessidade de se trancafiar em salas de aula em dias de sol para tentar domar os "fantasmas" da "árida matemática". Distraído, sonha que a mãe se encontra do outro lado do abominável aposento:

> A voz de mamãe parecia chamar-me do outro lado da parede [da sala de aula]. Tico...Tico... Ouvia os passarinhos cantando nas laranjeiras do quintal. Vagos rumores atravessavam a casa. E súbito, os olhos se abriam, a voz chamava: Tico! pertinho do ouvido e aquele rosto inclinado sobre mim era uma estranha carícia... (MEYER, "No Bom Conselho", 1949, p. 55).

Além do sentimento de castração da liberdade individual, à vida escolar também está ligada uma das mais importantes e traumáticas manifestações da memória involuntária de Augusto Meyer: o episódio, narrado em "No ginásio" (1949, p. 105-115), no qual, sendo testada sua habilidade de leitura diante do pai, do irmão Henrique e do padre Lanz, diretor do Ginásio Anchieta, Augusto se confunde e não dá conta da tarefa, "incapacidade" que, ainda que momentânea, despertará no espírito da criança um misto de humilhação e vergonha, sentimentos revividos sempre que o escritor, a partir de então, se vê diante de bancas de arguição. Leia-se de que maneira o memorialista assimila, muitos anos depois, o "fiasco" do menino, atentando para o fato de que a lembrança traumática voltará a se repetir, futuramente, sempre de maneira inesperada e acidental.

> Pesadas e irreconhecíveis, arrastavam-se as palavras no vazio do silêncio, que me parecia todo feito de mãos em concha, prolongando pavilhões de orelhas atentas. Não ouvia a minha voz; em compensação, sentia vivamente que ela era sugada sem dó nem piedade e reduzida a um ridículo fiapo de som por todos aqueles buracos de ouvido, decerto cheios de cera e cabeludos como bichos... [...] Diante das bancas de exame também, mais tarde, reproduziu-se a mesma impressão, talvez com o automatismo das fixações de infância, que levam uma vida inteira a desintegrar-se e *ressurgem quando menos esperamos* (MEYER, 1949, p. 108; grifo do autor)[268].

268 Episódio semelhante aparece em *No tempo da flor*, embora, nesse caso, as consequências de sua "falha" não sejam tão "comprometedoras" – durante o exame preparatório de Português, o jovem Augusto, tendo esquecido o nome do autor de *Marília de Dirceu* (o poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga), é ajudado por Aquiles Porto-Alegre, presidente da banca, de quem posteriormente se recorda "sem mais nem menos". Diz o memorialista: "Era ali, no Instituto Júlio de Castilhos, o local do suplício, e ainda me vejo de cabeça baixa, nas provas escritas, ou nariz no ar, olhos furando o teto, à espera de uma resposta que estava custando a cair do céu. [...] Mas nem toda banca de exame é o Tribunal da Santa Inquisição. Agora mesmo, à minha frente, *ressuscitado sem mais nem menos*, um velhote me olha com dois olhos contraditórios" (MEYER, "Preparatórios", 1966, p. 63; grifo do autor).

Manifestações ligadas ao poder assombroso e catártico do minuano são as mais significativas, porém não as únicas ocorrências involuntárias representadas nas *Memórias* de Augusto Meyer, ocorrências que, aliás, nem se restringem, na obra do escritor, a este gênero específico[269]. Como na recordação traumática motivada pela necessidade de enfrentar bancas de exame, o gatilho da memória involuntária de Meyer é acionado em diversas outras ocasiões (sobretudo em *Segredos da infância*, e verbalizado através da expressão "de súbito", muito próxima do "tout d'un coup" utilizado por Proust), possibilitando o ressurgimento abrupto das mais singelas e poéticas imagens relacionadas a sua infância e adolescência. Em "Do fundo da insônia" (1949, p. 63-70), o memorialista, insone, recorda-se nostalgicamente de detalhes que caracterizam a antiga casa em que morara no bairro Floresta, em Porto Alegre, casa cujo quintal "emendava numa comprida chácara": relembra a cerca, a "cortina de taquareiras" tremulando ao sabor do vento[270], mamoneiros e a "grande timbaúva", os macacos que habitavam a chácara, o ninho de tico-tico descoberto numa "manhã de Páscoa" e o lagarto que roubava ovos do galinheiro. Ao evocar o aranhol que se formara no quintal, recorda-se subitamente da várzea de Cerro d'Árvore, "país ideal" de sua infância, tão caro às lembranças do terrível vento:

269 No "Caderno de viagem" incluído em *A chave e a máscara*, reconstituindo um passeio dado em Milão, Meyer recorda-se acidentalmente do tipo de calçamento da cidade a partir da descrição presente na obra de um amigo: "Bem sei que a maior cidade da Itália foi modernizada, mas este calçamento, nas proximidades da estação... Reconheci-o logo, por uma espécie de *iluminação brusca da memória*: ainda é o mesmo (ou decalque do mesmo) que o meu amigo Henri Beyle descreve em *Rome, Naples et Florence*, e no *Journal d'Italie*" (MEYER, "Hamburgo-Milão", 1964, p. 227; grifo do autor).

270 Referência ao "bambual aos fundos" do quintal, que o impressionava pela oscilação decorrente do balanço causado pelo vento: "Se acordo agora, noite alta, sem poder dormir, é para ver a outra casa da Floresta, com seu quintal que emendava numa comprida chácara, quase toda coberta de capim alto. Era fechada aos fundos por uma cortina de taquareiras, que balouçavam, estalavam, gemiam, ao vento, vergando os cimos com uma graça flexível" (MEYER, 1949, p. 65).

> O aranhol era uma teia de orvalho e de luz; através dos fios cintilantes, *ressurgia uma paisagem esquecida*, madrugava na memória a vaga recordação da várzea do Cerro d'Árvore... Havia o brilho de uma gota em cada malha do aranhol, leve diamante que estremece (MEYER, 1949, p. 67; grifo do autor)[271].

No mesmo capítulo, outra manifestação súbita: Meyer, sujeito da memória, embalado por lembranças que oscilam entre delírios oníricos e imagens reais, confunde o trem que passa próximo a sua casa no Rio de Janeiro com os "trens" de sua infância no Sul, metáfora dos caminhos pelos quais, em noites de insônia como a que descreve, o viajante solitário trilhava sua aventura até o "mundo da lua".

> Se acordo agora, noite alta, é para ver que a insônia, fanstama de olhos arregalados, entrou no meu quarto; estou, como um corpo morto, estendido na cama e voltado para dentro de mim mesmo. [...] O pensamento sonâmbulo vai na beira dos telhados, anda contando as estrelas, salta a cumeeira das casas, pula por cima das ruas e corre depois pelas estradas que cortam ao longe a várzea aberta à frescura da noite. Uma última luzinha pisca entre as árvores da chácara. [...] E súbito, o trem varando campo enche o silêncio espaçoso com o mesmo apito dos trens da minha infância, quando eu dormia sem dormir e viajava noite a dentro no país do mundo da lua (MEYER, "Do fundo da insônia", 1949, p. 69).

Desde tenra idade acostumado aos livros e às estórias infantis, não seria difícil para o tímido e introvertido Tico viajar "no país do mundo da lua". Por isso, algumas de suas mais preciosas recordações, surgidas involuntariamente, ligam-se justamente a este processo de descoberta do mundo através da arte da palavra, descoberta integral e ilimitada, que orientará suas preferências e inclinações futuras. No antepenúltimo ca-

271 Meyer já havia eternizado a bela imagem do "orvalho no aranhol" no poema "Canção do veranico", publicado em 6 de maio de 1931 no *Correio do Povo*, onde se lê que: "A corruíra enrola o riso / brilha o orvalho no aranhol / quem é aquela que vem vindo? / luz na luz que vem do sol [...] // canta o riso da corruíra / brilha o orvalho no aranhol / veio o amor com seu gorjeio / e os olhos claros de sol".

pítulo de *Segredos da infância* ("No ginásio", 1949, p. 105-115), há duas ocorrências involuntárias relacionadas a livros que fizeram parte de sua infância e que o marcaram para sempre – o romance *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, e "um pobre livro de leitura", mais importante, para a formação do menino, do que todos os sagrados papiros orientais, apesar de o memorialista não conseguir recordar nem título nem autor.

> Num pobre livro de leitura, de capa verde-clara, que só em sonhos poderia folhear novamente, procuro a história do menino vadio que roubava ninhos de pássaros, a imagem de um gato peloteando, coisas vagas, mortas em botão; *de súbito*, o ouvido da memória torna a ouvir, os olhos interiores recompõem estes versos lamentáveis, farrapo de um texto mais importante que todos os papiros famosos desenterrados pela filologia clássica: Achei um relógio, / Gritava Janjão, / Pulando e cantando / Com ele na mão (MEYER, 1949, p. 112; grifo do autor).

Algumas páginas adiante, é o romance de Victor Hugo que lhe aparece subitamente, quando o adulto percebe, como em um piscar de olhos, que a história de Esmeralda e do corcunda de Notre-Dame é a mesma que o irmão José lera, no Ginásio Anchieta, "numa edição de cordel" "de um folheto barato".

> Tempos depois, quando entre tantas imagens sombrias do romance me apareceu Esmeralda, com sua cabrita de chifres dourados, dançando diante do adro ao ritmo do tamboril, toda uma associação desabrochou de súbito em minha memória; a fantasia, partindo do ano da graça de 1482, foi pousar como um pássaro tonto naquela tarde esquecida; eis a história misteriosa do folheto, dizia comigo, eis o pecado literário do irmão José... (MEYER, 1949, p. 115).

Leituras da juventude como molas da memória involuntária também aparecem em *No tempo da flor*, sobretudo no espetacular "Alencar no telhado" (1966, p. 75-78), evocação extremamente lírica da época em que Augusto se refugiava no telhado da casa da Praça da Matriz para saborear as aventuras românticas de Peri, Ceci e Arnaldo (protagonista de *O sertanejo*). Comentando as impressões deixadas pelo encanto da leitura

dos romances de José de Alencar, Meyer admite a importância de fragmentos, recordados sem querer, que o acompanharão no decorrer de sua longa e rica trajetória literária.

> No meio de tantas impressões que da indefinição tiram a força e às vezes a própria razão do seu maior encanto, reconheço também restos das primeiras leituras do adolescente. Muitas conservaram pelo menos um reflexo da poesia perdida. Como explicar, por exemplo, o que valem para nós, leitores envelhecidos em cima dos livros e resignadamente armados de óculos, certas páginas lidas há tantos anos, que de súbito reconhecemos e saudamos como velhas amigas, no meio do contexto? São como as primeiras namoradas, que nunca envelhecem na saudade (MEYER, 1966, p. 76).

Meyer chega a arriscar uma interpretação para as ocorrências involuntárias, teorizando, poeticamente, a respeito dos benefícios que tal "associação estimulante" é capaz de suscitar ao vencer o esquecimento e criar novo sentido, mais completo e mais edificante que o sentido original. Diz o memorialista, no parágrafo seguinte à citação anterior:

> Tudo isto lembra uma espécie de antologia confusa e truncada, feita de fragmentos e alusões; ficou esquecida lá dentro de nós, ou guardada num desvão da memória, à espera do intérprete oportuno, de uma associação estimulante, que depende da impressão do momento, acaso qualquer da nossa vida sentimental, para recobrar sentido e criar alma nova, desatada em vôo. Quando o germe sugestivo que dormitava dentro da frase encontra no instante propício o terreno já preparado, começa a brotar a emoção poética e talvez ainda venha a desabrochar numa forma, que é a flor da experiência (MEYER, 1966, p. 76-77).

Em certas ocasiões, essas "associações estimulantes" surgem na forma de impressões que repentinamente se insinuam à consciência na esperança de, passando por uma espécie de filtro da memória, serem selecionadas como imagens que daí por diante comporão o "tecido" de sua rememoração, como em "Papel de ramagem" (MEYER, 1966, p. 69-73), capítulo no qual, estando em um quarto de hotel na Alemanha, o me-

morialista involuntariamente se recorda da casa de sua tia Hermínia, em Porto Alegre, graças à semelhança do papel que forra os dois aposentos.

> Certa noite, em Hamburgo (lá fora, a noite, a neve), prestando atenção às ramagens do papel que forrava a parede do meu quarto, senti uma pressão da memória sobre as fronteiras da consciência, como apelos de imagens submersas, em momentos de cochilo. [...] Nítida era a zona de luz que a lâmpada recortava na meia sombra, e nessa área de claridade parecia como sempre ridículo, pretensioso e vulgar aquele padrão de papel repetido de quarto em quarto, de parede em parede, e decerto multiplicado aos milhares por não sei quantas casas deste mundo. [...] E, de súbito, eu vi: era o quarto de tia Hermínia, na velha casa da Rua da Igreja, em frente do Colégio Sévigné, em Porto Alegre (MEYER, 1966, p. 69).

Se, em uma aproximação com a *Recherche*, as bancas de exame, os livros da juventude e os papéis de parede evocados por Meyer equivalem à função desempenhada, na obra de Proust, pelo tropeço no pátio do palácio dos Guermantes, pela sonata de Vinteuil e pelo ruído da colher no prato – isto é, agindo como acessos secundários da memória involuntária, todos decorrentes, no caso do romance francês, das sensações ressuscitadas através do reconhecimento do sabor do bolo e do chá – então podemos dizer que, em se tratando do memorialista gaúcho, a lembrança do minuano é uma espécie de *madeleine* meyeriana, ocorrência capital que irá nortear o relato de suas memórias e conferir sentido aos demais acessos. Assim como o paradigmático episódio descrito por Proust situa-se estrategicamente na primeira parte de *Du côté de chez Swann*, volume de abertura do *roman-fleuve*, a menção ao minuano, na memorialística de Meyer, é feita não somente no primeiro capítulo ("Cerro d'Árvore") do primeiro livro (*Segredos da infância*), mas já nos parágrafos iniciais do texto, no intuito de fixar rapidamente a referência como mote de sua tentativa de restabelecer em definitivo "a cadeia entre o homem e a criança", entidades até então distantes como "arquipélagos" e cuja ligação só pode ser recuperada inesperadamente, pois a "memória da infância é uma ilha perdida" (MEYER, 1949, p. 11) no distante "oceano" das recordações

interditas. A lembrança, involuntária, dos primeiros assombros causados pelo vento é assumida abertamente, sem rodeios, sugerindo ao leitor uma importância que se confirmará no restante do capítulo e da obra:

> Minha primeira recordação é um muro velho, no quintal de uma casa indefinível. [...] Depois, o vento da campanha, sobre o nosso rancho no Cerro d'Árvore. Era uma voz tão grave, que metia medo. Mais tarde, senti a mesma impressão ao atravessar os campos da fronteira. Como a um toque mágico, restabeleceu-se a cadeia entre o homem e a criança. *Arquipélagos submersos de recordações vieram à tona* (MEYER, 1949, p. 11-12; grifo do autor).

A impressão causada pelo contato abrupto e precoce com o minuano acompanhará o escritor ao longo dos dois volumes das *Memórias*, fazendo-o admitir, sobressaltado, que "quando um grande arrepio de medo penetra a carne frágil", todos os ventos são "o mesmo vento do Cerro d'Árvore" (MEYER, 1949, p. 13), obsessão que o levará a considerar, sobretudo no primeiro capítulo, desde o reconhecimento de sua ocorrência até as variações infinitas do fenômeno. Devo ressaltar que, imortalizado nas páginas de "Cerro d'Árvore", o minuano como "gatilho" da memória involuntária já havia aparecido, na obra de Meyer (inclusive com a utilização curiosa da expressão "gatilho das comoções latentes"), na crônica "A criança e o homem", espécie de "primeira versão" do capítulo, publicada no *Correio do Povo* em agosto de 1935. A seguir, um trecho significativo, retrabalhado na versão definitiva:

> Depois, na memória auditiva, o vento da campanha sobre o nosso rancho no Cerro d'Árvore. Era uma voz tão grave que dava medo. Mais tarde, há poucos anos, fui sentir a mesma impressão atravessando os campos de São Francisco de Assis. Foi como um *toque explosivo no gatilho das comoções latentes*. Estabeleceu-se a cadeia entre o homem e a criança. Arquipélagos submersos de emoção vieram à tona. O que esse vento me diz com o seu largo fôlego é quase cruel para os meus nervos: uma ordem de rigor, de solidão desesperada e orgulhosa (MEYER, "A criança e o homem", *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18.08.1935; grifo do autor).

O exagerado interesse de Meyer pelas manifestações do minuano vem, portanto, de longe (uma vez que nos anos de 1929 e 1930 há poemas e crônicas sobre o assunto[272]), e chega sem desgaste ao segundo volume das *Memórias*, no qual, assim como em *Segredos da infância*, o vento torna-se o principal agente responsável por instigar lembranças súbitas, como no trecho a seguir, utilizado como epígrafe do livro:

> O rumorejar do vento nas árvores desperta esquecidas recordações. Como aquele azulão pousado na ponta do mais alto ramo, antes de levantar vôo, a memória hesita, voltada para todos os lados do passado. Mas, de súbito, a intuição acerta o rumo e vai direita e rápida, como ave de arribação atraída pelo faro de outra querência: a saudade do tempo da flor... (MEYER, "No tempo da flor", 1966, p. 39).

O vento e a recordação que ele suscita coadunam-se, enfim, na mesma subitaneidade. Após o primeiro acesso involuntário, descrito em "Cerro d'Árvore", o memorialista, recorrendo ao auxílio dos sentidos, consegue delinear o contexto no qual o vento surgia como uma ameaça a sua pacata infância:

> Abrem-se e ondulam, no fundo da memória, os horizontes de coxilhões, com maravilhosos crepúsculos e um sol enorme, inundando os campos. [...] O vento mandava naquelas várzeas e canhadas. Senti-o, desde o começo, dominando tudo, sacudindo o rancho nas noites frias, quando eu acordava com medo e ouvia lá fora o seu gemido (MEYER, 1949, p. 14).

Se o vento simboliza, para os músicos mineiros estudados no primeiro capítulo, a incerteza quanto ao futuro da nação, na memoria-

272 Ver, por exemplo, "Canto de sol e de vento": "Claro mês das corticeiras sangrentas, / várzeas deitadas ao pé do sol. / Vem o vento e faz carinho na flechilha, / malmequeres amarelos dançam na haste. // Ternura de brotar... espanto de ser... / espanto de estar sobre a terra como um rei / porque a tarde me trouxe a coroa da luz / e a alegria parece uma flor que eu achei" (MEYER, *Correio do Povo*, 15.12.1929); e a crônica "Pra ti", que se encerra da seguinte forma: "Tudo isso é muito conhecido, Magali, porém os homens continuam tendo opiniões. E outro fato mais curioso ainda: até as opiniões tem a sua utilidade – elas servem para saber de que lado sopra o vento. [...] Me diz que vento sopra e eu te direi quem és..." (MEYER, *Correio do Povo*, 01.06.1930).

lística de Meyer ele representa um outro tipo de insegurança – aquela relacionada à afirmação da coragem do menino frente às adversidades de um mundo "selvagem" que fugia a seu controle e compreensão. O vento "mandava" e o garoto, atônito, "obedecia", submetia-se ao poder da natureza refugiando-se no consolo paliativo da presença da mãe ou imaginando alguma situação extremamente fantasiosa, a infernizá-lo e tranquilizá-lo ao mesmo tempo, e que o auxiliasse a bem compreender o quadro que a visão tentava, a todo custo, recompor conscientemente, mesmo que aparentemente perdida em meio à amplidão do vazio.

> O vento arredondava as nuvens, punha mais distância no campo. E era só o horizonte. Nos relevos um valor puramente acidental, nenhum volume detendo a pupila. Fuga silenciosa para o além. Quem olha como eu olhava então, perde o ponto humano de referência e fica, por assim dizer, no ar. Que sentido há nesta visão diluída, evaporada, esvaziada? Precisava de tocar, de sentir. A vacuidade me doía como um ferimento vivo e me achava tão diminuído como aquele capão fantasma lá no fim do horizonte (MEYER, 1949, p. 12).

O vento acode à memória adormecida e desperta a imagem esquecida que aflora então de forma sublime, "varrendo" tudo, como no poema de Manuel Bandeira:

> O vento varria as folhas, / O vento varria os frutos, / O vento varria as flores... / E a minha vida ficava / Cada vez mais cheia / De frutos, de flores, de folhas. // O vento varria as luzes / O vento varria as músicas, / O vento varria os aromas... / E a minha vida ficava / Cada vez mais cheia / De aromas, de estrelas, de cânticos. // O vento varria os sonhos / E varria as amizades... / O vento varria as mulheres. / E a minha vida ficava / Cada vez mais cheia / De afetos e de mulheres. // O vento varria os meses / E varria os teus sorrisos... / O vento varria tudo! / E a minha vida ficava / Cada vez mais cheia / De tudo (BANDEIRA, "Canção do vento e da minha vida", *Estrela da vida inteira*, 1983, p. 150-151).

Em Meyer, assim como em Proust, a memória involuntária recupera imagens e sensações especiais, porém sua reconfiguração consciente

e voluntária é problemática, pois carrega consigo as interferências e imperfeições decorrentes do fato de as lembranças do sujeito da memória passarem necessariamente pelo "crivo da análise". Meyer formula o problema mas admite que o resultado é insatisfatório:

> Segredos e caminhos da infância... De todo aquele mundo, ficaram apenas algumas imagens vagas, reproduzidas grosseiramente a poder de concentração da memória sentimental, mas tão deturpadas pela necessidade discursiva, tão diferentes e quase irreconhecíveis depois de passarem pelo crivo da análise, que, em vez de aproximar-nos da fonte viva do ser em sua ingênua frescura, aguçam cada vez mais a consciência que nos separa daqueles rincões perdidos (MEYER, 1949, p. 16-17).

Para recuperar ao menos uma parte da espontaneidade perdida, o memorialista sabe que, mesmo deturpada, é preciso reviver novamente a "ingênua frescura" da flor da juventude, a flor que, como lembra Paulo de Gouvêa, só viceja a cada cem anos, é preciso sim, inadiavelmente, "voltar enquanto é tempo à manhã" de sua existência, por isso Meyer sente que é necessário, mais do que nunca, "voltar à raiz da vida, reviver aquela fase em que a gente é ao mesmo tempo todas as coisas, berço, aurora, sino e onda [...]" (MEYER, 1949, p. 11), e, por volta dos quarenta e sete anos de idade, interrompida a produção poética, resolve dedicar-se ao primeiro volume de suas memórias, intitulado *Segredos da infância* (1949)[273], recorrendo, como o mestre Marcel Proust, ao apelo dos sentidos e ao expediente "fortuito" da memória involuntária, expediente simbolizado, em "Cerro d'Árvore", pela recorrência constante ao

273 Reunidos em 1949, vários capítulos de *Segredos da infância* apareceram, primeiramente, nas páginas do *Correio da manhã*, do Rio de Janeiro, entre os anos de 1945 e 1948. São exemplos desse procedimento: "O rei dos ratos" (12.08.1945); "No Bom Conselho" (23.09.1945); "Na praça da matriz" (18.11.1945); "A festa do divino" (06.01.1946); "No ginásio" (01.09.1946); e "Do fundo da insônia" (04.04.1948). Alguns tiveram seus títulos alterados: "A casa da Floresta" (26.08.1945) passou a se chamar "O menino da Floresta" (1949, p. 31-42), e "A escola" (09.09.1945), "Caminho da escola" (1949, p. 43-50). Conferir "Apêndice" (CARVALHAL, 1976, p. 131-154).

minuano, característica marcante do lugarejo que tão profundamente o impressionou e que nele despertou outras impressões igualmente distintas, tais como o "grito do quero-quero", o "murmúrio de água corrente" e a "várzea ao sol", poeticamente evocadas[274]. Para o memorialista, todas estas recordações fazem parte de uma ocasião única em sua vida, inesquecíveis por participarem do "[...] lembra não lembra daquelas noites dormidas sob o teto de uma casa de rodas, com seu vasto silêncio campeiro e a confusa palpitação de rumores indecifráveis, subindo pouco a pouco à memória, do fundo do tempo..." (MEYER, 1949, p. 18).

O "teto de uma casa de rodas" é uma alusão à viagem de volta a Porto Alegre, feita de carreta, durante a qual o menino pôde gravar na memória a visão da "várzea ao sol", eternamente marcada em seu espírito ansioso por descobrir um mundo de sensações e de emoções, tão imprevisto quanto irreproduzível por meio da palavra.

> Não saberia dizer o que foi para mim a várzea ao sol. Tive alegrias e revelações mais tarde, porém, nenhuma tão profunda como aquela. Porque era indefinível e integral. Porque a consciência não me separava das coisas, como agora. A criança era, naquele momento, a terra infinita com sua promessa, tudo possuía o sentido supremo, a força definitiva, a luz perdida. O mundo existia, sem precisar de explicações. Mas já no fato de ter sido a lagoa milagrosa simplesmente água da chuva, começou a decadência do espírito pueril. A evidência mata a revelação. E a criança morre para que o homem possa viver. Ao longo dos anos, ainda assim o homem continua a se debruçar sobre as vozes da infância porque, atra-

274 Ver: "Mais tarde, anos e anos depois, que estranha sensação me invadia dentro da noite ao ouvir o grito do quero-quero, ou esse arrancar da grama, tão nítido no silêncio, que aproxima do nosso inquieto sono a presença confortadora de um matungo pastando..." (MEYER, 1949, p. 18). E também: "Ainda hoje, quando ouço um murmúrio de água corrente, aquele murmúrio que associamos a não sei que profundas vozes interiores, é o arroio do Cerro d'Árvore que me acode à memória: entre as arvoretas do capão, no seu leito de areias finas, ele corre docemente na lembrança" (MEYER, 1949, p. 16). Sugestões marcantes não deixariam de aparecer também em sua obra poética, como se deduz a partir da leitura de poemas como "Quero-quero", no qual o escritor adverte: "Escuta: dentro da noite / é o avião que vai passando: / cidades iluminadas / rincões perdidos na bruma / coxilhas lá embaixo, triste / cemitério de campanha. / É o grito do quero-quero!" (MEYER, 1957, p. 148-149).

> vés do seu balbucio pueril, distingue as palavras eternas da vida e morte (MEYER, 1949, p. 19).

Fustigada pelo vento e extasiada pelo contato virginal com arroios e pássaros, a criança convive inocentemente com a natureza do Cerro até se ver diante de uma descoberta decepcionante, responsável pela perda de sua ingenuidade e da confiança irrestrita na "magnitude" do universo – a partir de então, iniciada a inevitável decadência, o ciclo se repetirá indefinidamente: a criança "morre" "para que o homem possa viver", da mesma forma que, anos mais tarde, o homem viverá para recordar a criança que um dia foi. E a criança tal qual o memorialista a evoca não existiria não fosse o "vento enfurecido" que "enxotava o seu rebanho de nuvens" e "açoitava a rancharia", quando "os primeiros frios penetravam pelas frinchas" do rancho construído "a taquara e barro" e o gado irremediavelmente "procurava os paradouros" (MEYER, 1949, p. 15).

A súbita lembrança do minuano da campanha restitui a Meyer seu "arquipélago" mais camuflado, Cerro d'Árvore, e com ela o rancho, o arroio, o quero-quero e o índio fugido. Assim, é natural que a referência ao vento passe a ser, a partir da primeira evocação e ao longo de praticamente todos os demais capítulos, a imagem mais constante das reminiscências de Meyer, *madeleine* a proporcionar a redescoberta das "cidades e jardins" de sua infância, tomando "forma e solidez", em sua recriação, a terra que antes se encontrava submersa nos "becos" de sua memória.

Em "Na Praça da Matriz" (MEYER, 1949, p. 71-87), o vento que altera a fisionomia do lugar ("[...] louqueava pelas ruas, batia nas janelas, despenteava as árvores da praça", p. 86) surge ao memorialista de forma bem menos dolorosa que o minuano do Cerro d'Árvore, a ponto de o escritor se deliciar com as sensações ocasionadas pelo inverno, palavra que lhe sugere graça e voluptuosidade, bem-estar do corpo e do espírito em total liberdade:

> – É o inverno que vem vindo, – dizia minha mãe, encantada com o espetáculo da passarada em preparativos de arribação, e aquela palavra maravilhosa 'in-ver-no', apesar de ligada a impressões um tanto melancólicas ou francamente penosas – o minuano do Cerro d'Árvore, as mãos roxas, gretadas de frieiras, os pés gelados, o nariz ardendo, os lábios feridos – me parecia tão sonora, tão cheia de graça misteriosa e grave, que eu me punha sem mais nem menos a repetir para mim mesmo, em todos os tons, num murmúrio voluptuoso, apenas da boca para dentro: o inverno, o in-ver-no, vem vindo o inverno... [...] E o inverno chegava, bruscamente, com as primeiras fúrias do minuano, depois de uma longa chuva (MEYER, 1949, p. 85).

O vento que tanto marcou sua infância no interior do estado continua a caracterizar as lembranças da adolescência em Porto Alegre – seja na Praça da Matriz, no Ginásio Anchieta ou às margens do Guaíba, o vento gelado do sul acompanha Augusto Meyer como uma sombra, sempre lhe recordando o "arquipélago" recuperado pela memória involuntária:

> O vento que vinha do largo sacudia com violência as vidraças dos preliminares [do Ginásio Anchieta], gemia nas frinchas da porta, gania, vaiava, assobiava; quando amainava um pouco – o minuano caiu, diziam – era só para recomeçar com redobrada raiva o seu assalto de três dias. [...] Bem que o reconhecia o menino sardento, encolhido ali nos primeiros bancos, tentando segurar a caneta com os dedos duros, pisados de frieiras: era o mesmo vento campeiro, a poderosa voz que passava sobre o rancho e varria coxilhões e canhadas lá no Cerro d'Árvore... (MEYER, "No Ginásio", 1949, p. 111).

A fúria do vento evocado não estremece apenas as vidraças do Ginásio Anchieta – em "Crepúsculo", crônica escrita quase vinte anos antes da publicação de *Segredos da infância*, o memorialista já se preocupava em alertar para a violência com que o minuano se insinuava nas humildes casas dos "colonos":

> A esta hora recomeçam a fumegar as casas. A velhota se agacha como a fumaça sobre os telhados varridos pelo vento, tem gestos aduncos

> de bruxa. O avental ajunta a provisão de lenha, enquanto a mão livre campeia e de vez em quando mergulha no chão. [...] Lufadas de vento assaltam a janela, colam as bocas na frincha pra dizer um segredo muito triste, o segredo de alguém que passou a vida inteira sólito à beira-mar (MEYER, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19.08.1930).

No tempo da flor também está repleto de referências ao vento: na evocação do peão da fronteira que se fartava "de vento e galope" ("Do tempo da espanhola", 1966, p. 60); "no cicio de vento a rumorejar na folhagem" dos mais diversos lugares ("o não-sei-onde da memória imprecisa" a justificar "a deleitação da fantasia solta num começo de férias..."; "Alencar no telhado", 1966, p. 75); na alusão ao "espetáculo da prostituição" na Praça da Matriz; na menção à *Bela adormecida no bosque* ("Deitou-se o vento, [...] e não se mexia uma folha nas altas árvores do parque"; "Confissões de um leitor", 1966, p. 96); e até mesmo na recordação involuntária do nome do bairro onde o escritor nasceu:

> Nasci na Independência, cercanias da Praça Júlio de Castilhos, no ponto mais alto daquele dorso de coxilha que decerto sugeriu aos primeiros moradores saudosos e emigrados o nome lisboeta de Moinhos de Vento. Há dois ou três anos, em Lisboa, quando ia em visita ao grande Antônio Sérgio, na Travessa Moinho de Vento, 4, o nome evocativo lembrou-me aquele trecho de rua, lá nos meus pagos (MEYER, "Rua da Praia", 1966, p. 124).

Por tudo isso, deduz-se que Augusto Meyer é uma espécie de "iniciado do vento", como no conto do mineiro Aníbal Machado em que o engenheiro José Roberto contrata os serviços de guia do garoto Zeca da Curva, morador de uma cidadezinha do interior conhecida como a "capital do vento", suicida que, no final da história, atira-se morro abaixo em tarde de ventania e, obviamente sem intenção, leva José Roberto a ser julgado por homicídio[275]. No decorrer do depoimento do acusado, o

275 "O iniciado do vento", *Os melhores contos de Aníbal Machado*. 5 ed. São Paulo: Global, 1993, p. 15-47. Seleção: Antonio Dimas. Notar, na cena narrada pelo engenheiro durante o julgamento, uma curiosa coincidência na referência rà várzea na qual o garoto se atirara, várzea, como sabemos, tão preciosa às recordações de Meyer: "Eu me agarrara ao tronco de uma árvore

leitor constata sua fascinação pela força do vento, a mesma presente na memorialística do escritor gaúcho. Assim diz o engenheiro, admitindo, diante do juiz do caso, que o vento contribuía decisivamente para as expansões fantasiosas de sua imaginação:

> Era pois este lugar a capital do vento. Ou, pelo menos, uma cidade ventada. Enchi-me de alegria, vendo confirmar-se minha expectativa. Até na figura do garoto, que me esperava segurando as malas – um menino de cabelos lisos, olhos espantados, pele bronzeada, e uma mobilidade extrema na fisionomia – eu via um filho do vento. É possível, Sr. Juiz, que eu exagerasse, que visse vento em tudo. Trazia a imaginação livre e os nervos um pouco desgovernados pelo cansaço (MACHADO, 1993, p. 28-29).

Obcecado pela ventania, José Roberto confunde sonho e realidade, delirando com a possibilidade de "conhecer melhor" o vento da cidade montado a cavalo, condução sugerida pelo garoto como forma de chegarem rapidamente ao topo da montanha de onde poderiam, enfim, sentir o vento em sua máxima potência.

> A associação de cavalo e vento me exaltara *subitamente*. Parecia resgatar em mim todos os males que a fadiga acumulara. [...] Entrei [no hotel], mostraram-me o aposento que mal pude reparar como era. Adormeci, aflito para que amanhecesse logo. Foi um sono espesso, profundo, interrompido às vezes pelo barulho de uma ventania que eu não sabia bem se era do sonho – pois ventava também dentro do meu sono – ou se era a que rodava lá fora. Cavalo e vento... (MACHADO, 1993, p. 30; grifo do autor)[276].

---

para não ser levado. Zeca da Curva parecia embriagado. Arrancou a camisa, estendeu os braços. Permanecia imóvel, tenso. De repente, ouvi-lhe a exclamação: – Com este [vento] eu vou! [...] Abalou-se pela rampa, saltou o valado, atravessou uma sebe, ganhou a *várzea*, diluiu-se na bruma... E reapareceu diminuído, lá para os lados de uma macega, correndo, correndo sempre, até sumir-se no longe. Fiquei só no meio do turbilhão. Com a sensação de que ele me abandonara" (MACHADO, 1993, p. 42; grifo do autor).

276 Em *A evidência mascarada*, ao analisar o poema "Minuano", Tania Carvalhal demonstra que a associação entre cavalo e vento, "de raízes populares", "pode ser rastreada em muitos poetas gaúchos", como em Vargas Netto ("Pampeiro", *Gado Xucro*). Para ela, a imagem criada por Meyer em "Minuano" ("Ó mano / Minuano / upa upa / na garupa!"; *Poesias*, 1957, p. 153)

Assim como nas *Memórias* de Augusto Meyer, o vento também possui, no conto de Aníbal Machado, o dom de despertar ressonâncias até então "adormecidas", desde a infância, nos porões da inconsciência: "E à medida que aumentava de velocidade, [o vento] ia mostrando uma qualidade diferente daqueles que correm em outros lugares. Parecia soprar da minha infância, trazendo o que havia de melhor e de mais antigo no espaço" (MACHADO, 1993, p. 32). A analogia entre a memorialística de Meyer e "O iniciado do vento" não se encerra por aí – nota-se facilmente, nas duas obras, um forte apelo aos sentidos: em Meyer as ocorrências do minuano estão estritamente vinculadas ao tato, à visão e à audição, configurando aquilo que, como já referido anteriormente, Guilhermino Cesar caracteriza como "experiência visual e gustativa do meio ambiente".

Já no conto, o menino percebe a chegada do vento com bastante antecedência devido ao fato de conseguir "farejá-lo" ("Suas narinas farejavam os longes. Alguns instantes depois, ele tinha a cabeleira em desalinho, e o meu chapéu fora atirado à distância", MACHADO, 1993, p. 31); em Meyer, manifestações súbitas do minuano resgatam "arquipélagos submersos" no inconsciente, assim como em "O iniciado do vento":

> Não precisava que o vento viesse assim tão estabanado, pensou [José Roberto]. Mas que maravilha! Será que ninguém percebia? Era [o vento que invadia a sala do tribunal] de um tipo novo, menos descarnado e musical. Com algo de rebelde e desordeiro. Pena que ali não estivesse o Zeca da Curva. O engenheiro tinha certeza de que ele continuava vivo. Voltaria escondido, para uma busca naquelas grotas de montanha. Ou será que ia encontrá-lo expatriado do seu vento, vagando triste pelas ruas da Capital? (MACHADO, 1993, p. 46).

"representa simbolicamente a liberdade, a independência, o rumo do esquecimento", nisto residindo sua originalidade – em fazer do "enlace entre vento e montaria" seu mais destemido "companheiro de fuga" (CARVALHAL, 1984, p. 176), característica também presente no conto "O iniciado do vento".

Interpretando livremente o trecho acima, isto é, com o pensamento voltado às evocações do memorialista gaúcho, dá-se a entender uma inusitada associação: parece que o narrador do conto está se referindo não ao personagem Zeca da Curva, mas a Augusto Meyer, que, a fim de "continuar vivo", propõe-se a recriar seus "pagos da infância" "expatriado" de seu vento, "vagando triste pelas ruas da Capital" (no caso, o Rio de Janeiro), de onde exalta o inesquecível minuano. O vento que chega de surpresa, tão "estabanado" e triunfal, e invade a sala do tribunal contribuindo para a mudança de rumo do julgamento, é da mesma "família" do vento que, nas *Memórias* de Meyer, traz, em seu âmago, a imprevista caçada ao índio fugido em "Brinquedo de esconder" (1997, p. 21-23). Em ambas as obras, ele é sinônimo de fascínio e surpresa, de assombro humano diante da incontrolável e imprevista força da natureza, simbolizada pelo vento. Ambas respiram a mesma atmosfera, ou melhor, sentem a "presença" do mesmo "vento", o mesmo deslumbramento-terror-mistério por este impiedoso "batismo de orgulho".

O minuano ressuscitado em *Segredos da infância* e *No tempo da flor* como componente da assombrada descoberta do mundo pelo menino Tico já aparecia, na década de 1920, nos poemas do jovem Augusto Meyer, porém com uma diferença essencial: ao invés da insegurança e dos "medos infantis" confessados nas *Memórias*, o vento da campanha simbolizará a bravura, o destemor e a valentia do homem dos pampas, calejado para as "batalhas" da vida pela aspereza do lugar e do vento cortante. Em "Galpão", pertencente à *Giraluz* (1928), é o campo que se amedronta com sua chegada inesperada, e não os seres, que acompanham, absortos, a brasa que se apaga.

> Vêm de fora os rumores do campo medroso / e o seu grulho noturno pede silêncio: / o vento o vento o vento viaja, / o vento viaja para o outro mundo... // Os campeiros são graves como a lembrança / de tudo tudo que já passou. / Morrem os olhos na cinza morta. / – a brasa viva se apagou. // [...] O vento o vento vem e vai, / o vento vai para o outro mundo... (MEYER, *Poesias*, 1957, p. 71).

Em "Minuano", presente nos *Poemas de Bilu* (1929), a mesma intrepidez demonstrada em "Galpão", identificação tão profunda a ponto de poeta e vento se irmanarem no mesmo sentimento de solidão:

> Este vento macho é um batismo de orgulho: / quando passa lava a cara enfuna o peito, / varre a cidade onde eu nasci sobre a coxilha. // Não sou daqui, sou lá de fora... / Ouço o meu grito gritar na voz do vento: / – Mano poeta, se enganche na minha garupa! // Comedor de horizontes, / meu compadre andarengo, entra! / Que bem me faz o teu galope de três dias / quando se atufa zunindo na noite gelada... // Ó mano / Minuano / upa upa / na garupa! (MEYER, 1957, p. 152-153).

O poema, tão representativo do procedimento de Meyer de explorar o mesmo tema em mais de um gênero de sua produção, recebeu, em *Literatura e poesia* (1931), uma nova versão, desta vez em prosa poética, contendo praticamente os mesmos "versos" e os mesmos elementos que denunciam a intimidade do poeta com o vento que, como uma montaria, leva-o a percorrer e a vencer as distâncias com o arrojo de quem conclama a união de "todas as vozes numa voz" e desabafa suas cismas "na raiva do vento" (MEYER, 1931, p. 50).

Ambas as versões são referidas por Tania Carvalhal em *A evidência mascarada*, ao sublinhar a "identificação do eu lírico com o vento, associando-se a seus desejos mais íntimos", e demonstrar que o poeta "não explora o minuano pelo lado da cor local mas o transmuta em inquietação humana", uma vez que sua ocorrência estará sempre ligada "às lembranças mais remotas da infância, aos instantes decisivos, aos grandes sustos e medos" (CARVALHAL, 1984, p. 178-179)[277].

277 Não será preciso esperar pela memorialística do autor para relacionar a manifestação do minuano a sua infância. Na antepenúltima estrofe de "Minuano" se lê: "Casuarinas cinamonos pinhais / largo lamento gemido imenso, vento! / Minha infância tem a voz do vento virgem: / ele ventava sobre o rancho onde morei" (MEYER, 1957, p. 153). Para Tania Carvalhal, o minuano na obra de Meyer "[...] é um elo entre o presente e o passado", e "[...] cabe-lhe estabelecer a ligação entre o *eu* atual e os *eus* anteriores em várias passagens da memorialística. Reaparece aí com tanta insistência que se torna uma metáfora obsessiva, ponto de referência

Símbolo de vigor e ousadia, de inquietação para o adulto e de sobressalto para a criança (pois "[...] vento, orgulho, cidade, tudo gira em torno a este eu que lhes dá sentido", CARVALHAL, 1984, p. 175), a evocação do vento no poema de Meyer também sugere o apelo a onomatopéias (o "upa upa" do texto poético e o "fiáááááuuu" da versão em prosa, "vaia" que o minuano "afunila" "em todas as frinchas", 1931, p. 48) e sinestesias, sobretudo na quinta estrofe ("As ondas roxas do rio rolando a espuma / batem nas pedras da praia o tapa claro... / Esfarrapadas, nuvens nuvens galopeiam / no céu gelado, altura azul", 1957, p. 152), brilhantemente interpretada por Tania Carvalhal:

> 'Roxas' estaria numa oposição diametral à cor azul, não só pela posição que ocupam no quarteto mas principalmente pelo contraste entre um cromatismo fechado (roxo conota tristeza, luto; no contexto, frio) e outro que se amplia (é o azul do céu, do mar, da amplidão). [...] Os efeitos sinestésicos ocorrem em *o tapa claro*, onde interferem na formação da imagem uma percepção táctil e também auditiva (*tapa*) e uma percepção ótica (*claro*). [...] Há outras duas sinestesias logradas em *as ondas roxas*, numa associação de movimento e cor, e em 'o céu gelado' em que uma percepção térmica qualifica uma percepção visual. Mesclam-se, portanto, cores, sons, sensações térmicas e impressões tácteis recriando, na estrofe, a atuação do vento em toda sua amplitude. Para isso contribuem também os recursos empregados no terceiro verso: a repetição de termos (*nuvens nuvens*), a ausência de pontuação acentuando o ritmo, a imagem essencialmente visual (*esfarrapadas*) e a ação verbal ativa (*galopeiam*) que sugere uma imagem eqüestre que será mais adiante concretizada. As nuvens são destroçadas e postas a correr pela violência do minuano (CARVALHAL, 1984, p. 174-175; grifos da autora).

As sinestesias, presentes em outros poemas[278], são marcantes tam-

para a consciência de si mesmo" (CARVALHAL, 1984, p. 179; grifo da autora).

278 Em "Sombra verde": "Mãe-verde... // Reclinei-me em seu regaço, / onde há venenos e perfumes. // E todo o cheiro das suas folhagens, / toda a seiva dos seus frutos, / frescura de águas claras e de folhas verdes / vem banhar como um bálsamo as pálpebras fechadas" (MEYER, 1957, p. 30); e em "Elegia do limão verde", composição que rende homenagens ao olfato (magnólias, limoeiros), ao tato (vento nos cabelos, toque dos dedos e roçar de cílios) e à audi-

bém no memorialismo – em "Cerro d'Árvore", ouve-se o murmúrio da água corrente do arroio e o grito do quero-quero, visualiza-se a "várzea ao sol", as cores do céu e da geada e as mesmas nuvens espalhadas pelo vento que se insinua nas "várzeas e canhadas" da mesma forma que na "altura gelada e azul":

> Às vezes, de um extremo do horizonte ao outro, o vento do Cerro d'Árvore enxotava o seu rebanho de nuvens acarneiradas com uma violência precursora do minuano. As macegas pareciam viver de uma vida atormentada, sobre o alecrim das baixadas, ondulante, sobre o lombo das coxilhas, passavam sem cessar sombras rápidas, como nuvens rasteiras, e tudo se revestia de uma aparência de intranqüilidade vagamente ameaçadora. [...] E no outro dia, era o minuano. Bastava olhar a altura gelada e azul, com que outro galope de nuvem, para reconhecê-lo. Havia todas as vozes, todos os lamentos naquela voz poderosa. Zunia nos tetos, varria as macegas, corria três dias e três noites sem parar. Os baldes de água gelavam ao relento. A geada branqueava os campos. De manhã, que bom que era o café fumegante e o braseiro debaixo da mesa... (MEYER, 1949, p. 15).

Na poesia ou na memorialística, em verso ou em prosa, o certo é que Augusto Meyer fez das sinestesias e da referência ao vento molas propulsoras de sua evocação da infância e do processo de resgate da personalidade esfacelada em vários "eus", priorizando sempre, no conjunto de sua obra, "[...] o homem em busca de suas feições anteriores na tentativa de compreender a si mesmo" (CARVALHAL, 1984, p. 17).

Tania Carvalhal demonstra que o autor de *Giraluz* não foi o primeiro poeta gaúcho a cantar as excentricidades do minuano. Antes de

---

ção (a "música" das praias): "Guardo o perfume das magnólias, sinto o cheiro dos limoeiros, / revoa o vento praiano nos cabelos. // [...] Minha vida ficou presa nos teus dedos, / suspensa à franja dos teus cílios finos. [...] / Ouço a música das praias. // E onde estás, adolescente ruivo, / alto e curvo como os bambus que amavas tanto? // [...] Pensa na casa querida quando o vento noturno / vinha bater com a mão de um ramo na vidraça..." (MEYER, 1957, p. 109-110). De fato, a lembrança do perfume de folhas e frutos é uma das fixações poéticas de Meyer: "Este perfume tão fino / é a saudade de um perfume / e parece que resume / o amor de um poeta menino. // [...] De tudo aquilo, ficou-me / o vago aroma de um nome / e a saudade de um perfume" (MEYER, "Flor de maricá", 1957, p. 16).

Meyer, e servindo-lhe de sugestão, Mansueto Bernardi (em 1923) e Eduardo Guimaraens (em 1923 ou 1924) também exaltaram as principais características do "vento frio e seco" que sopra por três dias no interior do Rio Grande do Sul, fazendo de sua aparição o símbolo maior da renovação política ansiada pelo povo gaúcho no transcorrer dos anos 1920 (CARVALHAL, 1984, p. 170-171). Assim, se o poema de Bernardi atribui ao minuano uma função saneadora, de purificação e pacificação, e o de Guimaraens a ele confere "o sentido da própria terra gaúcha" (p. 170), a composição de Augusto Meyer, segundo Carvalhal, "deixa transparecer pontos de contato" que indicam a leitura e o desejo de "reescrever" e de "inovar" as realizações de seus antecessores, uma vez que, em seu poema, ao contrário dos demais,

> [...] o minuano deixa de ser o tema exclusivo do poema pela relação que irá estabelecer entre o 'eu' lírico e o vento, conformando-o em uma espécie de duplo. Perde, portanto, qualquer caráter emblemático já que não é apenas com a terra gaúcha que o vento se identifica mas sobretudo com o poeta (CARVALHAL, 1984, p. 172).

Além de Guimaraens, Bernardi e Meyer, um quarto poeta gaúcho fez do vento presença constante em seus versos, explicitando sua quota de imprevisibilidade e de transfiguração – falo de Mario Quintana, em cuja *Antologia poética* (Porto Alegre: L&PM, 1997) sobejam referências a esta irrefreável força natural, já a partir dos títulos de diversos poemas, como "Canção de um dia de vento" (de *Canções*); "Esses inquietos ventos" e "O que o vento não levou" (de *A cor do invisível*). No segundo, o terceto final parece o resumo em verso dos temores noturnos de Meyer, surpreendido pela ventania do Cerro d'Árvore: "Faz tanto frio... E é tão macia a cama: / Mas toda a longa noite inda hei de ouvir / A inquieta voz do vento que me chama!" (QUINTANA, 1997, p. 155). No terceiro, o poeta de Alegrete confere ao vento inusitadas qualidades olfativas, como no conto de Aníbal Machado:

> No fim tu hás de ver que as coisas mais leves são as únicas / que o vento não conseguiu levar: // um estribilho antigo / um carinho no momento preciso / o folhear de um livro de poemas / o cheiro que tinha um dia o próprio vento... (QUINTANA, 1997, p. 156).

Há também sugestivas associações com a infância ("Mas veio um vento de Desesperança / Soprando cinzas pela noite morta! / E eu pendurei na galharia torta / Todos os meus brinquedos de criança... // [...] Eu quero os meus brinquedos novamente! / Sou um pobre menino... acreditai... / Que envelheceu, um dia, de repente!..."; "A Rua dos Cataventos – VII", QUINTANA, 1997, p. 13); com o tempo, sendo ambos símbolos do passageiro e do vago ("O tempo é indivisível. Dize, / Qual o sentido do calendário? / Tombam as folhas e fica a árvore, / Contra o vento incerto e vário"; "Pequeno poema didático", QUINTANA, 1997, p. 49); e, finalmente, com o fazer poético:

> No mundo há pedras, baobás, panteras, / Águas cantarolantes, o vento ventando / E no alto as nuvens improvisando sem cessar. / Mas nada, disso tudo, diz: 'existo'. / Porque apenas existem... / Enquanto isto, / O tempo engendra a morte, e a morte gera os deuses / E, cheios de esperança e medo, / Oficiamos rituais, inventamos / Palavras mágicas, / Fazemos / Poemas, pobre poemas / Que o vento / Mistura, confunde e dispersa no ar... (QUINTANA, "Olhos as minhas mãos", 1997, p. 50-51).

Ao denotarem a relação de cumplicidade entre o "eu lírico" e o vento, Augusto Meyer e Mario Quintana se juntam a outros poetas da literatura universal que exploraram a mesma analogia, como os modernistas Borís Pasternak e T.S.Eliot e diversos outros poetas de língua inglesa, como Shakespeare, Shelley e Longfellow[279], e alemã, como Rainer Maria

279 Destes últimos, apenas cito os trechos e os poemas que confirmam a identificação eu-lírico/vento, a fim de não desviar o foco do período modernista, objetivo primordial do capítulo. Shakespeare insere em *As you like it* uma bela canção popular na qual se compara a ingratidão humana à rudeza do vento, sendo esta menos "indelicada" que aquela: "Blow, blow, thou win-

Rilke[280]. Pasternak ressalta a onipresença do vento ao louvar a obra daquele que é considerado o maior simbolista russo, Alexandr Blok, autor de *Os doze*, poema laudatório da Revolução Russa:

> Aquele vento, que entrava sob as costelas / e na alma, com o passar dos anos / em boa e má fama / foi mencionado e recordado nos seus versos. // Aquele vento está em toda parte. Na casa, / nas árvores, no campo, na chuva, / na poesia do seu terceiro livro, n'*Os doze*, na morte, em toda parte (PASTERNAK, "Vento – Quatro fragmentos sobre Blok", *Antologia da poesia soviética russa*, 1984, v. 1, p. 73).

Em Eliot, o poeta *flâneur* e o vento participam do mesmo temor, sobressaltados pelo contraste entre a escuridão da madrugada e os breves focos de luz que se alternam entre o natural e o artificial, tônica da primeira estrofe de "Rhapsody on a windy night":

---

ter wind, / Thou art not so unkind / As man's ingratitude; / Thy tooth is not so keen, / Because thou art not seen, / Although thy breath be rude" (SHAKESPEARE, *As you like it*, ato 3, cena 7, 1964, p. 266). O romântico inglês Percy Shelley compõe uma ode ao "vento oeste" (*Ode to the West Wind*), em cuja última estrofe o vento se transforma em um espírito que faz soprar, através dos lábios do poeta, as trombetas de uma pungente profecia: "Sweet though in sadness. Be thou, Spirit fierce, / My spirit! Be thou me, impetuous one! / Drive my dead thoughts over the universe / Like whitered leaves to quicken a new birth! / And, by the incantation of this verse, / Scatter, as from an unextinguished hearth / Ashes and sparks, my words among mankind! / Be through my lips to unawakened earth / The trumpet of a prophecy! O Wind, / If Winter comes, can Spring be far behind?" (SHELLEY, 1961, p. 245). E em "My lost youth", do americano Henry Longfellow, as recordações de uma bela e querida cidadezinha à beira-mar são embaladas por uma canção, que não lhe sai da memória, em cujo refrão o desejo do menino se confunde com o desejo do vento, e as divagações que a ventania traz consigo acompanhar-lhe -ão eternamente, tal como no caso de Meyer menino, escravo do desejo do minuano do Cerro d'Árvore: "Often I think of the beautiful town / That is seated by the sea; / Often in thought go up and down / The pleasant streets of that dear old town, / And my youth comes back to me. / And a verse of a Lapland song / is haunting my memory still: / 'A boy's will is the wind's will, / And the thoughts of youth are long, long thoughts' " (LONGFELLOW, 1961, p. 356).

280 "Senhor: é mais que tempo. O verão foi muito intenso. / Lança a tua sombra sobre os relógios de sol / e por sobre as pradarias desata os teus ventos. [...] // Quem não tem casa, não a irá mais construir. / Quem está sozinho, vai ficá-lo ainda mais. / Insone, há de ler, escrever cartas torrenciais / e correr as aléias num inquieto ir-e-vir / enquanto o vento carrega as folhas outonais" (RILKE, 1993, p. 67).

> Twelve o'clock. / Along the reaches of the street / Held in a lunar synthesis, / Whispering lunar incantations / Dissolve the floors of memory / And all its clear relations, / Its divisions and precisions. / Every street lamp that I pass / Beats like a fatalistic drum, / And through the spaces of the dark / Midnight shakes the memory / As a madman shakes a dead geranium (ELIOT, 2004, v. 1, p. 70)[281].

Também na ficção são relativamente comuns as referências ao vento como força transfiguradora da natureza exterior (agindo na transformação física das paisagens) e interior (atuando como metáfora das mais diversas facetas do comportamento humano – da inquietação espiritual e do medo do desconhecido, do desejo de liberdade e da atração pelo inusitado, dentre muitas outras). Vimos que, como frisou Octacílio Alecrim em "Raízes de Proust", a fim de explicitar o turbilhão emocional que tumultuava o espírito de Emma, imerso em devaneios, o narrador de *Madame Bovary* propõe, no primeiro parágrafo do sétimo capítulo da segunda parte do romance, uma aproximação entre as ocorrências inesperadas do vento nos "castelos abandonados" e a dúvida moral da personagem:

> O dia seguinte foi para Emma um dia sombrio. Tudo lhe parecia envolto em negra atmosfera que pairava confusamente sobre as coisas, e a tristeza engolfava-se em sua alma com bramidos lamentosos, como o vento de inverno nos castelos abandonados. Era o devaneio do que não voltaria mais, a lassidão que nos toma depois de cada fato consumado, a dor, enfim, que nos traz a interrupção de todo movimento habitual, a cessação brusca duma vibração prolongada (FLAUBERT, 1981, p. 95)[282].

281 Na tradução de Ivan Junqueira: "Meia-noite. / Uma síntese lunar captura / Todas as fases da rua, / Sussurrantes sortilégios lunares / Dissolvem os planos da memória / E todas as suas límpidas tramas, / Divisões e precisos mecanismos. / Cada lampião que ultrapasso / Pulsa como um tambor fatídico, / E através das lacunas do escuro / A meia-noite golpeia a memória / Como um louco brande um gerânio morto" (ELIOT, "Rapsódia sobre uma noite de vento", 2004, v. 1, p. 71).

282 Transcrevo a tradução de Araújo Nabuco, feita para a versão em língua portuguesa publicada pela Abril Cultural em 1981, e não aquela veiculada no artigo de Alecrim, já comentado anteriormente. Também no nono capítulo da primeira parte o vento surge como alegoria da confusão espiritual de Emma: "Bem no íntimo, contudo, esperava um acontecimento qual-

Na ficção brasileira, o vento aparece em romances modernistas como *O tempo e o vento*, de Erico Veríssimo, no qual a personagem Ana Terra chamará a atenção, no volume "O continente", para o fato de que toda vez em que algo de importante lhe ocorre está ventando, e em *Presença de Anita*, de Mário Donato, curiosa narrativa do fatídico caso de amor entre Eduardo e Anita, excêntrica moradora do sótão da "Esquina do Vento" (DONATO, 1985, p. 21-23), fragmentada nas *personas* da própria Anita, de seu alter-ego Cíntia e de Conchita, a misteriosa bailarina de porcelana com poderes hipnotizantes. O *topus*, porém, não é exclusividade do Modernismo – em *O gaúcho*, o romântico José de Alencar se refere ao vento do sul já no primeiro capítulo ("O pampa"), com a intenção de fixar as intempéries do ambiente retratado: "O pampa é a pátria do tufão. Aí, nas estepes nuas, impera o rei dos ventos. Para a fúria dos elementos inventou o Criador as rijezas cadavéricas da natureza" (ALENCAR, 1978, p. 13). No capítulo seguinte ("O viajante"), o romancista esclarece o leitor de outras regiões a respeito do nome e das características do vento temido pelos campeiros: "Estava fresca a manhã. Em setembro ainda reina o inverno na campanha; e nesse dia soprava o minuano, vento glacial, que desce dos Andes. Apesar do sol que dardejava em um céu límpido e azul, o frio cortava" (ALENCAR, 1978, p. 15-16)[283].

---

quer. Como os marinheiros em perigo, relanceava olhos desesperados pela solidão da sua vida, procurando, ao longe, alguma vela nas brumas do horizonte. Não sabia qual o acaso, o vento que a impeliria para ela, e qual a praia para onde se sentiria levada" (FLAUBERT, 1981, p. 50-51).

283 *O gaúcho* possui ainda, no capítulo V ("A guaiaca"), uma bela passagem a respeito da intensidade das impressões que, trazidas da infância, acompanharão o adulto ao longo de sua vida: "O espírito guarda ainda mais do que a matéria as primitivas impressões. É uma lâmina polida a consciência do menino, onde a luz da razão nascente esgrafia com extraordinário vigor as primeiras imagens da vida. Muitos outros raios projetam depois em nós sombras vigorosas, que todavia não desvanecem esse estereótipo indelével da infância" (ALENCAR, 1978, p. 63). Apesar dos significativos trechos mencionados, o romance de José de Alencar foi duramente criticado por todos aqueles que não perdoaram a descrição "fantasiosa" de uma região que o autor sequer conhecia pessoalmente. Em "O Gaúcho, de Alencar" (*Prosa dos pagos*, 2 ed, 1960, p. 77-92), Meyer não hesita em classificá-lo como "um apressado romance regional": "Para poder conciliar as duras contradições que há no *Gaúcho* de Alencar, em que o pior e o melhor andam

Se o vento é assunto constante na ficção e na poesia brasileiras, não seria diferente em se tratando de obras memorialísticas, embora Meyer tenha sido o único a fazer dele o principal instrumento de suas recordações involuntárias. Thiers Martins Moreira exorciza os "diabos negros" encarnados no vento que assombrava o palacete do menino. Há um capítulo específico intitulado "Os ventos", em cuja abertura o autor afirma que

> [...] Como ao som dos sinos, o Menino incorporou à casa os ventos da planície. Vinham de longe, de um horizonte qualquer, e pareciam, às vezes, ficar rondando do lado de fora, antes de entrar pelas janelas ou pelas telhas. Mas, para o Menino, eram os ventos do Palacete, como se naquela terra sem montes, onde podem correr livremente, viessem destinados à casa (MOREIRA, *O Menino e o Palacete*, 1954, p. 71).

Aludindo ao "Minuano" dos *Poemas de Bilu*, Cassiano Ricardo, tendo morado em Vacaria em 1919, registraria, em *Viagem no tempo e no espaço*, o inesquecível "batismo" que tanto marcou sua passagem pelo estado:

> Durante o inverno, vim também a conhecer o minuano, cantado por Augusto Meyer – o vento que se enrola no poncho do gaúcho, zune na noite e entra pelas frinchas das portas, característico; o minuano que me batizou de gaúcho, e que senti na carne até à medula dos ossos. [...] Conheci 12 graus abaixo de zero mas tudo tinha um quê de inaugural pra mim (RICARDO, 1970, p. 17).

Minuano que, assim como Meyer e Cassiano, batizara da mesma maneira Dyonelio Machado, outro "iniciado" que, nascido na fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai (em Quaraí), eternizaria a sazonal ocorrência em *Memórias de um pobre homem*:

---

lado a lado, em boa camaradagem, acabei por admitir que essa obra são três obras num só título: um drama hamletiano; uma admirável sucessão de quadros, em que o paisagista soberbo e o afoito animalista conseguiram realizar um verdadeiro milagre de arte visionária; e finalmente – com que mágoa o reconheço! – um apressado romance regional, feito de remendos de notas, informações precárias, intuições nem sempre bem aproveitadas" (MEYER, 1960, p. 79).

> O clima não é de menosprezar, quanto mais não seja no que toca ao vento frio do sudoeste – o minuano – que enche de frieiras todos os dedos do corpo e, em compensação e por misteriosa alquimia, enrijece a gente contra os demais frios... (MACHADO, 1995, p. 72).

Mas não é preciso ter habitado ou nascido no Rio Grande do Sul para render homenagens ao vento e fazer dele paradigma da liberdade, da purificação e da renovação simbólica representada pela figura do velho que, sugestionado pela "mudança de ares", "ressuscita", através da escritura, o jovem que se esconde nos confins da memória. É o que acontece na obra de Pedro Nava, sobretudo em *Baú de ossos*, volume no qual o memorialista conclama o vento a compor, ao lado de outras "cargas" igualmente poderosas, o retrato fidedigno do cadinho hereditário do qual participa passiva (como representante aleatório de um processo ininterrupto) e ativamente (como "porta-voz" da família, incumbido de revelar, através do memorialismo, os detalhes de uma rica aculturação que diz muito sobre a antiga sociedade patriarcal brasileira):

> Cada um compõe o Frankenstein hereditário com pedaços dos seus mortos. Cuidando dessa gente em cujo meio nasci e de quem recebi a carga que carrego (carga de pedra, de terra, lama, luz, *vento*, sonho, bem e mal) tenho que dizer a verdade, só a verdade e se possível, toda a verdade (NAVA, 6 ed, 1983, p. 240; grifo do autor).

Ao discutir os processos de manifestação da memória involuntária desnudados por Proust e facilmente reconhecidos nas mais diversas sugestões sensoriais, Nava relaciona a ação do vento como uma das possíveis causas desse redespertar abrupto, numa alusão, mesmo que não intencional, à "*madeleine*" de Meyer:

> Cheiro de mato, ar de chuva, ranger de porta, farfalhar de galhos ao vento noturno, chiar de resina na lenha dos fogões, gosto dágua de moringa nova – todos têm a sua *madeleine*. Só que ninguém a tinha explicado como Proust – desarmando implacavelmente, peça por peça, a mecânica lancinante desse processo mental (NAVA, 6 ed, 1983, p. 43-44).

Mais do que ser somente um dos agentes deste tipo de ocorrência mnemônica, o vento tem, em *Baú de ossos*, a função de representar o revigoramento de uma imagem antes desgastada e "perdida no tempo", mas redimensionada justamente através da lembrança súbita, como no episódio em que Nava reconstitui sua casa de infância no Rio de Janeiro, localizada à rua Aristides Lobo nº 106, cujas "janelas apagadas" no tempo da escritura contrastam com as "janelas abertas ao vento" no tempo em que, habitada por sua família, a casa justificava sua "existência" e "vivacidade".

> 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. 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 [...] (NAVA, 6 ed, 1983, 340-341).

Muito antes, porém, de citá-lo como exemplo de manifestação da memória involuntária, ainda na década de 1920 Pedro Nava veicula, na revista *Verde* de Cataguases, um inusitado poema no qual o vento toma conta de Belo Horizonte "desrespeitando" lugares tradicionais da cidade (como a avenida Afonso Pena) e as regras da gramática normativa ("O obelisco cortou ele pelo meio / mas ele foi avuando", "Belorizonte", "jinipapo", etc), mandando ortografia e sintaxe "pelos ares", junto com o próprio vento:

> O vento veio maluco lá do alto do Bomfim / e veio chorando da tristura do cemitério. // Zuniu na praça do mercado / assuviou as mulatas [na] avenida do comércio / e mexeu na saia delas. / Arrancou folha das árvores / poeira assungou do chão / depois virou / soprou / correu / danou

> / e entrou feito uma carga na avenida afonso pena, / O obelisco cortou ele pelo meio / mas ele foi avuando / e os fios da C.E.V.U. como cordas de violas / vibraram dum som longo que cobriu Belorizonte feito um lamento. / O vento passou desmandado no Cruzeiro / saiu pro campo dobrou a mata / mas de repente / sua disparada pára na parede serra do curral / e o bicho stópa mas sapeca no morro um supapo / que estrala que nem jinipapo / que mão raivosa / chispasse num muro duro. // Co – nhe – ceu papudo? (NAVA, *Verde*, novembro 1927, p. 23).

Ainda nas páginas da *Verde* se lê um belo poema sobre a morte, escrito por Ascânio Lopes, morto prematuramente aos vinte e um anos, no qual o vento, longe de simbolizar a renovação acalentada por tantos outros poetas, é, pelo contrário, extremamente maléfico, pois traz em sua aparição a solidão do sanatório, o frio (no corpo e na alma) e o recrudescimento da doença fatal:

> Logo, quando os corredores ficarem vazios, / e todo o Sanatório adormecer, / a febre dos tísicos entrará no meu quarto / trazida de manso pela mão da noite. // Então minha testa começará a arder, / todo meu corpo magro sofrerá. / E eu rolarei ansiado pelo leito / com o peito opresso e de garganta seca. // Lá fora haverá um vento mau / e as árvores sacudidas darão medo. / Ah! os meus olhos brilharão, procurando / a Morte que quer entrar no meu quarto. // Os meus olhos brilharão como os da fera / que defende a entrada de seu fojo (LOPES, "Sanatório", *Verde*, maio 1929, p. 12)[284].

284 Até então inédito, "Sanatório" foi publicado no primeiro e único número da segunda fase da revista (maio de 1929), número dedicado exclusivamente à análise da obra de Ascânio Lopes. À página 8, o leitor deparar-se-á com uma comovente homenagem de Murilo Mendes ao poeta de Cataguases, ressaltando, em seu "Canto novo", as maravilhas das quais somente a memória é capaz, "elasticidade" infinita responsável pela superação das próprias dimensões: "O espírito suspende a lâmpada do encanto / no terraço do mundo. / Formas dormindo / carnes na sua verdadeira atitude / quem definirá a estrela da manhã / sem a influência de corpos multiplicados / tapando a vista dos problemas celestiais? / Luz eterna sobre a matéria / noite sobre o espírito / nascimento de idéias múltiplas / na arquitetura do previsto, / menina que vira flor / substância que vira abstração / canto que vira dança / deus que morre numa cruz pra variar de essência / tudo me invoca pra ultrapassar minhas dimensões / ó elasticidade da minha memória / ó eternidade!" (MENDES, "Canto novo", *Verde*, 1929, p. 8).

De Shakespeare a Eliot, de Flaubert a Quintana e de Aníbal Machado a Erico Veríssimo, os mais diversos exemplos aqui referidos apontam para um fato indiscutível – muitos escritores cantaram o vento, mas somente Augusto Meyer fez dele o principal desencadeador do mecanismo da recordação involuntária, característica que o aproxima ainda mais de Proust. Espécie de *madeleine* a que recorre invariavelmente, pois, como no poema de Longfellow, por muito tempo o "desejo" do menino era o mesmo que o do vento, este marcante acontecimento lhe permite reconstituir a sua Combray (Cerro d'Árvore) e a sua Paris (Porto Alegre) particulares, contribuindo decisivamente para que o memorialista eternizasse, em *Segredos da infância* e em *No tempo da flor*,

> [...] a natureza, o campo, as coxilhas, os regatos murmurantes, os crepúsculos longos sobre o Guaíba, a mudança das estações, o veranico de maio sob um céu translúcido, as nuvens caprichosas e o vento, sempre o vento, principalmente aquele ríspido minuano que tanto o impressiona... (MORAES, Carlos Dante de, "A poesia de Augusto Meyer e a infância", 1957, p. 284).

AS *MEMÓRIAS* DE AUGUSTO MEYER: IMAGINAÇÃO E LIRISMO À PROCURA DO "PAÍS DA MEMÓRIA PERDIDA"

> "E eu, provinciano e elegíaco, parado à esquina dos vinte anos, ouço não sei que rumores confusos de arrabalde, vozes róseas ao fim da rua da memória. O pensamento viaja para muito longe, toma pé no devaneio, invade as terras virgens da cisma, enfia-se pelas vielas e ruas tortas da recordação perdida [...]".
> (Augusto Meyer, "Crepúsculos do Sul", *No tempo da flor*, 1966, p. 99)

> "E aqui, entre o Caminho Velho da Pedreira e o Caminho Novo de Botafogo, entre Senador Vergueiro e Marquês de Abrantes, comecei a criar musgo. Tanto musgo já criei, afinal, que hoje não posso admitir uma querência que não envolva no mesmo abraço as duas enseadas: Guaíba e Guanabara. Creio que a Geografia não impede essas transfusões da saudade, espécie de lição errada, mas muito certa no atlas da memória sentimental". (Augusto Meyer, "A casa de Rubião", *A forma secreta*, 4 ed, 1981, p. 45-46)

A afeição assumida na segunda epígrafe não foi expressa em suas *Memórias* (gênero aparentemente mais adequado a confissões "íntimas" e a expansões sentimentais), mas sim em *A forma secreta*, último volume de crítica literária escrito por Augusto Meyer, no qual há um estranho capítulo, mais ao sabor de crônica que de ensaio crítico, em que o escritor, divagando a respeito da "casa de Rubião", sugere um espaço imaginário onde as duas enseadas, situadas em estados tão distantes geograficamente quanto próximos em seu afeto, fundem-se em uma espécie de "Guaíbanabara" nas efusões de uma "memória sentimental" oscilante entre o

Rio Grande do Sul e o Rio de Janeiro. Para o nostálgico incorrigível que acompanhava, melancolicamente, no transcorrer da década de 1960, a modernização das capitais brasileiras, a cidade que o recebera no final dos anos 1930 mudara demais, e mudara para pior:

> Com a última revolução do tráfego, inaugurada há pouco na minha esquina, a memória bairrista e conservadora reage, avivando recordações de ontem. Há uns vinte anos, assim resmunga o conformado inconformado que não aprende a mudar, tudo era mais Botafogo na Praia de Botafogo. Nos bondes vagarosos e dignos ainda era possível abrir o jornal, os cobradores de bigodeira e unha comprida no mindinho só de quando em quando empernavam os pingentes, avisando: Olha à direita! (MEYER, "A casa de Rubião", *A forma secreta*, 4 ed, 1981, p. 46).

O curioso é que tal "tributo" a um Rio de Janeiro romântico e provinciano aparece somente neste capítulo de *A forma secreta*. Na obra memorialística, a recriação do Cerro d'Árvore e de um certo Porto Alegre igualmente romântico e provinciano absorvem-no por completo, extinguindo a possibilidade de outras alusões ou homenagens. Nas *Memórias* de Augusto Meyer haverá lugar somente para os paraísos perdidos da infância e da adolescência em sua terra, sendo o Rio de Janeiro, nestas obras, tão "indiferente" ao memorialista quanto São Paulo, Belo Horizonte ou Curitiba, por exemplo. A "cidade maravilhosa", aliás, aparece nas *Memórias* do autor apenas no último capítulo de *No tempo da flor* ("Epílogo", 1966, p. 135-139), ainda assim como simples "cenário" para a lamentável constatação da macaqueação efetuada pelos conterrâneos porto-alegrenses em relação aos nomes dos principais bairros da cidade, fato que confirma o quanto Meyer rejeita a falta de originalidade e a modernização desenfreada e mal planejada, preferindo estabelecer definitivamente um Porto Alegre que só exista em sua idealização atemporal, no qual os arranha-céus da década de 1960 são substituídos, em sua imaginação ao mesmo tempo fértil e seletiva, por becos, ladeiras e vielas que, inertes como fotos antigas ou como "fragmentos de azulejos

que formassem um quadro destruído"[285], simbolizam o "leve respiro das coisas adormecidas" enquanto eternizam a "poesia das coisas perdidas no tempo" (MEYER, 1966, p. 97).

De fato, mesmo recém chegado ao Rio de Janeiro, Augusto Meyer, "desterrado" em seu próprio país (sentimento de "desajuste" físico e emocional competentemente captado por Sérgio Buarque de Holanda), já demonstrava profundo desgosto por se ver distante de seus "pagos da infância". Tendo trocado Porto Alegre pelo Rio em 1937 para assumir a direção do Instituto Nacional do Livro (INL), em carta a Athos Damasceno Ferreira, datada de 8 de julho de 1938, o escritor gaúcho admite abertamente a falta que lhe fazia sua amada cidade natal:

> Positivamente a saudade continua, às vezes embarco na melancolia. Aqui [no Rio] também existe um bar alemão, com cheirinho de Porto Alegre, e o Jacob se chama Alfredo. Mas o diabo é a falta de certas ruas, de certas casas, de certos fantasmas (MEYER, "Cartas de Augusto Meyer a Athos Damasceno", Caderno de Sábado, *Correio do Povo*, 12.07.1980, p. 7)[286].

Se Meyer já lamentava, em 1938, a ausência de "certas ruas" e de "certas casas", presume-se o sentimento de profundo vazio que provavelmente experimentou ao longo das décadas de 1940/50/60, quando a capital do Rio Grande do Sul dele se afastava cada vez mais em tempo e espaço, modificada por um projeto de modernização que o exasperava e o mortificava, processo contra o qual reagiu – paliativa compensação do triste fato – imortalizando, em suas *Memórias*, um Porto Alegre que,

285 Ver CAMPOS, Humberto de, *Memórias*, 1958, p. 51.

286 Segundo depoimento de Mario Quintana, Meyer acompanhava, há décadas, o boletim metereológico do *Correio do Povo* de Porto Alegre, inteirando-se de detalhes da rotina da cidade e povoando-a com as "sombras" do passado: "Augusto Meyer, lá no Rio, para onde a vida o arrancava, como que vivia em Porto Alegre, relembrando amigos perdidos, horas perdidas... Quando o fui visitar em 66, disse-me ele que lia até o boletim metereológico do *Correio do Povo*. E, comentando uma notícia que saíra neste jornal e naquela semana, sobre dois cavalos encontrados a vagar sozinhos pela madrugada em plena Rua da Praia: - Olha, seu poeta, eu acho que éramos o Théo e eu!" (QUINTANA, "Aug", *A vaca e o hipogrifo*, 1983, p. 54).

muito diferente da cidade "moderna" que passa a existir a partir da década de 1960, sobrevive apenas em sua saudade revisitada pelos apelos involuntários de uma "memória afetiva" topográfica e fotográfica. A fim de "proteger" tal idealização, em tudo oposta ao "crescimento" caótico e desordenado dos "tempos modernos", Meyer opta por estabelecer o seu próprio "*pays de tendre*", território improvável pelas leis da Geografia, mas verossímil para as elucubrações de sua prolífica "memória sentimental".

Na verdade, Meyer havia abolido as fronteiras geográficas "tradicionais" desde a crônica que publicara, no *Correio do Povo* de 22 de julho de 1930, sob o título de "Geografia interior". Ao falar da vida em metrópoles como Londres, o cronista valoriza as utópicas "vilas do interior" e sugere que, com certa dose de imaginação, toda "geografia" é "subjetiva", e a capital do Rio Grande do Sul pode se tornar, num passe de mágica, a capital da Inglaterra, inventada e reinventada "para uso externo", abstraídas as lições escolares:

> Com a névoa, um pouco de boa vontade e muita imaginação a gente se londriniza nestes crepúsculos de julho. Sim, porque afinal a geografia também é subjetiva. Qual é o cavalheiro inteligente que vai mesmo a Londres quando basta levantar a gola do impermeável, comprar um cachimbo, mastigar com dentes convictos meia dúzia de monossílabos que ninguém entende e (chegou a parte mais suave do programa) beber todo o whisky do Antonello? [...] Além disso, quem vê Londres, não acha mais graça no seu londrinismo, porque as metrópoles mais tentaculares não valem uma vilazinha do interior, construída pela gente com o cimento armado das utopias. [...] Eu por mim nunca acreditei na existência espacial dessas Babilônias. Me ensinaram na aula de geografia que ao norte fica isto, ao sul aquilo, a leste etc. Ora, eu acho que ao norte, ao sul, a leste e a oeste fica sempre a desorientação da humanidade e a sua deliciosa falta de imprevisto. Prefiro portanto esquecer as lições do padre Fuhr e reinventar uma geografia para uso interno (MEYER, "Geografia interior", 22.07.1930)[287].

287 Para Hoisel, "Cartografar pressupõe o delineamento de fronteiras, a demarcação dos limites entre territórios, sejam eles reais ou virtuais, simbólicos" (2004, p. 150). Meyer, porém, "descartografa" e "recartografa" à vontade – em sua obra, o Rio de Janeiro torna-se Porto Ale-

Indistintamente misturadas imagens "desencontradas no tempo" e "deslocadas" "no espaço" (*No tempo da flor*, 1966, p. 18), neste original, prazeroso e subjetivo "país da memória perdida" (e "reencontrada", como em Proust) estão presentes tanto o rural (várzeas, arroios e o minuano) quanto o urbano (praças, ruas e cafés); recordações de sua infância (o rancho, a escola e a igreja) bem como da adolescência (a Rua da Praia e a Livraria do Globo, dentre outras), compondo assim sua "Delos" pessoal, "ilha" paradisíaca na qual não cabem capitais modernizadas nem a sisuda e complexa vida adulta, mas tão somente apelos a manhãs de vento na campanha, a crepúsculos no Guaíba e a férias em São Leopoldo.

A insatisfação de Meyer em relação à inevitável modernização de Porto Alegre, que descaracterizaria, em sua ótica, a singela cidade antes provinciana e lírica, é manifestada indistintamente nos dois volumes das *Memórias*. Em *Segredos da infância*, o memorialista prefere evocar as "feições primitivas" de uma cidade charmosa composta, no início do século XX, por uma infinidade de ladeiras, vielas e becos que perfazem, em sua recordação recuperada com o auxílio da imaginação, "caminhos interiores" sugestivamente mais vivos e mais poéticos que as largas avenidas concebidas pelos burocráticos e "impessoais" planos de urbanização:

> Conheci um Porto Alegre fabuloso, regado a sarjetas de água verde, coberto de clarabóias e beirais. Toda uma vertente da minha memória sentimental vai dar numa encruzilhada de ladeiras e becos, onde às vezes me aparece, como intérprete oportuno dos meus próprios sentimentos, o fantasma do guri que eu já fui. É preciso ter nascido com um pé no outro século para enveredar por estes caminhos interiores, que se perdem no Passo do Não-Sei-Onde. [...] O meu Porto Alegre começa no fim dos planos de urbanização, com o imprevisto das vielas, o desaprumo dos muros limosos, um beiral emplumado de macega e os velhos nomes que as placas não conseguem abafar. O tempo e a memória dos homens impregnam quase sempre as coisas de uma névoa de passado e evocação que as transfigura com não sei que toques de magia. Torna-se

gre, Porto Alegre pode "ser" Londres e Cerro d'Árvore, a sua "Illiers-Combray".

> transparente qualquer paisagem, aos olhos de quem recorda ou tenta reconstituir os seus aspectos anteriores, e uma cidade, uma rua, começam a desandar para as suas feições primitivas, a desmanchar-se, recompondo-se noutra ordem de planos, quando se projeta no seu passado a luz da fantasia evocativa (MEYER, "Na Praça da Matriz", *Segredos da infância*, 1949, p. 74-75).

No parágrafo seguinte, o tom é de revolta, acompanhado de uma espécie de incitamento anárquico à "destruição", ainda que simbólica, do abominável "cimento armado" característico da cidade moderna, que oculta águas e devasta árvores e quiosques imprescindíveis a seu *pays de tendre* que se quer absolutamente intocável:

> A mim, fantasma do velho Coruja, desmanchemos o presente! Desmantelemos com método o cimento armado, misturemos todos os traçados e plantas e posturas, para ver como fica. Debaixo deste arranha-céu passa o beco do Fanha, como as águas ocultas da saudade. Reponha-se o quiosque no devido lugar, atrelem-se de novo ao bonde os burros sem futuro, mas principalmente replantem-se uma a uma as árvores – aquelas árvores que pareciam eternas na praça da Harmonia, de tão fundas raízes no sonho... Prezado Coruja, patrono dos saudosistas, não devemos ter a menor contemplação com esta cidade nova que brotou sobre a outra, apagando a marca dos nossos passos (MEYER, 1949, p. 75).

Conseguirá o singelo e impotente "Beco do Fanha" superar, de alguma forma, mesmo que apenas na imaginação do sofrido saudosista, o arranha-céu que o engole com arrogância e prepotência[288]? O sentimento de revolta prossegue e se acentua em *No tempo da flor*, sobretudo

288 Sobre o beco como espaço poético, conferir a interpretação de Maria Luiza Berwanger da Silva, em "Paisagens, constelações e limiares críticos" (*Culturas, contextos e discursos*, 1999, p. 68-74), a respeito do "Poema do beco" de Manuel Bandeira (1983, p. 121), comentário que também pode ser aplicado ao caso de Meyer: "[...] Manuel Bandeira privilegia, em sua produção, o sentimento da paisagem que se deixa modelar pela inscrição de imagens fugidias, representativas do constante movimento de irradiação poética ao que contrapõe a composição de um espaço intervalar onde o simbolismo do *beco* decanta a poética do movimento: 'Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte? / – O que eu vejo é o beco'[...]" (SILVA, 1999, p. 69; grifo da autora).

no último capítulo, intitulado "Epílogo", quando Meyer admite, com amargura, estar diante "[...] de uma cidade que apaga as suas pegadas com o açodamento de um novo-rico" (MEYER, 1966, p. 137). Não há meios de o poeta-memorialista se conformar com tamanha "precipitação":

> Mudou muito Porto 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. Quem não leva escondido o seu Mapa da Saudade, o seu *Pays de Tendre*? (MEYER, 1966, p. 135).

Lamento irônico, por vezes sádico, no desabafo do memorialista a "destruição" efetiva da "sua cidade" assume tom dramático, levando-o a reagir com irritação ao tratar dos aspectos que envolvem a modernização de Porto Alegre. O penoso assunto de "Epílogo" surge a partir de um passeio de carro no qual Erico Veríssimo é uma espécie de guia mefistofélico a demonstrar, para desespero de Meyer, o quanto a cidade mudara entre a década de 1920 e a de 1960[289]. Mais do que inconformar-se com a substituição de sobrados por arranha-céus e de vielas por largas avenidas, o que de fato irrita o autor de *À sombra da estante* é a cópia descarada e insensata de alguns dos principais nomes de bairros cariocas, macaqueação imperdoável para um povo que possui, segundo Meyer, belas expressões

289 Nesse aspecto, esse capítulo da memorialística de Meyer parece o equivalente em prosa do seguinte poema de Manuel Bandeira, modelo da decepção que a modernização impõe aos saudosistas: "Saí menino de minha terra. / Passei trinta anos longe dela. / De vez em quando me diziam: / Sua terra está completamente mudada, / Tem avenidas, arranha-céus... // Meu coração ficava pequenino. // Revi afinal o meu Recife. / Está de fato completamente mudado. / Tem avenidas, arranha-céus. / É hoje uma bonita cidade. // Diabo leve quem pôs bonita a minha terra!" (BANDEIRA, "Minha terra", 1983, p. 179). Em outro poema presente na coletânea, o poeta deplora a modificação sofrida pela capital pernambucana: "Há que tempo que não te vejo! / Não foi por querer, não pude. [...] // Mas não houve dia em que te não sentisse dentro de mim: / Nos ossos, nos olhos, nos ouvidos, no sangue, na carne, / Recife. // Não como és hoje, / Mas como eras na minha infância, / Quando as crianças brincavam no meio da rua / (Não havia ainda automóveis) / E os adultos conversavam de cadeira nas calçadas / (Continuavas província, / Recife)" (BANDEIRA, "Recife", 1983, p. 245).

de origem indígena (tais como *Guaíba*, o "seio das águas"; *Gravataí*, o "rio das gravatás"; e *Taquari*, o "rio das taquaras"; ver "Na Praça da Matriz", *No tempo da flor*, 1966, p. 9). Augusto Meyer não perdoa os "expeditos comprovincianos" que "[...] não revelaram grande fantasia na escolha dos novos nomes" (p. 135), optando por uma "[...] clamorosa confissão de macaquice, um verdadeiro deboche de arremedo" (p. 137) que evidencia o contraponto entre a "inspiração" do original e a "mediocridade" da cópia:

> – Que é isto aqui?, pergunto a Erico Veríssimo, volante, amigo e cicerone. E Erico: [...] – Tudo isto aqui é Petrópolis. [...] Petrópolis? Não será certamente homenagem ao santo padroeiro do estado [São Pedro]. É nome para gente viajada, que vai muito ao Rio, já subiu a Petrópolis, já bocejou no Quintandinha. [...] – E isto aqui? [...] – Ipanema, responde Erico, cheio de uma profunda e tranqüila malícia. [...] Ipanema? Sinto uma espécie de frio, mas não é desta primavera fresca, sacudida por um resto de minuano; é o arrefecimento que provocam as cousas tristes e erradas, mais ou menos a impressão que sentimos, quando nos revelam que uma criança murcha e sem bochechas, por exemplo, carrega desde a pia batismal o nome agressivo de Churchill, para todos os efeitos: Churchill Pereira da Silva... (MEYER, "Epílogo", *No tempo da flor*, 1966, p. 136).

O sarcasmo de Meyer não se limita a esse "Churchill Pereira da Silva" que exemplifica a prática ridícula de muitos progenitores que pensam prestar, dessa maneira, algum tipo de homenagem aos nomes e costumes estrangeiros – a certa altura, o escritor gaúcho sugere, machadianamente:

> E, se é caso de arremedar os nomes cariocas sem o mais leve respeito pela proporção das cousas, sem contar com a escandalosa parcialidade da natureza, que é a paisagem do Rio de Janeiro, reclamarei contra a falta do meu nome para ornamento de todo um subúrbio porto-alegrense: [...] – Onde está o Meyer? [...] Implacável, Erico Veríssimo, o Tibiqüira de Cruz Alta, pisando no acelerador, esclarece com farta cópia de pormenores que também temos Leblon, Botafogo, Copacabana... (MEYER, 1966, p. 137).

Tais nomes, tão representativos de localidades tipicamente cario-

cas, soam como insulto a quem aprendeu a amar desde cedo as peculiaridades de uma terra conquistada a ferro e fogo e nascida da confluência de europeus, platinos e "gaudérios". Como consolo, só mesmo a enumeração melancólica de sugestivos nomes do "passado", para contrabalançar a imitação triste e grosseira do "presente".

> Emudeço, então, sumido no assento dianteiro, com medo de ouvir outros nomes igualmente impróprios e saturados de esnobismo provinciano. Murmuro a mim mesmo, num arrulho de consolação: 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... (MEYER, 1966, p. 136).

Microcosmos da cidade, as ruas de Porto Alegre participam do mesmo desabafo, entre inconformado e resignado, levando-o a refugiar-se uma vez mais na evocação de um passado vivo apenas na memória, com as mesmas "placas" identificando os "lugares originais".

> Com o tempo e a ostentação do progresso, as velhas ruas se desmancham lentamente. Acordam um belo dia de placa nova na esquina, promovidas a general, e, então, é tratar de enterrá-las, com a ladainha da saudade. Tudo assim vai sumindo, embora sem tremor de terra, numa areia gulosa de olvido (MEYER, 1966, p. 138).

O memorialista, no entanto, resiste bravamente ao "enterro" definitivo de ruas, praças e becos que, devido à ganância dos adeptos do "progresso" desenfreado, passam rapidamente da geografia à história, mas que no "atlas da memória sentimental" de sua geografia particular continuam atuantes, eternizados em um *pays de tendre* intangível, reterritorialização necessária ao nostálgico que não apenas não pretende abrir mão dos lugares nos quais suas recordações mais preciosas se ambientam, como ainda opta por fixar, em algum "desvão da memória", um lugar especial que, "desandando" "para as suas feições primitivas" e re-

compondo-se "noutra ordem de planos", comporta todas as ruminações da infância, seus sonhos (as férias no interior, os cinemas na capital) e pesadelos (o medo do "rei dos ratos" e das bancas de arguição), espécie de "ilha" perdida no "continente" da memória na qual consiga relocalizar o rancho sacudido pelo minuano, a Praça da Matriz e a Rua da Praia, a Livraria do Globo e o bar Antonello, a enseada do Guaíba e – por que não? – a baía de Guanabara e o bairro de Botafogo[290]. O trecho final de "Epílogo" sintetiza perfeitamente a idealização angustiada de seu "arquipélago" de recordações recortadas no tempo, tônica do memorialismo do autor, oscilante entre a fixação "do que foi" e a suposição do que "poderia ter sido":

> [...] o pior de tudo é a ilusão do retorno: certas casas que ficaram no mesmo lugar, por descuido ou caduquice do tempo, ruas intactas ainda, que sobem e descem ladeiras de recordações, e reproduzem de repente, num relance de ilusão, o mesmo sol da mesma tarde de outrora, a mesma sombra na calçada, os mesmos reflexos na janela de guilhotina, onde o gato espaçado há vinte anos dorme o mesmo sono preguiçoso... [...] A sensação de presença aviva ainda mais a saudade da vida que deixou de ser vivida. Talvez, encostando o carro à beira da calçada e dobrando a esquina, a gente ainda venha a esbarrar com a oportunidade que parou naquela hora, à espera de um gesto: poderia ter sido e não foi... [...] De todas as histórias de fadas, a mais impressionante sempre me pareceu a Hora Adormecida no Tempo (MEYER, 1966, p. 138-139).

Expediente cômodo, o de congelar no Tempo as horas mais afortunadas de sua juventude, pois, dessa maneira, o memorialista pode simultaneamente eternizar a várzea do Cerro d'Árvore ou as ruas de Porto Alegre e desprezar a "ostentação" de um progresso inconcebível e inaceitável, criando o espaço perfeito no qual deseja se mover, mesmo

290 Sobre as "ilhas perdidas" no "continente" da recordação do memorialista gaúcho, ver os seguintes versos de "Bilu": "[...] As ilhas nascem nas águas: / ilhas ilhas perdidas, me chamo Robinson Crusoé, / ó ilhas, levai minhas mágoas, / ó águas, lavai minhas mágoas!" (MEYER, *Poemas de Bilu*, in *Poesias*, 1957, p. 133).

sabendo que também esse mesmo espaço passara, em sua época, e passaria outras vezes, por inúmeras transformações inevitáveis. Meyer reluta em convencer-se de que todas as coisas devem mudar (enquanto "nós mudamos também"), sendo a Praça da Matriz o grande paradigma da relutância, pois, tendo "mudado" diversas vezes, inclusive de nome, a praça simboliza a ambiguidade da complexa relação entre o novo e o intemporal, entre a renovação e a tradição, representando, além disso, a transição da infância do poeta para a adolescência. No próximo subcapítulo se verá detalhadamente que, na memorialística de Augusto Meyer, conforma aponta Tania Carvalhal em *A evidência mascarada*, "não há distância entre o eu e a paisagem", pois "a reconquista do eu se alia à reconquista do espaço" justamente através da "recriação pela memória", sendo ambos, portanto, complementares e indissociáveis (CARVALHAL, 1984, p. 183). Meyer formula, no primeiro parágrafo do capítulo inaugural de *No tempo da flor*, a analogia entre a paisagem que aos poucos se transforma e o eu que, contra sua própria vontade, também muda:

> Vejo a Praça da Matriz, em Porto Alegre, desandar para as feições que ainda mostrava aos meus olhos de menino e moço. Mas é claro que estas praças vão mudando, enquanto a gente mudou. Nesse jogo vertiginoso, mudam as cousas por dentro e por fora, e, ao passo que as paisagens lentamente se desmancham, recompostas noutra forma, também o espectador vai trocando de alma e de pele, apesar de conservar o mesmo nome, confiado nas certidões do registro civil. O Eu da gente é um inquilino que se imagina dono de si mesmo, proprietário do nariz, e dentro dele moram não sei quantos locatários irresponsáveis, que acabam estragando a casa. De vez em quando, ao cair do último andar do seu devaneio, o dono de si mesmo descobre que foi logrado, vagamente se dá conta de um embuste... 'Muda, muda, que eu também já mudei', dizem-lhe as casas, as ruas, as posturas municipais. E de mudanças vamos vivendo, enquanto não vem a hora da grande mudança (MEYER, "Na Praça da Matriz", *No tempo da flor*, 1966, p. 7).

Em contrapartida a tanta "mudança" indesejada, o memorialista faz questão de assentar, "na ilha da memória", algo imutável e intemporal, mesmo reconhecendo a inviabilidade do recurso.

> Reconheço portanto que não houve, a não ser na ilusão do nome, esta cousa imutável e intemporal; a Praça da Matriz no meu tempo de criança;

> houve, isto sim, muitas praças da matriz, desmanchadas e recomeçadas a cada instante. Sabemos que o próprio nome passou por mais de um batismo e acabou promovido a marechal: *Matriz*, *Palácio*, *Dom Pedro II*, *Marechal Deodoro*. Na grata ilusão das plantas da cidade, ou no instantâneo fotográfico, a praça até parece que há de ancorar na eternidade, repousada, composta e digna, com a mesma igreja, as mesmas sacadas e janelas de guilhotina, os mesmos telhados veneráveis, o mesmo pé-de-moleque no meio da rua, o mesmo sobradinho saudoso de antigas conversas moles em noites de lua. Só depois, melancolicamente, notamos que o fantasma fotográfico da praça, fixado num segundo, serve apenas de contraste irônico, na sua calma estabilidade, e agrava a tristeza de sentir que aquilo tudo, tão parado, não cabe neste mundo versátil e vário, e também já passou... (MEYER, 1966, p. 8; grifo do autor).

Meyer alude a uma característica comum a certas localidades porto-alegrenses, isto é, ao fato de, ao lado do nome "oficial", existir também um outro nome pelo qual o lugar é conhecido "na boca do povo". Desse modo, a famosa Rua da Praia é, na verdade, Rua dos Andradas, assim como a poética Praça da Matriz foi, oficialmente, "promovida" de "posto", passando a se chamar definitivamente "Marechal Deodoro"[291]. Havendo, pois, mais de uma "Praça da Matriz", no nome, no tempo e na história, as que de fato importam para Meyer são somente "duas": aquela recriada em *Segredos da infância* e a outra de *No tempo da flor*, testemunhas de sua infância e adolescência, "cenários" de fases marcan-

291 Em *O círio perfeito*, ao comentar os diversos nomes já recebidos pela Praça da República, no Rio de Janeiro, Pedro Nava protesta de maneira semelhante, com ironia e amargura: "[...] os caminhantes aturdiam-se com as amplidões da praça da República. Aquilo era solo tão cheio de história carioca e de fastos nacionais que era pisado mais devagar e macio pelo Egon – como se ele estivesse palmilhando nave de uma igreja catedral. O médico sabia tanto aquele campo... Sentia e via suas primeiras veredas embitesgadas que iam da rua da Alfândega à rua do Areal. A extensão era, do seu primeiro nome colonial, o Capueiruçu, onde passavam aqueles caminhos. Campos de São Domingos. Campo de Santana. Campo das Lavadeiras. Campo da Cidade. Praça da Aclamação. Campo da Honra. Campo da Regeneração. Campo da Liberdade. Praça da República. *Tanta mudança de nome!* feita ora pelo governo ora pela cabeça quente de um povo que logo esquecia o que tinha querido glorificar e até a razão dos nomes que eram substituídos como roupas mudadas. Como se chamará? depois de praça da República" (NAVA, 1983, p. 371-372; grifo do autor).

tes e que justificam o fato de "Na Praça da Matriz" ser o único caso de capítulo homônimo no memorialismo do autor. Da chácara na Floresta para o sobrado da Praça da Matriz, a primeira grande mudança, sentida pelo gato da família e pelo menino assustado com os prédios e com a convivência harmônica entre o profano (as prostitutas que faziam ponto na praça) e o sagrado (a catedral da cidade, de onde saía a procissão do Divino Espírito Santo, retratada em "A festa do Divino", *Segredos da infância*, 1949, p. 89-103):

> Foi não sei quando a mudança para a praça da Matriz, 24. O gato estranhou muito a casa nova; desamparado, ia de um canto ao outro, miando. Também nós estranhamos. Era apenas o térreo, no sobrado onde se achava instalado o curso de preparatórios do velho Meyer, meu tio. Casa de alcova e porão alto, sem quintal. Mas, pensando bem, havia a praça como novidade. [...] A praça da Matriz era a cancha das mil e uma aventuras. Na sua área privilegiada cabia tudo: a igreja e o palácio [Piratini, sede do governo do estado], a mesa-de-rendas e o tribunal, o teatro e a escola, com duas esquinas de armazém e não sei quantas casinhas de porta e janela, onde se debruçavam mulheres suspeitas. Ainda vejo aqueles admiráveis coqueiros melancólicos em volta do Tesouro, que pareciam roídos de resignação (MEYER, "Na Praça da Matriz", *Segredos da infância*, 1949, p. 73)[292].

Mudança maior Augusto Meyer protagonizaria morando na Praça da Matriz, nº 24, dos dez aos vinte anos de idade (de 1912 a 1922), quando o irrequieto Tico aos poucos se torna o "revoltado" Foguinho e, posteriormente, o talentoso Aug, jovem artista entusiasmado pelo início de sua colaboração nos jornais da capital e pelas discussões literárias nos cafés e livrarias da Rua da Praia. Estas duas localidades porto-alegrenses, uma a "dois passos" da outra, "para quem", no dizer do próprio Meyer,

292 Quanto à prostituição, ver também: "Aquelas mulheres de boca pintada, com decotes que mostravam o sulco do seio, pareciam-me princesas decaídas. Abriam uma fresta na janela, por onde esgueiravam olhares vivos entre as pálpebras fundas de bistre, procurando atrair o olhar dos homens que passavam. Brinquedo incompreensível para as crianças...(MEYER, 1949, p. 80).

"desce ou sobe a [rua da] Ladeira[293]" (1966, p. 124), tornam-se, juntamente com a várzea e o rancho retratados em *Segredos da infância*, os dois grandes paradigmas espaciais de sua memorialística, paisagens canonizadas com o intuito de compor uma "Delos" peculiaríssima a fundir o rural e o pitoresco do Cerro com o urbano e o cosmopolita de Porto Alegre. E, não por acaso, se "Cerro d'Árvore" abre o volume de suas recordações da infância, da mesma maneira os capítulos "Na Praça da Matriz" e "Rua da Praia", de *No tempo da flor*, estão estrategicamente colocados – o primeiro, na abertura de suas memórias da adolescência; o segundo, no fecho da obra, precedendo apenas o já citado "Epílogo".

No entanto, se "Rua da Praia" constitui uma alegre lembrança dos queridos companheiros de geração e dos lugares que frequentavam, "Na Praça da Matriz" é em tudo amargo e melancólico – de fato, praticamente um libelo de acusação do processo de descaracterização do projeto original da praça, contra o qual o escritor reage, novamente, com extrema ironia, como no caso dos nomes dos bairros da cidade, ao afirmar que "[...] era de uma beleza tão harmoniosa aquela praça, que não podia durar muito" (MEYER, 1966, p. 9). E o lamento prossegue, cada vez mais amargurado:

> Trabalhou ali para desfigurá-la com método e sanha a pior forma de anseio progressista, o zelo cívico sem gosto e o zelo confessional sem piedade. Importaram-se da França o projeto, o arquiteto e até as pedras, para construção de um palácio menos indigno do nosso bovarismo. Arrancou-se do centro o velho chafariz, revolveu-se o coração da praça, que foi ladrilhado, embalaustrado, embonecado, monumentalizado com grandes gastos de bronze e granito. Sacrificou-se a antiga Matriz ao projeto ostentoso e sobretudo oneroso do *cavaliere* João Batista Giovenale, variante da Catedral de Patrasso, com monstruosos detalhes incaicos no embasamento (MEYER, 1966, p. 9-10).

293 A Rua General Câmara, conhecida antigamente como "Rua da Ladeira", é o elo de ligação entre a Rua da Praia e a Praça da Matriz.

Meyer não se conforma com a "desarticulação" do chafariz, o "coração da praça", vendo no fato um deplorável sinal de desrespeito à tradição e à memória urbana da cidade, já que, infelizmente, "[...] no fim, tudo acaba em destroços de uma unidade perdida, como fria lição de mau gosto" (1966, p. 10), renovação infeliz que reduz a caco a praça imaginada como ideal, "quando ainda não havia obelisco, apenas o chafariz que representava a bacia do Guaíba com os seus tributários, majestosas figuras de mármore, abrigadas à sombra de outra bacia transbordante" (MEYER, 1966, p. 8)[294]. Do "estrago" causado



Figura 6 – Praça da Matriz, em Porto Alegre, no início do século XX – notar os casarões antigos, o chafariz ao centro e o rio Guaíba ao fundo

294 Pedro Nava é outro que condena terminantemente qualquer tipo de demolição, vendo nesta um terrível obstáculo para as manifestações involuntárias da memória, pois assim não ocorrerá o encontro "[...] do lembrador com o fragmento que desencadeia a lembrança": "Uma demolição, o aterro que fez a nova praia de Copacabana – suprimem assim milhares de coisas, interrompem e bloqueiam a memória. Há desse jeito um momento de guardar certos ambientes nos seus ínfimos detalhes – todos importantes porque qualquer unzinho deles poderá disparar num futuro obscuro o gatilho da recordação. Se tudo é suprimido, jamais dar-se-á o encontro do lembrador com o fragmento que desencadeia a lembrança. Quem suprimiu qualquer detalhe ou qualquer todo inutiliza não apenas sua figuração material mas esse gatilho de que falamos e que faz detonar um mundo renascendo. Pratica (o que suprimiu) uma espécie de assassinato... Ah! Se soubessem disto os Senhores Imprefeitos da Cidade do Rio

em sua imagem pretensamente eterna e definitiva da praça que tanto amou, o memorialista se "vinga" ridicularizando o "obelisco positivóide" que substituiu o chafariz, símbolo, para ele, de uma ostentação bajuladora e artificial, e marca de um "ávido novo-riquismo" que

> [...] sempre confundiu tamanho, suntuosidade, ostentação de poderio e fausto com decência, equilíbrio e beleza. O obelisco positivóide, rodeado de estátuas e ameaçado pelo dragãozinho, com seu urro de bronze, quando muito serve para acentuar ainda mais a graça modesta e provinciana, a harmonia simbólica do antigo chafariz, com os cinco rios da minha cidade fitando num vago ponto do espaço as pupilas vazias de estátua, que me pareciam cheias de paisagens interiores, de horizontes perdidos... (MEYER, 1966, p. 10)[295].

Da mesma forma que em relação ao rancho e à várzea da campanha, o memorialista, ao evocar seus pontos prediletos da capital,

---

de Janeiro..." (NAVA, *O círio perfeito*, 2 ed, 1983, p. 293).

295 Esse tipo de queixa, veiculada na memorialística de Meyer, não é exclusividade do criador de Bilu. Em *Amar se aprende amando*, Drummond também deplora as mudanças efetuadas na Praça da Estação, em Belo Horizonte: "A Praça da Estação, em Belo Horizonte, / duas vezes a conheci: antes e depois das rosas. / Era a mesma praça, com a mesma dignidade, / o mesmo recado para os forasteiros: / 'Esta cidade é uma promessa de conhecimento, / talvez de amor.' // [...] A praça de entrada de Belo Horizonte, / mesmo esquecida, mesmo abandonada pelos Poderes Públicos, / conta pra gente uma história pioneira / de homens antigos criando realidades novas. / É uma praça – forma de permanência no tempo – / e merece respeito. / Agora querem levar para lá o metrô de superfície. / Querem massacrar a memória urbana, alma da cidade, / aprende amandoueixa, num de seus últimos pontos sensíveis e visíveis. / Esvoaça crocitante sobre a Praça da Estação / o Metrobel decibel a granel sem quartel. / Planejadores oficiais insistem em fazer de Belo Horizonte / linda linda linda de embalar saudade / mais uma triste anticidade" (ANDRADE, "Aqui havia uma praça", 1995, p. 171-172). A Música Popular Brasileira também não deixa este tipo de sentimento passar em branco: na canção "Memória", gravada por Fafá de Belém, em 1979, no álbum *Estrela radiante*, Gonzaga Jr, autor da letra, resume exemplarmente a relação de cumplicidade entre praças, ruas e esquinas e os saudosos habitantes que as frequentaram um dia: "Houve um dia aqui uma praça onde tantas crianças cantavam / Houve um dia aqui uma praça onde os velhos sorriam lembranças / Houve um dia aqui uma praça onde os jovens em bando se amavam / e os homens brincavam trabalho / um trabalho sem desesperança // Digo meu filho que esse jardim / era o viço da vida vingando / digo meu filho que esse jardim / era o brilho dos olhos despertos / digo meu filho que esse jardim / era o branco dos dentes brilhando / e a festa da vida seguia / pelo tranco dos gestos libertos // Digo de fresca memória / que aqui não havia / do medo esse cheiro / digo de fresca memória / que aqui não havia de estátuas canteiros // Houve um dia uma praça, uma rua, uma esquina, uma cidade, um país, / houve crianças e jovens e homens e velhos, um povo feliz".

obedece ao "traçado de uma planta subjetiva" que reorganiza o mapa de uma "paisagem interior" (recriada pela imaginação e pelos acessos involuntários), depõe o "moderno" e sacraliza o "tradicional", procedendo a um rigoroso processo de exclusão e de inclusão das imagens que a ele interessa destacar: arranha-céus, avenidas e obeliscos caricaturais são alijados de suas reminiscências e romanticamente substituídos por becos, vielas, praças e chafarizes "imortais" e "congelados" na "Hora Adormecida no Tempo", reconstituídos com o fim específico de dar margem à ilusão de que o tempo parou de vez "nas mesmas casas e ruas" de algumas "ladeiras de recordações" (1966, p. 139) – "cem anos" do "beijo do príncipe" ou da "flor de lótus" a propagar a inércia e a captar, no "instantâneo fotográfico", o belo, o simples e o eterno. Dessa maneira, temos não somente um "espaço ideal" (o *pays de tendre* meyeriano composto pelo Cerro e pela capital gaúcha antes da modernização), mas também um "tempo ideal" (a juventude, "tempo da flor", eternizada nas *Memórias*).

Meyer valoriza, sobretudo no



Figura 7 – Praça da Matriz nos dias de hoje (século XXI) – notar o obelisco ao centro e a Catedral Metropolitana (Igreja Matriz de Porto Alegre) ao fundo

primeiro capítulo de *No tempo da flor* ("Na Praça da Matriz", 1966, p. 7-19), o "ultrapassado mas autêntico" (trocando em miúdos, o "pobre mas digno", em suas próprias palavras), ao invés do "rico mas banal e inautêntico". Explicando ao amigo Mário Bacchelli os motivos da troca do chafariz pelo obelisco, o escritor é uma vez mais impiedosamente irônico: "É para trocar o valor autêntico e intransferível de um monumento pobre, mas digno, pela cópia banal de monumentos mais vistosos, coisas de encher o olho... Sem palácios franceses e basílicas romanas, todos aqui nos consideramos bugres..." (MEYER, 1966, p. 11).

Décadas antes de redigir os capítulos que fariam parte de *No tempo da flor*, Meyer já acreditava que a "realidade" "está na velha praça", espécie de "Jardim Interior", dotado de "alma", que o escritor homenageia em "Noturno da Praça da Conceição" (*Correio do Povo*, 13.05.1930), elevando-a à posição de nossa melhor confidente e cúmplice:

> A alma das velhas praças ficou na sombra que o luar põe sobre os bancos, num candieiro isolado, no vulto que passa assobiando a 'comparsita'. [...] A praça guardou a memória das nossas palavras. Cada folha é um sussurro murmurando confidências, sussurro e murmúrio onde as nossas vozes passadas se misturam puras, vivas como se em vez das folhas falassem as nossas bocas no mesmo tom ingênuo, meus amigos... (MEYER, "Noturno da Praça da Conceição", 13.05.1930).

Logo se vê que, no memorialismo de Meyer, a Praça da Matriz é aquela que mais se aproxima da "praça ideal" vislumbrada em 1930, "encarnando" todas as demais, queridas também, mas não tão paradigmáticas. A Praça da Matriz e a Rua da Praia são tão importantes para a reterritorialização das memórias do autor que, em outro capítulo, Meyer chega a sugerir, a um "guaibense dado às letras e à saudade" (ele próprio?), uma minuciosa pesquisa ("forma de permanência no tempo", como no verso de Drummond) a respeito das origens históricas dos dois logradouros, tanto as oficiais quanto as populares, baseando-se nos registros de cronistas, historiadores e viajantes (o que confirmaria a caracterização mista

– veraz e ficcional – dos fenômenos da memória, pois os dois primeiros preocupar-se-iam com a documentação histórica dos locais, ao passo que os últimos privilegiariam o caráter "aventureiro", "fantasioso", "mítico" de suas formações).

> Nos arquivos do antigo Senado da Câmara, trazia o nome de Rua da Graça, mas o povo não se engraçou com esse nome, diz o Velho Coruja. Tem a sua história pitoresca e bem merece de um guaibense dado às letras e à saudade, uma crônica minuciosa, apoiada não só nos arquivos municipais, mas na descrição animada e impressionista de alguns viajantes, nos cronistas da querência, na documentação iconográfica, na tradição popular. Tenho imaginado muitas vezes uma coleção de pequenas monografias municipais, com aproveitamento de alguns trabalhos já publicados. Mas, dentro do mesmo âmbito municipal, creio que não deveria considerar-se abuso de microscopia bairrista um trabalho especial sobre a Rua da Praia ou a Praça da Matriz (MEYER, "Rua da Praia", *No tempo da flor*, 1966, p. 123).

Se a "chácara da Floresta" e a Praça da Matriz são imprescindíveis para a recriação dos momentos capitais de sua infância, a Rua da Praia representa a ambientação plena de sua juventude e da convivência com os demais escritores pertencentes ao chamado "grupo da Livraria do Globo". Sem a necessidade, como ocorrera na reconstituição da infância, de apelar para a imaginação[296], uma vez que a década de 1920 parecia estar suficientemente fresca em sua memória mesmo após um período de quatro décadas, Meyer estabeleceria a Rua da Praia como a "estrada real" de sua formação intelectual:

> Creio que para todos nós, da geração de novecentos, foi a Rua da Praia uma estrada real da nossa formação. Na topografia sentimental da cidade, ela será sempre o caminho obrigatório das recordações, no tempo da primeira mocidade, o lugar em que todos se misturavam e marcavam

296 Ver: "Só a imaginação poderá reproduzir o verde vivo daqueles campos de cevada que havia então na Floresta, verde realçado violentamente pelo tijolo sem reboco das fábricas de cerveja" (MEYER, "O menino da Floresta", *Segredos da infância*, 1949, p. 36).

encontro (MEYER, "Rua da Praia", *No tempo da flor*, 1966, p. 123).

Em *Augusto Meyer (Letras rio-grandenses, v. 8)*, Tania Carvalhal resume o prestígio que a Rua da Praia possuía no início do século XX, rua para a qual convergiam escritores, intelectuais e políticos interessados na renovação literária (Modernismo) e política ("Foi aqui mesmo, de um lado da rua para o outro, que Osvaldo Aranha e Flores da Cunha comandaram o assalto, na Revolução de 30"; MEYER, 1966, p. 127) do Rio Grande do Sul:

> A principal rua do centro de Porto Alegre era, nessa época da Província 'belle époque', ponto de encontro, onde tudo acontecia. Concentrava as redações dos jornais, as lojas mais importantes, as confeitarias e os cafés, as livrarias. A Editora da Livraria do Globo, que se encarregava de lançar os jovens autores do Sul, ali se localizava, sendo local também de literatos e políticos (CARVALHAL, *Augusto Meyer – Letras Rio-grandenses, v. 8*, p. 13)[297].

Assim, é natural que a Rua da Praia, "[...] um dos primeiros sonhos dourados e uma das grandes aventuras do menino Bilu" (MEYER, 1966, p. 124), congregasse as inquietações coletivas e pessoais de cada jovem literato modernista porto-alegrense, e Augusto Meyer não fugia da regra, conforme seu próprio testemunho expresso em *No tempo da flor*. Para ele, a Rua da Praia, muito mais do que o "[...] o vago e fascinante país dos cinemas, dos cafés, das confeitarias, das livrarias, das casas de negócios, das redações de jornal, das vitrinas que enchiam o olho" (p. 124), constituía a materialização dos desejos mais recônditos de sua ardente fantasia (e por isso tão difíceis de evocá-los concatenadamente), desejos simbolizados por uma insaciável sede de aprender, característica

297 Sobre a Rua da Praia, ver o artigo "Memória e esquecimento nas artes de lembrar a cidade de Porto Alegre nas crônicas de Nilo Ruschel" (2006), de Charles Monteiro, no qual o autor comenta a série de quarenta crônicas de Ruschel que, publicadas no *Correio do Povo* no fim da década de 1970 para demonstrar que a localidade era "mais que uma simples rua", foram reunidas, em 1971, sob o título de *Rua da Praia*.

de alguém que, possuindo a "curiosidade fáustica do conhecimento", ansiava por novidades trazidas do Velho Mundo, fixadas primeiramente na retina e em seguida nos "desvãos" da memória: "Por ali viram os meus olhos ávidos maravilhas maiores e menores, tantas e tais, que não cabem na página e atropelam a recordação, pedindo a sua vez" (p. 125). "Maravilhas" que "atropelam a recordação" porque, do mesmo modo que em relação à Praça da Matriz, o escritor não administra bem o conflito de o lugar amado simultaneamente "ser" e "não ser" mais o mesmo que tanto o seduzia:

> Como quem tenta repisar umas pegadas fantásticas, vamos andando no tempo, mais que no espaço, em busca de uma rua que não mudou de nome na boca do povo, mas já não parece a mesma rua, cortada agora por uma larga avenida, e sem a incisão pitoresca de alguns becos (MEYER, 1966, p. 126)[298].

298 A respeito do paradoxo de o lugar evocado ser, de certa maneira, "ele mesmo" (na recordação) e "outro" (na realidade), ver o seguinte trecho de "Na Praça da Matriz", em que Meyer mistura, em sonhos, a Praça da Matriz e a Praça do Paraíso (antiga designação da atual Praça XV de Novembro), enquanto "dialoga" com os amigos mortos que frequentam o sonho e a(s) praça(s), inclusive com o "olhar das figuras de mármore" das estátuas que "[...] fitavam num ponto vago do espaço as pupilas vazias, que pareciam cheias de paisagens interiores e horizontes perdidos" (MEYER, 1966, p. 19): "Sonhei a noite passada o sonho da Praça do Paraíso. Era e não era a Praça da Matriz do meu tempo de menino, com a velha fonte de chafariz, que representava a bacia do rio Guaíba. No sonho, as imagens parece que nascem do nada, com uma tal intensidade, que às vezes se tornam angustiosas, de tão vivas. Pensamos, sonhando: como é possível suportar isto, sem respirar um pouco e despertar? Sei dizer que reina uma tranqüila verossimilhança do absurdo em tudo, e por isso mesmo não estranhei certa mistura indistinta de imagens desencontradas no tempo, nem a deslocação no espaço. A unidade era inegável: eu me achava na Praça do Paraíso, que era e não era a Praça da Matriz" (MEYER, 1966, p. 18). A Praça do Paraíso também é visitada na obra poética de Meyer, mais precisamente no poema em prosa incluído na seção "Folhas arrancadas" de *Poesias (1922-1955)*, que se encerra com este belo parágrafo de acento proustiano: "Foi lá que eu deixei enterrado o segredo das horas que voltam, a um canto humilde da praça, com a cor, o som, o gosto, o mistério e a tortura da evocação" (MEYER, "Praça do Paraíso", 1957, p. 238). Em *Paisagens reinventadas – Traços franceses no Simbolismo sul-rio-grandense*, Maria Luiza Berwanger da Silva vê nos trechos uma aproximação entre a praça sonhada por Meyer e as paisagens simbolistas, indefinidas e misteriosas: "Se a recuperação da Praça da Matriz remete ao imaginário do autor, do ponto de vista da existência equivale a fixar um espaço e um tempo que, rompendo com a linearidade do presente, configuram a memória pelo desejo de transgredir o mistério. Por outro lado, a memória dialoga com a paisagem simbolista do vago" (SILVA, 1999, p. 256).

Evocados em conjunto, tempo e espaço têm, de fato, uma importância significativa nas *Memórias* de Meyer, ligação que se torna evidente no trecho em que o escritor relembra o início de suas atividades na imprensa da capital, referindo-se indistintamente ao ano (1924) e ao local (pois na Rua da Praia estavam situadas as redações dos três jornais em que Meyer colaborava: *A Federação*, *Diário de Notícias* e *Correio do Povo*, este último o de sua estreia "em letra de fôrma"):

> Ano crucial para mim aquele 1924, quando vi estampadas em letra de fôrma, nas colunas róseas do grande diário de minha terra, as veleidades literárias um tanto embrulhadas e presunçosas que levedavam em minha fantasia, pedindo norma e ritmo. Era o princípio de um interminável aprendizado, que arrastei comigo pela vida e há de levar-me certamente a emendar as frases derradeiras, suspiradas à beira da cova (MEYER, "Rua da Praia", *No tempo da flor*, 1966, p. 128).

Entretanto, as conquistas do jovem escritor não surgiram isoladamente, e a obra poética de Meyer (o primeiro do grupo a publicar versos) participava, como escrevi na página anterior, das "inquietações coletivas" de toda uma geração, prazerosamente relembrada em um capítulo que, sendo uma bela homenagem aos "paraísos perdidos" da juventude ("territórios" da memória "individual"), é também, e principalmente, um dos mais representativos depoimentos, em tom cordial e saudoso, a respeito do grupo formado pela "geração de novecentos" (memória "coletiva"):

> Mas quem diz Rua da Praia também diz Livraria do Globo. E aqui seria necessário avivar a fantasia, puxar pela memória, convocar engenho e arte, se eu quisesse explicar às direitas o que chegou a significar para aquele momento da minha vida a Rua da Praia aos sábados, em frente da Livraria do Globo. Eu acabara de convalescer de uma grave doença. Acabava de conhecer na Biblioteca Pública do Estado, onde então trabalhava, aquele que havia de ser o meu maior amigo: Teodemiro Tostes. E foi então que travei relações de amizade com Moisés Vellinho e, por seu intermédio, com os mentores do chamado 'grupo da Livraria do Globo': João Pinto da Silva, Mansueto Bernardi, Rubens de Barcelos e os seus companheiros de roda literária: Darci Azambuja, Vargas Neto, Ruben Rosa, Eurico Rodrigues, Rui Cirne Lima, Pedro Vergara, Luís Vergara

(MEYER, 1966, p. 129)[299].

De modo semelhante a Paulo de Gouvêa em *O Grupo*, Augusto Meyer recorda, além dos companheiros de geração, os jovens conterrâneos que "desfilavam" pela Rua da Praia nas tardes de sábado: "De geração a geração, ao longo dos anos que vão passando, naquelas calçadas da Rua da Praia, a menina e moça mudava de carnação e porte, logo transformada em mulher, e, como as estrelas de cinema, mudava de nome" (MEYER, 1966, p. 132). "Encarnação" do cosmopolitismo europeu e sinônimo de requinte intelectual, a Rua da Praia exigia de seus frequentadores indumentária à altura de seu prestígio:

> Quem não viu a Rua da Praia aos sábados à tarde, por volta de vinte e tantos, não sabe o que perdeu como espetáculo, nem conhecerá jamais a província que ainda caminhava pelo ritmo do século passado [o XIX]. Andávamos então em pleno rigor do chapéu obrigatório, da bengala, muitas vezes do *plastron* (MEYER, 1966, p. 131).

Se a Rua da Praia foi fundamental em sua transformação de menino em homem, a Avenida Independência, "continuação" da rua famosa, marca o local de seu nascimento, nas "cercanias da Praça Júlio de Castilhos", já no bairro Moinhos de Vento.

> Nasci na Independência (a casa, que fronteava o Edifício Esplanada, foi demolida há pouco), mas a minha formação desenvolveu-se na Floresta, na Praça da Matriz e na Rua da Praia. A Praça da Matriz representa para mim todo um período capital, quando o menino começa a despedir-se da infância e o adolescente caminha ainda irresoluto ao encontro do

299 Sobre Moisés Vellinho, comenta Meyer, no parágrafo anterior: "Suas colaborações, na seção *Vida Literária* [do *Correio do Povo*], escritas numa prosa límpida, revelavam séria vocação para o exercício da crítica. O equilíbrio, a ponderação, a fina sensibilidade, o espírito sisudo mas temperado pela ironia manifestavam-se em perfeita consonância, dentro de alguns palmos de coluna. Eu não hei de esquecer o nosso primeiro encontro, na Livraria do Globo. Disse logo ao autor daqueles artigos a minha admiração. Conversamos, descobrimos afinidades de leitura: Renan, Anatole France, Machado, Eça" (MEYER, 1966, p. 128-129).

homem (MEYER, 1966, p. 124)[300].

A breve referência à casa em que nascera demonstra que, para Meyer, pelo menos na época em que redigia *No tempo da flor* (década de 1960), o imóvel, já demolido, pouco significava se comparado a outras casas que marcaram sua juventude, ao rancho de "taquara e barro" com "teto de santa-fé" do Cerro d'Árvore, à casa da Floresta, com seu vasto quintal de pomares, árvores e aranhóis, ou ao sobrado da Praça da Matriz, "alugado pelo Velho [Emilio] Meyer para o seu curso de preparatórios" (MEYER, 1966, p. 124). Ainda assim, quem poderá duvidar que, tal como no poema de Mario Quintana[301], a casa de seu nascimento continuasse a existir, dentro dele, em estado latente, à espera do "milagre" da memória involuntária, como ocorrera com Pedro Nava, em *Baú de ossos*, ao relembrar a casa da Rua Aristides Lobo, no Rio de Janeiro, citada no subcapítulo anterior? Esta conhecida cena diz muito sobre a recuperação acidental dos espaços perdidos, demonstrando que podemos resgatar episódios e lugares importantes de nossa infância a partir, muitas vezes, de uma simples lâmpada acesa, capaz de iluminar todo um passado sub-

300 No local onde ficava a casa em que Meyer nasceu se encontra, atualmente, a galeria "Moinhos de Vento", composta por lojas e salas comerciais. O Edifício Esplanada, resistindo à ação do tempo, "sobrevive" até os dias de hoje.

301 "Não importa que a tenham demolido: / A gente continua morando na velha casa em que nasceu" (QUINTANA, "Quem disse que eu me mudei?", *Antologia poética*, 1997, p. 121). Em "Liquidação" (*Boitempo I*), Carlos Drummond de Andrade sugere que a casa da infância "não tem preço", pois é "vendida" juntamente com todas as "impagáveis" e "imponderáveis" lembranças que temos dela: "A casa foi vendida com todas as lembranças / todos os móveis todos os pesadelos / todos os pecados cometidos ou em via de cometer / a casa foi vendida com seu bater de portas / com seu vento encanado sua vista do mundo / seus imponderáveis / por vinte, vinte contos" (ANDRADE, 2 ed, 1973, p. 60). E em "Versos à boca da noite", o poeta itabirano resume a dúvida de se saber se a casa da infância ainda pertence a algum lugar real ou se é somente parte do passado fixado na lembrança: "Esta casa, que miras de passagem, / estará no Acre? na Argentina? em ti?" (ANDRADE, 1989, p. 136). Manuel Bandeira também escreveu sobre o "menino" que revisita na memória a casa que não existe mais: "A casa era por aqui... / Onde? Procuro-a e não acho. / Ouço uma voz que esqueci: / É a voz deste mesmo riacho. // Ah quanto tempo passou! / (Foram mais de cinqüenta anos.) / Tantos que a morte levou! / (E a vida... nos desenganos...) // A usura fez tábua rasa / Da velha chácara triste: / Não existe mais a casa... / – Mas o menino ainda existe" (BANDEIRA, "Velha chácara", 1983, p. 164-165).

merso no inconsciente:

> Assim, quantas e quantas vezes viajei, primeiro no espaço, depois no tempo, em minha busca, na de minha rua, na de meu sobrado... Custei 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. 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 (NAVA, *Baú de ossos*, 6 ed, 1983, p. 340-341; grifo do autor).

Para Antônio Sérgio Bueno, que dedica todo o primeiro capítulo de suas *Vísceras da memória* à questão do espaço nas memórias de Pedro Nava, a "casa" é uma "ampliação do próprio ser do narrador":

> As cidades, os bairros e as ruas são entes legíveis para o sujeito das memórias de Pedro Nava, que também se deixa ler por eles. Sob o seu olhar esses lugares têm identidade, são personagens. 'Há para os quarteirões uma geografia sentimental que difere da física. Ela é dada pelo caráter de cada canto ou rua da cidade'. Esse caráter é o resultado de um encontro singular entre a paisagem e o que nela ocorre (BUENO, 1997, p. 62)[302].

302 O trecho citado por Bueno se encontra no início de *Galo das trevas*, quando Nava explica que passará a falar de um certo bairro da Glória propositalmente "idealizado". Notar a semelhança com a memorialística de Meyer em expressões como "ilhas" e "geografia sentimental" (em Meyer, "memória sentimental"): "Não na circunscrição administrativa mas na Glória que me tracei e que comporta duas ilhas limitadas por mares de outros bairros. Há para os quarteirões uma geografia sentimental que difere da física. Ela é dada pelo caráter de cada canto ou rua da cidade" (NAVA, 1981, p. 12). Ainda sobre a obra de Antônio Sérgio Bueno, ver também: "A casa da infância está definitivamente inscrita em nós. É onde vivemos as experiências íntimas mais intensas, que nos deixam vulneráveis e nostálgicos. A nostalgia vem do fato de que houve um 'instante perfeito' que nos legará para o resto da vida o sentido da palavra falta.

Na memorialística de Augusto Meyer, em que também há "um encontro singular entre a paisagem" de Porto Alegre e "o que nela ocorre", mais do que tentar evocar uma casa que mal chegara a conhecer, o escritor prefere se deter na reconstituição dos ambientes mencionados acima (caso do rancho de *Segredos da infância* ou do sobrado de *No tempo da flor*) ou, envolto nas brumas do mistério, do delírio e dos lapsos de memória, inventar casas e "caminhos interiores" percorridos em imaginação (caso dos poemas em prosa de *Literatura e poesia*), uma vez que, acompanhado pelo vento, cuja "voz [...] nas árvores fala de um país que nunca existiu, lá longe, com praias selvagens de espuma e luar", "o homem sabe que todos os caminhos [...] levam sempre ao caminho de casa" (MEYER, "Caminho de casa", *Literatura e poesia*, 1931, p. 9). Caminho reinventado, na mesma obra, em "Noturno da casa morta", onde os passos reais da criança se confundem com as sedutoras imagens oníricas do "realejo da memória", e a casa, bem como os "mortos" que lá habitaram, é finalmente alcançada em meio a sugestões auditivas (vozes e pianos que reproduzem uma velha canção), visuais (a claridade que surge do luar e das janelas acesas) e olfativas (perfume de magnólias).

> É tarde. Agora é muito tarde, o caminho sumiu. Ouve a casa acordar ao fim da alameda como a voz da memória no realejo da infância. Janelas rasgam luz crua entre a folhagem e os galhos avançam, curiosos... lá dentro... Maria acorda o piano. De onde vem, de onde vem esta velha canção? [...] É tarde. [...] Vem de mim-mesmo, do realejo da memória, a mesma na mesma noite, tal e qual como então. Bebe o perfume das

Aqueles gestos primeiros permanecem vivos na memória dos sentidos que registraram as luzes, as sombras e os sons daquela casa" (BUENO, 1997, p. 63). Talvez por estar "definitivamente inscrita em nós" é que há uma simbiose tão perfeita entre casa e morador, a ponto de, cúmplices, ambos envelhecerem e decomporem-se gradativa e simultaneamente: "Ah! longe de mim maldizer de minha casa. Estou impregnado de suas paredes do seu ar do mesmo modo que ela o está de minha pessoa, dos desgastes do meu corpo cujos fragmentos ficam pulverizados nos revestimentos, no chão, no teto – cabelos caídos, esfoliações de pele, excretas pelo cano, ar expirado, palavras vivas um instante, gemidos murmúrios resmungos. Só que ela e as outras que habitei vida afora não são mais a casa que deixei e que procuro para pedir de volta minha infância" (NAVA, *Galo das trevas*, 1981, p. 26).

> magnólias de jardim alinhadas em moitas na sombra (tal e qual como então). [...] Pianos, vozes, risos – alguém está no varandim, aspirando a espiral dos aromas que rastejam lá fora, e lá fora o luar é claro... Acorda. [...] Um fantasma ronda a casa iluminada ao fim da alameda, cola a cara na vidraça pra ver se a mesma gente está lá dentro. E todos se foram (MEYER, *Literatura e poesia*, 1931, p. 45-46).

Os caminhos "somem" mas os destinos onde esses caminhos vão dar são reinventados pela imaginação ou pela memória, e, de fato, a obra de Meyer possui inúmeras "paisagens interiores" criadas ou reconstituídas por intermédio de uma dessas duas vias. Seguindo, também nesse aspecto, as pegadas do mestre Marcel Proust, para quem "[...] é tão fácil embelezar-se as narrativas de um passado do qual já ninguém está a par, como as das viagens por países aonde ninguém foi" (PROUST, *O tempo redescoberto*, 1970, p. 206), a produção de Meyer, tanto a poética quanto a memorialística, privilegia a invenção de "paisagens ideais" e a retomada de um "espaço perdido", praticamente da mesma forma como ocorre, conforme indica Georges Poulet, em *À la recherche du temps perdu*. Vimos no subcapítulo 2.2 que, para o crítico francês, os lugares são "[...] ilhas no espaço, mônadas, pequenos universos à parte", e já que, "sem os lugares, os seres seriam apenas abstrações" (POULET, 1992, p. 31), a memória involuntária torna-se imprescindível para a "ressurreição" de Combray e de Balbec, o que torna os acessos involuntários do narrador uma verdadeira busca do "espaço perdido". Nada muito diferente das *Memórias* de Meyer – sabe-se que um novo contato com o vento da campanha traz de volta o rancho e a várzea do Cerro d'Árvore, a lagoa congelada e os paradouros, detalhes anteriormente adormecidos nos "desvãos" da memória do autor[303].

Para Tania Carvalhal, na obra de Meyer, a "[...] nostalgia de recu-

303 Em "Sobre cartografias literárias e culturais", Evelina Hoisel argumenta, baseando-se no trabalho de Fredric Jameson, que, "[...] se no modernismo as temporalidades foram predominantes" (e a *Recherche* é "emblemática dessa tematização do tempo"), "[...] o pós-modernismo produz-se dando ênfase aos espaços" (HOISEL, 2004, p. 152-153). De certa forma, Augusto Meyer antecipa, portanto, esta característica pós-moderna, fazendo a "experiência do espaço" reconfigurado (Cerro d'Árvore, Porto Alegre antigo).

perar um espaço perdido traduz uma percepção intensamente subjetiva do que o cerca e que obriga tudo a passar pelo filtro do Eu. As paisagens são interiorizadas e o lírico se identifica com o que vê" (*Augusto Meyer - Letras Rio-grandenses, 8*, 1987, p. 16). A "busca do espaço perdido" ocorre preferencialmente na memorialística, característica mencionada (sobretudo no subcapítulo anterior e no início deste), a que voltarei em seguida, após destacar o fato de que a opção por "terras imaginárias" é comum na poesia do autor, gênero no qual Meyer fixa paradisíacas "paisagens do desejo"[304], tão perfeitas que sequer são nomeadas, como em "Querência", exemplo do sonho romântico do lugar "sublime":

> Paisagem longa, na ondulação das coxilhas longas... // Debruns de caponenetes... // Longes... // Oh! linhas suaves, como se houvesse / em cada coxilha uma saudade do chão / e alvos capões de nuvens muito brancas / no pampa azul de um infinito azul... (MEYER, *Poesias*, 1957, p. 43).

Paisagem semelhante àquela estabelecida no "Cerro d'Árvore" de *Segredos da infância*, o "infinito azul" sonhado pelo poeta é responsável por uma felicidade e uma paz de espírito maiores do que as sentidas pelo menino que vivia no rancho, pois não há, no poema, o medo causado pela passagem do minuano nem a insegurança pela ausência da mãe. Outra paisagem idealizada em versos é a "várzea ao sol" que aparece no primeiro capítulo de *Segredos da infância* – se na memorialística Meyer se decepciona ao descobrir que a lagoa congelada é, na verdade, água de chuva, em "Distância" a fascinação é absoluta, apesar das cismas:

> Há uma várzea no meu sonho, / Mas não sei onde será... / Em vão, cismando, transponho / Coxilhas enluaradas, / Cristas de serrilhadas, /

304 Expressão criada por Maria Luiza Berwanger da Silva em *Paisagens reinventadas,* presente em diversos capítulos de sua tese (ver "Compondo a paisagem do desejo", 1999, p. 19-28; "A paisagem do desejo", p. 125-136; e "A paisagem do desejo e o Simbolismo sul-rio-grandense", p. 137-228).

> Solidões do Caverá. // Leito de trevo e flechilha, / Várzea azul, da luz da lua. / Verde várzea, – onde será? / No ar da tarde flutua / Fino aroma de espinilho / E de flor de maricá. // Era além do azul da serra, / Era sempre noutra terra, / Era do lado de lá... / Em vão, cismando, transponho / Poentes e madrugadas, / Intermináveis estradas / Perdidas ao deus-dará. // Há uma várzea no meu sonho, / Mas não sei onde será (MEYER, *Poesias*, 1957, p. 265).

Em *Literatura e poesia*, o escritor apela para a reprodução de um *locus amenus* espetacular, contemplado por uma "tarde" tão "gloriosa" que, análoga a um momento mágico da infância, é como se não pertencesse a este mundo, situando-se em um entre-lugar que, também "perdido ao deus-dará" e sem que se saiba ao certo "onde será", vale a pena frequentar:

> Para definir aquela tarde, só mesmo empregando um anglicismo: [...] – Que dia glorioso! [...] Uma tarde azul feita para se olhar nas águas, refletir nas janelas, era como se a gente esperasse de novo a infância perdida brincando de roda num campo aberto, obrigava a pensar em crianças tomando banho num arroio, em cochilhas corcoveando ao sol, em flores cortadas, agorinha mesmo no jardim intacto, em moças que vão botar o vestido novo para receber a carícia viril da luz... (MEYER, "Entre o céu e a terra", *Literatura e poesia*, 1931, p. 69).

Quem percebeu bem a capacidade de Augusto Meyer de "inventar", a partir de suas recordações da infância, as paisagens nas quais ambientará seus mais excêntricos sonhos de poeta, foi o conterrâneo João Pinto da Silva, que, em *Vultos do meu caminho*, assinala que

> Esse homem ruivo, que trai sua germânica origem mais ainda na fisionomia do que no sobrenome, nascido e criado na cidade, entre as estantes da sua biblioteca, interpreta com exemplar fidelidade a angústia, as paisagens, a alegria, a aleluia primaveril dos campos e coxilhas. A sua curiosidade, de tão inteligente e aguda, em face de certos motivos regionais, chega a ter o dom de adivinhar. Ele vive, assim, por instantes, em lugares onde nunca esteve e de lá nos traz, paradoxalmente, flores e frutos que colheu... (SILVA, 1926, p. 191-192).

O próprio Meyer tem plena consciência da posição que ocupam,

em sua obra, estas terras imaginárias que se perdem "no Passo do Não-Sei-Onde" ("Na Praça da Matriz", 1949, p. 74). No "Posfácio" que escreveu para a segunda edição de *Segredos da infância* (reproduzido no volume definitivo de suas *Memórias*, em 1997), Meyer convida Dudu e Fandango, os dois "negrinhos" com os quais pretende se desculpar pelas "brincadeiras" de "senhor e escravo" feitas "no quintal da velha casa do Caminho Novo"[305], para um inusitado encontro em Xanadu, terra retratada por Colerigde em poema sobre as peripécias do imperador mongol Kublai Khan:

> Dudu e Fandango, se vocês tiverem tempo e jeito de crescer, não se esqueçam de marcar encontro comigo em Xanadu, para um bate-papo interminável e a reconciliação definitiva. Por esta luz que me alumia, quem brincava de surrar escravo não era eu, Dudu, sei lá quem era, Fandango... [...] E os portões desta chácara estão sempre abertos: é Xanadu. [...] Xanadu é lugar especialmente escolhido para o Congresso dos Aluados, em homenagem ao seu fundador, o poeta Coleridge, que, segundo o azedo Carlyle, era fabricante de luar engarrafado: *In Xanadu did Kubla Khan / A stately pleasure dome decree...* (MEYER, "Posfácio", 1997, p. 88-9; grifo do autor)[306].

Sede de um "congresso" democrático de "aluados" (com os "por-

305 "Caminho Novo": forma pela qual era conhecida, antigamente, a Rua Voluntários da Pátria, situada entre o bairro Navegantes e o centro de Porto Alegre. É interessante notar que, assim como Proust (Swann e Guermantes), Meyer também conheceu bem dois "caminhos novos" – o de Porto Alegre, ligando o bairro ao centro, percorrido quando criança; e o de Botafogo, no Rio de Janeiro, "entre Senador Vergueiro e Marquês de Abrantes", onde, "criando musgo", o memorialista envelhecera (ver epígrafe deste subcapítulo). Coincidentemente, Pedro Nava também possui o seu "caminho novo", onde nasceu e cresceu: "Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais. Se não exatamente da picada de Garcia Rodrigues, ao menos da variante aberta pelo velho Halfeld e que, na sua travessia pelo arraial do Paraibuna, tomou o nome de Rua Principal e ficou sendo depois a Rua Direita da Cidade do Juiz de Fora" (NAVA, *Baú de ossos*, 1983, p. 19).

306 Eis a estrofe inteira, que abre o poema de Coleridge: "In Xanadu did Kubla Khan / A stately pleasure-dome decree: / Where Alph, the sacred river, ran / Through caverns measureless to man / Down to a sunless sea. / So twice five miles of fertile ground / With walls and towers were girdled round: / And there were gardens bright with sinuous rills, / Where blossomed many an incense-bearing tree; / And here were forests ancient as the hills, / Enfolding sunny spots of greenery" (COLERIGDE, "Kubla Khan", *The golden treasury of the best songs & lyrical poems*, 1961, p. 267).

tões" "abertos" a todos), seria esta segunda "Xanadu" a metáfora escolhida por Meyer como síntese da paisagem edênica em que se congraçariam as mais caras recordações do Cerro, do Porto Alegre provinciano e da "Guaíbanabara", terra mágica que testemunhará a "ressurreição" de Dudu e Fandango para juntos participarem das delícias de um *pays de tendre* em que não há espinhos, só "flor"? Meyer incita todos os poetas, artistas e demais "aluados" a celebrarem as "atrações" de Xanadu como "convidados de honra", a começar pelo escritor romântico Clemens Brentano que, quando criança, teria "inventado" uma cidade que na verdade já existia:

> Convocaremos todas as criaturas que ficaram sobrando neste mundo e jamais aprenderam a entrar na pauta. Ao toque mágico desse nome, já começaram a chegar os convidados de honra. Cá está, por exemplo, Clemens Brentano, cada vez mais irresponsável e encantador. Quando criança, inventou para seu uso o Reino de Vaduz, e quase morreu de mágoa ao descobrir que nome e lugar existiam de fato no mapa; Vaduz – consulte a geografia – era a capital do Principado de Liechtenstein. Mas a mãe do grande Goethe, que deixava o filho a perder de vista na arte de contar histórias, solicitamente o consolou, mostrando que o seu Vaduz era inalienável e mais duradouro que o outro, por não caber neste mundo (MEYER, "Posfácio", 1997, p. 89)[307].

Meyer convida Brentano, "criador" do "inalienável" e "duradouro" Vaduz, mas se esquece de chamar outro "aluado" capaz de reinventar um verdadeiro "país das delícias": Manuel Bandeira, "habitante" de Pasárgada, lugar "mais-que-perfeito" para o qual todos fugiriam com a intenção de se livrar de problemas mesquinhos e de existências banais, cidade imortalizada em um dos mais belos e conhecidos poemas da literatura brasileira:

307 Assim como Goethe, Clemens Brentano (1778-1842) também pertence à passagem do séc. XVIII para o XIX, tendo sido um dos fundadores da escola romântica de Heidelberg (2ª fase do Romantismo alemão). Brentano, que valorizava o estudo da história e do folclore, organizou uma coletânea de canções populares germânicas intitulada *A maravilhosa trompa do menino*, iniciativa que o aproxima de Meyer, autor de um trabalho semelhante a respeito do cancioneiro popular gauchesco (*Cancioneiro gaúcho*, 1952).

> Vou-me embora pra Pasárgada / Lá sou amigo do rei / Lá tenho a mulher que eu quero / Na cama que escolherei / Vou-me embora pra Pasárgada // [...] Em Pasárgada tem tudo / É outra civilização / Tem um processo seguro / De impedir a concepção / Tem telefone automático / Tem alcalóide à vontade / Tem prostitutas bonitas / Para a gente namorar // E quando eu estive mais triste / Mas triste de não ter jeito / Quando de noite me der / Vontade de me matar / – Lá sou amigo do rei – / Terei a mulher que eu quero / Na cama que escolherei / Vou-me embora pra Pasárgada (BANDEIRA, "Vou-me embora pra Pasárgada", *Estrela da vida inteira*, 1983, p. 117-118).

Em *Itinerário de Pasárgada*, a explicação da origem da expressão surge em um prefácio sugestivamente intitulado "Biografia de Pasárgada", no qual Bandeira confessa que, mesmo antes da materialização da ideia em poema, ele já vivia, sonhava e respirava os ares do lugar:

> Quando eu tinha os meus quinze anos e traduzia na classe de grego do Pedro II a *Ciropédia* fiquei encantado com esse nome de uma cidadezinha fundada por Ciro, o Antigo, nas montanhas do sul da Pérsia, para lá passar os verões. A minha imaginação de adolescente começou a trabalhar, e eu vi Pasárgada e vivi durante alguns anos em Pasárgada (BANDEIRA, *Itinerário de Pasárgada*, 1967, p. 31).

Já "vivendo" o escritor com o pensamento voltado para Pasárgada (e a cidade "vivendo" nele), o poema se constrói involuntariamente, desabrochando com a liberdade e a naturalidade de algo que, remetendo às reminiscências da infância, funciona como compensação às terríveis limitações físicas do poeta, trágico escapismo que faz com que atividades simples pareçam heróicos exemplos de bravura:

> Não construí o poema; ele construiu-se em mim nos recessos do subconsciente, utilizando as reminiscências da infância – as histórias que Rosa, a minha ama-seca mulata, me contava, o sonho jamais realizado de uma bicicleta, etc. O quase inválido que eu era ainda por volta de 1926 imaginava em Pasárgada o exercício de todas as atividades que a doença me impedia: 'E como eu farei ginástica... tomarei banhos de mar!' A esse aspecto Pasárgada é 'toda uma vida que podia ter sido e que não foi'

(BANDEIRA, 1967, p. 31)[308].

Vê-se, assim, que a opção pelo estabelecimento de "paisagens interiores" ricas e sublimes é uma tônica dos primeiros modernistas – Augusto Meyer e Manuel Bandeira, dentre outros, utilizam-nas para caracterizar um sentimento de evasão típico de quem vê na poesia moderna uma forma de afirmar uma nova realidade espacial no plano físico mas também, e sobretudo, no plano da linguagem. Carlos Drummond de Andrade sintetiza perfeitamente esta orientação ao criar, em *As impurezas do branco*, a ideia de uma paisagem simultaneamente compatível com a memória ("paisagem retrospectiva") e com a imaginação (paisagem composta por "pensamento da paisagem"), "ruminação" que nos habita e da qual somos o pasto, "paisagem" da própria "paisagem":

> Esta paisagem? Não existe. Existe espaço / vacante, a semear / de paisagem retrospectiva // [...] Paisagem, país / feito de pensamento da paisagem, / na criativa distância espacitempo, / à margem de gravuras, documentos, / quando as coisas existem com violência / mais do que existimos: nos povoam / e nos olham, nos fixam. Contemplados / submissos, delas somos pasto, / somos a paisagem da paisagem (ANDRADE, "Paisagem: como se faz", *Poesia completa*, 2002, p. 730-731)[309].

Se as paisagens "interiores" são feitas de "pensamento da paisagem", então é possível cantar terras jamais visitadas ("É preciso fazer um

308 Bandeira alude à seguinte estrofe de seu poema: "E como farei ginástica / Andarei de bicicleta / Montarei em burro brabo / Subirei no pau-de-sebo / Tomarei banhos de mar! / E quando estiver cansado / Deito na beira do rio / Mando chamar a mãe-d'água / Pra me contar as histórias / Que no tempo de eu menino / Rosa vinha me contar / Vou-me embora pra Pasárgada" (BANDEIRA, 1983, p. 117). O último verso citado aparece em "Pneumotórax" (BANDEIRA, 1983, p. 97). Além de Pasárgada, Bandeira frequentava outras "terras imaginárias", como aquelas às quais se refere em "Testamento": "Vi terras da minha terra. / Por outras terras andei. / Mas o que ficou marcado / No meu olhar fatigado, foram terras que inventei" (BANDEIRA, 1983, p. 158).

309 Ver também, na terceira estrofe do poema, a bela imagem criada por Drummond, a sugerir que nossa visão "fotografa" com antecedência as paisagens a serem posteriormente fixadas pela memória: "Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe / fibrilhas de caminho, de horizonte, / e nem percebe que as recolhe / para um dia tecer tapeçarias / que são fotografias / de impercebida terra visitada" (ANDRADE, 2002, p. 730).

poema sobre a Bahia... / Mas eu nunca fui lá", ANDRADE, "Lanterna mágica", *Poesia completa*, 2002, p. 13) ou antigas fazendas de sua família: "Serro Verde Serro Azul / As duas fazendas de meu pai / aonde nunca fui / Miragens tão próximas / pronunciar os nomes / era tocá-las" (ANDRADE, "Memória", *Poesia completa*, p. 459).

Todos os exemplos citados acima, de Meyer, Bandeira e Drummond, configuram aquilo que Maria Luiza Berwanger da Silva percebe, em "Paisagens, constelações e limiares críticos", como sendo a busca por uma "[...] composição recorrente da paisagem poética brasileira como expressão do jogo de imagens espaciais entre o eu lírico e o mundo [...]" (*Culturas, contextos, discursos*, 1999, p. 70). Acentuando-se a distância temporal entre o eu e a imagem evocada, perde-se o limite entre realidade e ficção, entre "lugar" e "não-lugar", entre memória e imaginação, emergindo, enfim, uma paisagem "absoluta", pois

> [...] a composição da paisagem como tema, como lugar próximo, articula a paisagem como desenho de um lugar distante ou não-lugar. Trata-se de aproximar estas duas representações da paisagem conquanto geram um espaço de confluência em que os limites dissolvem-se para dar origem à emergência da paisagem absoluta (SILVA, "Paisagens poéticas compartilhadas", 2000, p. 332).

Paisagem "absoluta" onde tudo é "ordenado" e "nítido" segundo as idiossincrasias da memória – desfrutar dela é ceder ao convite a uma "viagem" que, feita "na criativa distância espacitempo" e emoldurada por um "infinito azul", subverte as leis da cronologia e da localização espacial exata e definida, como nos delírios oníricos mais transcendentais.

> Mon enfant, ma soeur, / Songe à la douceur / D'aller là-bas vivre ensemble! / Aimer à loisir, / Aimer et mourir / Au pays qui te ressemble! / Les soleils mouillés / De ces ciels brouillés / Pour mon esprit ont les charmes / Si mystérieux / De des traîtres yeux, / Brillant à travers leurs larmes. // Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté (BAUDELAIRE, "L'invitation au voyage", *Flores das 'flores do mal'*, 1944,

p. 64-66)[310].

Expressão de um "jogo de imagens espaciais" concretas e abstratas, além de "brumosa", como na crônica em que Meyer confessa a sensação de ter vivido em lugares inexistentes, "países" da "memória perdida"[311], a paisagem poética reinventada não é tão "restrita" quanto a original, estando esta presa a um limite histórico e geográfico dos quais não consegue escapar, a não ser justamente através da expansão dos "horizontes" de um pensamento "andarilho" que, conhecendo "pátrias pitorescas", tem a coragem de abdicar das cômodas paisagens "terrenas", como nos versos da "Tarde oculta no tempo" de Jorge de Lima:

> O andarilho sem destino reparou então / que seus sapatos tinham a poeira indiferente / de todas as pátrias pitorescas; [...] E o andarilho sem destino viu / que não conhecia a Tarde que está oculta no tempo / sem paisagens terrenas, sem turismos, sem povos, / mas com a vastidão infinita onde os horizontes / são as nuvens que fogem (LIMA, *Tempo e eternidade*, 1935, p. 25).

Devido à importância destas "paisagens absolutas" para a composição de uma "poética do espaço" tão ao gosto dos poetas modernis-

310 Esta primeira estrofe do poema de Baudelaire foi assim traduzida por Guilherme de Almeida: "Minha filha e irmã, / Pensa na manhã / Em que iremos longe, em viagem, / Amar a valer, / Amar e morrer / No país que é a tua imagem! / Os sóis, entre véus, / Desses turvos céus / Para mim têm todo o encanto / Cruel e singular / Do teu falso olhar / Brilhante através do pranto. // Lá, tudo é ordem, nitidez, / Luxo, calma e languidez" ("O convite à viagem", 1944, p. 65-67). Em 1930, Meyer veiculou, no *Correio do Povo*, inspirada crônica sobre o poema de Baudelaire, na qual reitera sua ideia sobre as "viagens interiores" para terras que não constam nos mapas geográficos: "Partir. Não se sabe pra onde. Aventura do desejo. Invitation au voyage. [...] a esplêndida certeza de nunca poder partir no bom sentido da palavra – sair de si mesmo, abandonar-se, encontrando-se 'outro' numa luz nova, numa terra que não conste da geografia. [...] As viagens são interiores. Mas não adianta nada saber que elas são interiores. Partir. Aventura. Invitation" (MEYER, "Invitation au voyage", 06.06.1930).

311 Ver "A culpa é de Reinaldo Hahn" (MEYER, *Correio do Povo*, 11.09.1930).

tas, é que Jorge de Lima irá prestar sua homenagem à G.W.B.R. ("Great Western of Brazil Railway"), a estrada-de-ferro "mestra de paisagem" que, ligando Alagoas à Bahia, permitia ao escritor sonhar com uma vida diferente daquela que levava no sertão nordestino:

> Devo fazer um poema em louvor dessa estrada, / com todos os bemóis de minha alma lírica, / porque ela, na minha inocência de menino, / foi a minha primeira mestra de paisagem. / Ah! a paisagem da linha: – / uma casinha branca, / uma cabocla à janela, / um pedaço de mata, / as montanhas, / o rio, / e as manhãs, / e os crepúsculos... / e o meu trenzinho romântico indo devagarinho / para que o poeta provinciano / visse o cair da tarde, / e visse a paisagem passando... (LIMA, "G.W.B.R.", *Poemas*, 2004, p. 51-52).

Tais poetas e memorialistas brasileiros parecem se sentir à vontade na "paisagem absoluta" que criam apenas quando a visão a respeito da própria obra (ou do próprio passado) já está suficientemente amadurecida, a ponto de se moverem, em um ambiente simbólico, com a mesma desenvoltura com que transitavam, na infância, pela "paisagem terrena" original. Isso está bem claro no volume *A idade do serrote*, de Murilo Mendes, onde à limitação na experiência temporal corresponde uma similar "limitação" espacial (tanto no plano topográfico, de exploração da cidade, quanto no descritivo, pois não dá para recordar o que não se conhece). Elisabet Gonçalves Moreira observa que as memórias de Murilo

> [...] estão circunscritas num espaço preciso e delimitado: Juiz de Fora até o Morro do Imperador, constantemente citado. A justificativa parece coerente: as descrições singulares e observações demasiadamente precoces têm uma lógica 'espacial', se assim podemos chamar: 'Escapando-nos o mar, oprimindo-nos a montanha relativa, a gente se vinga com um desafio maior do cotidiano; a cidade pequena, ao mesmo tempo que nos circunscreve, propõe-nos um treino mais intenso dos sentidos e da imaginação. Evadimos da realidade transfigurando-a' (MOREIRA, "Murilo

Mendes: a memória além dos limites da prosa", 1991, v. 2, p. 229)[312].

Estão circunscritas aos limites de certo morro de Juiz de Fora mas foram escritas em Roma, por alguém que, na infância, cogitava ir à China a cavalo[313], o que prova que, para as reconstituições mnemônicas (verdadeiros mergulhos no inconsciente e na extratemporalidade), a distância entre o "eu" da infância e o espaço que ele ocupou é tão essencial quanto a que existe entre o "eu" de então e o "eu" da escritura. Ou seja, para se ter uma noção exata daquilo que será evocado torna-se necessário ver "de fora" e "de longe", em tempo e espaço. Ao falar da relação entre os escritores mineiros e seu apego ao estado natal, Humberto Werneck nota que, em muitos casos, a questão é compreendida com mais profundidade por aqueles, tais como Drummond, Nava e Mendes, que discorrem sobre o lugar estando "longe", isto é, a partir da posição de "observadores" distanciados, quase "imparciais", e não como "protagonistas" "atuantes" e fisicamente envolvidos:

> Há quem diga [...] que Minas se vê melhor à distância – como a viu Pedro Nava em suas portentosas memórias, escritas num velho apartamento da rua da Glória, no Rio. Ou o poeta Murilo Mendes, nas reminiscências em prosa de *A idade do serrote*, destiladas ainda mais longe, na sua casa da via del Consolato, em Roma. Para não falar em João Guimarães Rosa, reconstruindo grandes sertões pelo mundo afora, nos meandros de sua carreira diplomática (WERNECK, *O desatino da rapaziada*, 1992, p. 186).

Em suas *Memórias*, Augusto Meyer também "viu" Porto Alegre à distância, de sua casa em Botafogo, no Rio de Janeiro. Sugestivo ciclo: a cidade que o acolheu e na qual recriou seus paradigmas espaciais (a várzea e a Rua da Praia, a Praça da Matriz e o Guaíba), é a mesma que,

312 A passagem mencionada pela autora se encontra no capítulo "Florinda e Florentina", MENDES, *A idade do serrote*, 1968, p. 95-96.
313 "O grande sonho: ir do Brasil à China a cavalo" (MENDES, 1968, p. 8).

em seus "sonhos de guri", aparecia-lhe, sob a forma de cartões postais enviados pelo pai, como o "país das maravilhas", digno de um cenário de *As mil e uma noites* e destinado a compor, em sua mente exageradamente fantasiosa, povoada de "bolhas de sabão", o mesmo papel que a excêntrica e utópica Babilônia de Hamurabi e Nabucodonosor:

> O meu namoro com esta enseada [Botafogo] começou há muitos anos, no tempo do era uma vez. Era uma vez um menino cheio de bolhas de sabão na cabeça e uns cartões postais selados o retrato de Pedro Álvares Cabral, que o pai lhe mandava de uma distante babilônia chamada Rio de Janeiro, com recomendações de bom comportamento e aplicação nos estudos, prometendo um prêmio, ao regressar pelo *Itapuca*. Lembro-me bem do *Itapuca*, sulcando os mares ovante, num dos cartões da mesma série. Quando, mais tarde, em viagem para cá, mostraram-me o legítimo *Itapuca* atracado ao cais de Santos, pareceu-me um vaporzinho de mentira: não agüentaria as maretas que eu provocava no tanque de casa, para obrigar o meu *dreadnought*, o *Minas Gerais*, a lutar com o temporal desencadeado, quebrando um pouco a rotina do seu cruzeiro circular, movido a corda (MEYER, "A casa de Rubião", *A forma secreta*, 4 ed, 1981, p. 45; grifo do autor).

Considerados os diferentes padrões temporais e espaciais dos quais nos valemos na infância, é fácil compreender que, aos olhos de um menino que futuramente se dedicaria a "encher de brisa o saco roto das cismas" (MEYER, "Carta aos meus bisavós", 1997, p. 13), o Rio de Janeiro é tão remoto quanto a Babilônia, assim como para Murilo Mendes a vizinha Leopoldina parecia pertencer aos domínios da China ou da Síria:

> Meu tio habituou-se [...] a viver praticamente dentro de uma barca amarrada a uma árvore, no rio que passava defronte à casa avoenga, lá para os lados de Leopoldina. (Leopoldina era para mim qualquer coisa tão distante como Pequim ou Damasco) (MENDES, *A idade do serrote*, 1968, p. 92).

Além da espacialização diferenciada, é muito comum o fato de o lugar ser valorizado, quer pela criança, quer pelo adulto que a relembra, pelo conhecimento "afetivo" do lugar amado, em detrimento da infor-

mação "oficial" a seu respeito – ao tratar da Rua da Praia, Augusto Meyer importa-se em defini-la como parte da "topografia sentimental da cidade", a merecer uma "crônica minuciosa" composta por algum habitante "dado às letras e à saudade" (*No tempo da flor*, 1966, p. 123). Murilo Mendes também despreza os registros burocráticos, referindo-se de maneira depreciativa a tais formalidades:

> Nasci oficialmente em Juiz de Fora. Quanto à data do mês e ano, isto é da competência do registro civil. Não me vi nascer, não me recordo de nada que se passou naquele tempo. Na verdade, nascemos a posteriori. No mínimo uns dois anos depois. Mesmo porque, antes era o dilúvio (MENDES, *A idade do serrote*, 1968, p. 8)[314].

Por isso, Murilo Mendes prefere descrever uma importante rua de Juiz de Fora, a Rua Halfeld, "sem situá-la no espaço", mas fixando gratas recordações de pessoas e de estabelecimentos comerciais de ambos os lados da rua:

> Escrevo sobre a rua Halfeld sem situá-la no espaço, ocupando-me somente com as pessoas que a percorrem. Nada a fazer: assim sou eu, ponho sempre em primeiro plano o homem e a mulher. Direi entretanto que a rua Halfeld é uma reta muito comprida, começando às margens do Paraibuna e terminando além da Academia de Comércio. Nos dois lados levantam-se casas, sobressaindo, pelo menos no meu tempo de menino, a Livraria Editora Dias Cardoso, uma das minhas delícias de então; e a Casa da América, sortida com uma infinidade de objetos e instrumentos de toda espécie; delícia e terror, pois entre eles torqueses, serrotes, martelos, tenazes, tesouras, alicates (MENDES, *A idade do serrote*, 1968, p. 144).

Nos parágrafos iniciais de *Baú de ossos*, Pedro Nava, relembrando a mesma Juiz de Fora de Murilo Mendes (o "Caminho Novo das Minas

314 Reação semelhante teve Humberto de Campos ao descrever suas impressões sobre Miritiba, a pequena cidade maranhense na qual nasceu e que hoje leva seu nome: "Faltam-me elementos históricos e geográficos para escrever sobre a pequena vila em que nasci. Sei, apenas, que foi uma antiga aldeia de índios, mas ignoro a data e, mesmo, o século em que a Civilização começou a penetrá-la" (CAMPOS, 1958, v. 17, p. 41).

dos Matos Gerais"), descreve "os dois mundos" da Rua Direita ("o rumo do mato dentro, da subida da Mantiqueira" e a "direção do oceano afora, serra do Mar abaixo", 1983, p. 19-20) e as "duas margens" da Rua Halfeld, estabelecendo nesta, tal qual Marcel dividido entre Swann e Guermantes, duas diferentes "direções", que se materializam em dois tipos distintos de inclinação política, religiosa e ideológica: a margem direita, "conservadora", "devota" e "governista"; e a esquerda, "revolucionária", "irreverente" e "oposicionista" (NAVA, 6 ed, 1983, p. 23).

Augusto Meyer também "hesitou" entre as duas direções do "seu" "Caminho Novo" – qual delas seguir definitivamente, a que sai do centro de Porto Alegre e, passando pelo bairro Navegantes, chega à estrada que o levará a São Leopoldo, à Feitoria Velha, ao Cerro (o "caminho de volta", do "adulto" à "criança", senda que despreza obrigações, regras e disciplinas e encontra o natural, o lírico, o imprevisto das férias e dos retiros)? Ou a direção oposta, a que parte do bairro e, passando pelos cafés, livrarias e pontos de prostituição, chega à Rua da Praia e à Praça da Matriz (o "caminho" que vai do "rural simplório" ao "urbano intelectualizado e sofisticado")?

Sabe-se que as atividades de Augusto Meyer como diretor de biblioteca, escritor, acadêmico, professor "bissexto", etc, impediam que ele vivesse longe de grandes capitais como Porto Alegre e Rio de Janeiro, ou mesmo de cidades como Hamburgo, Bonn e Milão, onde eventualmente desenvolvia trabalhos acadêmicos ou literários. Mas se ele não pôde estar fisicamente presente nos amados campos do interior do Rio Grande do Sul, sua obra representa um dos mais incríveis cantos de louvor ao vento e às várzeas, coxilhas e arroios que caracterizam a paisagem dos pampas gaúchos. Refiro-me sim à poesia de Meyer, em parte voltada à reconfiguração dos lugares frequentados e das reminiscências sugestionadas pelos sentidos (ver poemas como "Flor de maricá", "Sombra verde" e "Distância"), mas falo sobretudo da obra memorialística, na qual, mais do que resgatar eventuais lembranças fugidias, Meyer fixa na imagem da campanha gaúcha do Cerro d'Árvore a "imagem inaugural" (e a mais essencial,

porque a partir dela surgem todas as outras) de seu "arquipélago" de recordações perdidas no tempo e recuperadas pela memória involuntária.

Para Tania Carvalhal, esta "imagem inaugural" do memorialismo de Augusto Meyer, refeita "[...] mais pela fantasia e pela memória lírica do que pela experiência continuada" (*A evidência mascarada*, 1984, p. 167), encontra-se no seguinte parágrafo de "Cerro d'Árvore": "Estou vendo o nosso rancho, construído no alto de uma coxilha, a taquara e barro, com teto de santa-fé. Abrem-se e ondulam, no fundo da memória, os horizontes de coxilhões, com maravilhosos crepúsculos e um sol enorme, inundando os campos" (MEYER, 1949, p. 13-14). O rancho no alto da coxilha, o vento açoitando o rancho, crepúsculos cobrindo o campo aberto – eis as primeiras imagens retidas na memória de Meyer, imagens cuja recuperação, acidentalmente sugestionada pelo vento, "coincide com uma busca de raízes, a necessidade de descobrir-se situado num ponto fixo, integrado com a terra" (CARVALHAL, 1984, p. 167). Em 1935, Meyer já anunciava: "O horizonte aberto é o fundo natural em que se movimenta a minha primeira memória" ("A criança e o homem", *Correio do Povo*, 18.08.1935).

Meyer buscou realmente "integrar-se com a terra" e sentir-se "arraigado", "adaptado" ao solo amado, como demonstra nos versos de "Sombra verde": "Volúpia de gozar as sensações, / de sentir junto a mim o coração da terra, / no seu trabalho milenário e silencioso, / como se eu fosse longamente uma raiz profunda..." (MEYER, *Poesias*, 1957, p. 30). "Raiz profunda" a sentir a pulsação do "coração" da terra gaúcha, ele insiste na caracterização onírica e extratemporal de uma várzea "de sonhos" que, sempre "distante" e "do lado de lá", ninguém sabe ao certo "onde será" ("Distância", 1957, p. 265), uma várzea "imensa" e "toda fulguração", invariavelmente localizada na "ilha" que, recortada "no mar do tempo e do espaço" ("A ilha flutuante", 1956, p. 127), não fixa "data, nome ou acontecimento", mas oferece ao memorialista a possibilidade

redentora de recuperação dos espaços antes perdidos e esquecidos.

À semelhança dos jardins, canteiros e igrejas de Combray ressuscitadas por Marcel, praticamente todos os memorialistas proustianos brasileiros utilizaram suas obras poéticas ou memorialísticas como expedientes para a "reconstituição" nostalgicamente idealizada da "cidade da infância": é dessa maneira que Murilo Mendes e Pedro Nava recuperam Juiz de Fora, Drummond reconfigura Itabira, Cyro dos Anjos reconstrói Montes Claros, Augusto Meyer relembra Porto Alegre, e assim por diante. Contudo, Meyer faz mais do que apenas reconstituir a lembrança de Porto Alegre: partindo da "várzea ao sol" e do rancho de taquara e barro, passando por pontos paradigmáticos da capital (a Rua da Praia, o rio Guaíba, a Praça da Matriz, a Livraria do Globo, o bar Antonello, o Café Colombo) e por "paisagens interiores" sedutoras e convidativas, o memorialista chega sim ao *pays de tendre* idealizado com tanto requinte, emoldurado pela "Guaíbanabara" e caracterizado por vento, crepúsculos, aranhóis, gritos de quero-quero, murmúrios de água corrente, enfim, pela inesquecível paisagem de sua terra, "cenário íntimo" que há de acompanhá-lo aos quatro cantos do mundo, graças a reconstituições virtuais orientadas pela "memória sentimental" e por uma imaginação extremamente lírica que vai aos pontos mais distantes e retorna renovada:

> Se é certo, como afirma Henry Berr, que os homens carregam nas suas migrações paisagens interiores, o cenário íntimo que há-de me acompanhar a toda a parte será sempre o horizonte da minha terra, quando eu estiver na Noruega, na China ou na Austrália (MEYER, *A criança e o homem*, 18.08.1935).

É por isso que, no Rio de Janeiro, em Porto Alegre, na Europa ou na Austrália, Augusto Meyer estará sempre em busca do "país da memória perdida", paisagem "absoluta" que, somando a "imagem inaugural" às caras recordações da casa da Floresta, do sobrado da Praça da Matriz e da emblemática Rua da Praia, devolve-lhe prazerosas sugestões,

definitivamente eternizadas nas *Memórias*, de uma época em que vento, arroios, várzeas e esplêndidos horizontes abertos à cisma e ao devaneio testemunhavam o amadurecimento do menino em homem e a gênese de um grande escritor.

RESGATANDO A UNIDADE DO EU: DO MENINO E MOÇO AO HOMEM – VIAGEM EM TEMPESPAÇO DE TICO-FOGUINHO-AUG-BILU-MEYER

> "A vitrina rutilante entrou no espelho, / meu cigarro apaga-acende que nem eu. / We are such stuff as dreams are made on: / me belisco pra ver se eu sou eu..."
> (Augusto Meyer, "Noturno porto-alegrense", *Poesias*, 1957, p. 187)

> "Augusto Meyer, porcelana / que deixa filtrar o crepúsculo: / o coração é flor ou músculo?"
> (Carlos Drummond de Andrade, "Na escada rolante", *Poesia completa*, 2002, p. 643)

No começo havia o menino Tico, o sardento tímido que, embalado pelo minuano, ansiava por cinema, férias no interior e aventuras românticas à la Dumas e Alencar. No fim, o maduro Augusto Meyer revivendo Augs e Foguinhos e recriando a si através da memória, da introspecção e da investigação ontológica e genealógica. Entre a criança e o velho, a decepção do atormentado Foguinho, as descobertas artísticas e literárias do jovem Aug e a filosofia irônica do iconoclasta Bilu, os outros "eus" de Meyer, não os "trezentos e cinquenta" de Mário de Andrade[315], mas em todo caso muitos, sem contar os "eus de fora", isto é, os parentes evocados liricamente que participam da história reconstituída, fornecendo ao memorialista a chave de sua autocompreensão como sendo apenas

315 "Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinqüenta, / Mas um dia afinal eu toparei comigo" (ANDRADE, "Eu sou trezentos...", 1986, p. 165).

uma pequena peça da engrenagem familiar e social envolvida na aculturação do imigrante europeu às terras tropicais, "pequena peça" em termos de quantidade mas não de importância, pois, eternizando uma história – a de seus antepassados – que desaguará em sua própria vivência e com a qual se identificará com extrema resignação poética, Augusto Meyer, em tom épico, sobrevaloriza a "aventura" avoenga e a glorifica, reinventando a si próprio e buscando se aprofundar na reconstituição de certa unidade pessoal e familiar anteriormente perdida.

A glorificação dos antepassados não poderia ter vindo em melhor estilo e de modo mais comovente que por intermédio da "carta-confissão" que destina aos bisavós maternos, leitores "póstumos" que certamente se encantariam com as destemidas expansões da pena de um orgulhoso "neto de farroupilha". No trecho final da "Carta aos meus bisavós" (1997, p. 11-14), Augusto Meyer sente-se à vontade para confessar, ao bisavô Felipe Klinger, morto na Guerra dos Farrapos, e à bisavó Maria, corajosa viúva que enfrentara as "autoridades" da capital para reclamar a posse oficial de sua terra, a admiração e o reconhecimento pelos atos de bravura nutridos por um descendente que, livre das "cifras e dos dividendos" e contemplado com o "dom" da escrita, pôde assumir aberta e orgulhosamente o destino superior que lhe coube de reproduzir, através da imaginação e da narrativa alheia, a incrível saga destes humildes guerreiros de corpo e alma:

> Truncada assim, sacrificada aos ideais da guerra grande, a tua vida, meu bisavô, renasce com toques de lenda na imaginação; fosses tu apenas um dos tantos colonos enriquecidos, fundadores de gordas firmas, futuras indústrias, e teria sido outra a história do teu bisneto; em vez de encher de brisa o saco roto das cismas, andaria às voltas com cifras e dividendos. Perdeu-se um grande industrial, não haja dúvida alguma. Do teu fracasso, em compensação, resulta um neto de Farroupilha. [...] E me sinto mais nobre assim, magro marquês da quimera, sem títulos, prosápia, linhagem a atravancar-me o passado (MEYER, "Carta aos meus bisavós", 1997, p. 13).

O "orgulho farroupilha" da guerra contra o inimigo "exterior" de Felipe (os "caramurus") contamina o bisneto e o motiva a mover outro tipo de "guerra", esta "interior" (contra os "demônios" da criação literária e da reconstituição memorialística). Por isso, Augusto Meyer não lamenta o fato de ter-se "perdido" um "grande industrial", provável herdeiro boçal de uma "gorda firma" – pelo contrário, "magro marquês da quimera" como sempre fôra, comove-se com a oportunidade a ele concedida de resgatar o passado de sua família, tarefa a que se impõe com o auxílio de uma viva imaginação de "poeta-cineasta", capaz de criar um cenário à altura dos grandes épicos da sétima arte:

> Felipe e Maria... Como na mais linda história deste mundo, a história de um caminho perdido, nada sei da vossa profunda humanidade, mas adivinho-a com a resignação de um poeta que envelheceu aprendendo a trocar as coisas pela imagem das coisas. Felipe, inquieto, magro, alto, cabelo cacheado e cor de fogo; Maria, pequenina, vivaracha, sacudida, os olhos pretos furungando tudo em derredor, a modo de camundongo... Como eu vos vejo bem na tela panorâmica, o morro de Sapucaia ao fundo, e a roça aberta em plena mata, onde dois pobres bichos da terra mourejam de sol a sol... [...] É assim que eu gostaria de abrir a filmagem da vossa vida, para uso do meu cinema interior. Quantas vezes tentei criar em torno da vossa aventura uma biografia qualquer de pioneiro, dessas que andam agora em moda, graças ao cinema americano e sua possante vulgaridade, colorida e agressiva! A chegada dos primeiros colonos; A Feitoria Velha; os trabalhos e dias de um pobre na roça; as coivaras avançando pelo vale do Jacuí; a pregação farroupilha e a colônia incipiente e já dividida em facções; todos os contrastes pitorescos da aculturação aproveitados em episódios que servem de tempero ao entrecho... (MEYER, 1997, p. 13).

Imaginação poderosa que reconstitui com detalhes de ficcionista uma história contada há muito tempo, a ponto de ser possível deduzir as peculiaridades de um "enredo" ao qual não faltariam as reuniões dos partidários da causa farroupilha, os contrastes da aculturação e a sedução do levante, bem como o trabalho emergente dos colonos em sua labuta diária como "bichos da terra". Se Meyer acredita que Felipe era "inquie-

to, magro e alto", e Maria "pequenina" e "vivaracha", é porque, além do relato dos mais velhos, o escritor se julga no direito de recorrer à fantasia para que o quadro se complete e a história pareça verossímil. Dotado de tais "poderes", confessa ao bisavô:

> Nada sei, afinal, da tua aparência no tempo, a não ser o que me contavam em casa, desde menino: que eras ruivo como eu, que vieste em vinte e quatro, com os primeiros colonos, e abandonaste logo a tua pobre lavoura, encravada nos matos de Sapucaia, para alistar-te entre os Farroupilhas. Por sinal que morreste na guerra grande – ah, isto sim, o guri curioso que eu era guardou para sempre num desvão da memória. E a viúva, coitada, viu-se obrigada a começar tudo de novo (MEYER, 1997, p. 11)[316].

Eliane Zagury observou, no início da década de 1980, que a imaginação tem papel de destaque na memorialística de Augusto Meyer, evidenciando, sobretudo na "Carta aos bisavós", um "monólogo" que mais parece um diálogo do autor com seus próprios fantasmas, pois

> [...] o que [...] tinha sido uma tentativa paralela de historiografia – o usar de informações colhidas na memória alheia – em Augusto Meyer adquire outro matiz, que é o de recriar alguma coisa na própria imaginação, mais um monólogo interior em busca do próprio passado que uma narrativa para informar o leitor. Seu primeiro capítulo [a "Carta", texto que abre a segunda edição de *Segredos da infância*], por exemplo, fala de antepassados que não conheceu; e se apresenta como uma carta a eles, onde se desenvolve a imaginação sentimental do poeta (ZAGURY, 1982, p. 135).

316 A respeito da "narrativa alheia" e do poder de reconstrução que a imaginação infantil possui, ver na Introdução as citações feitas (de Proust em *Le côté de Guermantes*, de Meyer em *Segredos da infância* e de Goethe em *Memórias: poesia e verdade*). Em "Brinquedo de esconder" (1997, p. 21-23), Meyer confessa que não se recorda de boa parte do episódio do índio acoitado por sua mãe no rancho da família, conhecendo da história apenas o que lhe foi relatado: "Esta parte da narrativa, só a ouvi contada por minha mãe, e se de fato aconteceu, por malasartes do Diabo Rengo, escorregou da minha memória, pelo menos dessa ilha consciente da memória, afiançada pela tranqüilizadora confirmação da voz interior, a murmurar baixinho, pesando cada lembrança: eu me lembro, eu bem me lembro, foi assim mesmo..." (MEYER, 1997, p. 22).

Por outro lado, mesmo Zagury acreditando ser a "Carta" "mais um monólogo interior [...] que uma narrativa para informar o leitor", há que se considerar que, diante de informações tão imprecisas, é significativa a tendência à ficcionalização, a ponto de o autor, em determinado trecho, policiar-se por utilizar expedientes de novelista e não de memorialista ("Mas, ou eu muito me engano, ou já desandei a escrever uma novela, traído pelas incorrigíveis manhas da minha fantasia, que não respeita maneia nem soga e vive a retouçar nos verdes da improvisação"; 1997, p. 12)[317], não se furtando ao impulso de "adivinhar" as feições do bisavô Felipe, "vulto" que caminha a seu encontro surgido das "sombras" (da memória coletiva):

> Não chego a ver as tuas feições, meu bisavô, apenas uma luz de presença; e às vezes, de tanto fitar na escuridão do passado olhos indagadores, não sei que humana projeção da tua sombra anima as trevas, parece que o teu alento perdido recobra a forma viva, um vulto caminha ao meu encontro, acena um triste adeus lá no fundo de tantos anos... (MEYER, 1997, p. 11).

Se o escritor acredita ter encontrado dessa maneira a "luz" da presença do bisavô, "armado" de imaginação e "vidência" o zaori que havia nele consegue retraçar, no caso da bisavó, o longo caminho percorrido por ela, de Sapucaia do Sul a Porto Alegre, apesar de se dizer incapaz de tal abstração:

> Pudesse eu, armado de vidência, acompanhar-te os passos, Maria Klinger, ver claramente vistas as tuas andanças de colona; como venceste as veredas e picadas; como tomaste o caminho que ia dar nos arredores da

317 Assim como no poema "Minuano" (MEYER, 1957, p. 152-153), aqui também o memorialista se vale da imagem do galope do cavalo como metáfora, desta vez não para exaltar a força do vento, mas para ressaltar o alcance infinito de sua imaginação, que não respeita, como o cavalo livre, "maneia" ("correia que prende o cavalo pelas mãos, para que não corra", FERREIRA, Aurélio, 1986, p. 1078) nem "soga" ("corda grossa", "guasca usada para prender animais ao poste", *Idem*, ibidem, p. 1604).

> cidade; como paraste, cansada, à sombra das árvores, ou foste pedir, na tua língua de trapos, um pouco de água para a tua sede... O sol, a poeira, as horas intermináveis que pesam nas pernas... Sabes? Há sempre, nesta dura terra, um Samaritano qualquer, alma limpa e mão aberta, convidando a pousar, aquietando o cachorro ladrador, dando de graça um mate e o sorriso (MEYER, 1997, p. 11).

Meyer não se limita a recontar a história de seus bisavós e a imaginar seus "vultos" e "feições" – imerso no "saco roto das cismas" e afeito aos "passos" do "Não-Sei-Onde", o poeta-memorialista recria o trajeto épico da bisavó e visita em pensamento Felipe e Maria, "[...] peregrinando agora pelas mesmas terras" frequentadas por eles, de quem, "numa desesperada tentativa de entrevistar os [seus] fantasmas", vislumbra uma "imagem frouxa", uma imagem que, em essência, "quanto mais vaga, mais viva", impõe-se definitivamente "clareada de poesia" (MEYER, 1997, p. 13). O memorialista, em suma, parece ter conseguido realizar, através da "carta aos bisavós", aquilo que Carlos Drummond de Andrade sintetiza nos versos de "Estrambote melancólico":

> Tenho saudade de mim mesmo, / saudade sob aparência de remorso, / de tanto que não fui, a sós, a esmo, / e de minha alta ausência em meu redor. / [...] Tenho carinho / por toda perda minha na corrente / que de mortos a vivos me carreia / e a mortos restitui o que era deles / mas em mim se guardava (ANDRADE, *Antologia poética*, 2002, p. 55).

Talvez por todos estes motivos – a admiração pelo caráter heróico da "saga"; a fascinação por aquilo que "ouviu dizer" e pelos lapsos de uma história completada pela imaginação; a revivescência de seus "fantasmas interiores"; e a comoção provocada pelo sofrimento dos familiares – é que Francisco de Assis Barbosa considera, em "Posso me sentar na cadeira nº 13", a "Carta aos meus bisavós" a única página "derramada de toda a sua obra enxuta e magra", pois o escritor gaúcho não poderia, evidentemente, "[...] recordá-los mitigando a frase, suprimindo os adjetivos generosos", tendo optado por fazer, somente na "Carta", "[...]

tudo ao contrário do seu estilo temperado, do seu natural comedido, com receio talvez de cair no pecado da restrição afetiva" (BARBOSA, 1971, p. 1). Tomado de admiração e respeito, Augusto Meyer aproveita, segundo Francisco Barbosa, a atraente sugestão da "página derramada" para declarar todo o seu entusiasmo por estes "heróis" da imigração e da luta pela libertação, em terra "adotada", do jugo monarquista, heroísmo anônimo não fosse a homenagem prestada pelo bisneto:

> Felipe Klinger morreu na Revolução Farroupilha. Abandonou a pequena lavoura iniciada na Feitoria Velha para alistar-se entre os partidários de Bento Gonçalves. Teria sido, em conseqüência, um dos muitos heróis anônimos da guerra civil que durante dez anos ensangüentou a província de São Pedro do Sul, não fôra o entusiasmo póstumo do bisneto, poeta e prosador ilustre, duplo e incontido entusiasmo por Felipe Klinger e Maria Klinger (BARBOSA, 1971, p. 1).

O "duplo entusiasmo" não se restringe ao fato de esta inusitada história seduzir sua imaginação – é notório o apego do memorialista à decifração e à assimilação do legado da cultura germânica, característica presente em várias obras, não apenas na memorialística, e que Augusto demonstra através dos mais variados aspectos, desde os físicos (o cabelo ruivo, por exemplo) até os intelectuais (estudioso metódico e disciplinado, "escravo" de horários, homem extremamente culto capaz de absorver no mesmo grau o pensamento crítico e analítico, as expansões líricas dignas de Hölderlin e o travo amargo da ironia).

É como se a "condição" cultural de Augusto Meyer pertencesse a um "entre-lugar", pois, produto de uma miscigenação, não sendo originalmente alemão nem brasileiro, sua visão de mundo é a de alguém que estivesse simultaneamente "dentro" e "fora" de sua própria cultura. Por isso, observa Tania Carvalhal, a tônica de sua poesia (e, de resto, de toda a sua obra), é a do "[...] sentimento forasteiro que inaugura o que vê", uma vez que a postura adotada é a de quem "[...] Olha em torno de si como

quem descobre e firma a imagem do começo" (CARVALHAL, *Augusto Meyer – Letras rio-grandenses, 8*, 1987, p. 11), de um começo surgido não com seu nascimento, mas com a chegada, em 1824, dos primeiros antepassados que para o sul imigraram[318]. É em nome desse "olhar inaugural" que Augusto Meyer busca suas raízes e ressuscita os "fantasmas" do passado. Esta preocupação aparece claramente nos "Cadernos de viagem" que o autor inclui em *A chave e a máscara* (1964), sobretudo no capítulo "Impressões de Hamburgo", no qual se constata que a cidade alemã de onde seu avô paterno saíra, em 1851, exerce nele "[...] uma pressão da memória sobre as fronteiras da consciência"[319], despertando "antigas ressonâncias" adormecidas nos "confins" da memória coletiva:

> A presença do grande porto, nestes lados do Aussenalster, manifesta-se com as sereias de vapor; ecoam, com não sei que impressão de distância e saudade, nos corredores da memória. Daqui saiu meu avô Henrique Meyer, nos anos de cinqüenta, engajado na Legião Alemã, para lutar contra Rosas. Manifesta-se igualmente essa presença com o incessante revoar das gaivotas, que andam em todos os relvados e se misturam a cisnes e marrecas (MEYER, "Impressões de Hamburgo", 1964, p. 214).

Do mesmo modo que Hamburgo sugere ao escritor a "presença espiritual" do avô paterno, a lembrança da casa onde ele passava as férias em São Leopoldo o faz imaginar seu avô materno, Carlos Feldmann, também alemão, e evocado, em *Segredos da infância*, no esplendor de sua

318 Carvalhal adverte sobre o forte traço germânico e europeu da personalidade de Augusto Meyer: "Na verdade, nascido num Estado de tradições marcadas como o Rio Grande do Sul, Meyer trazia no próprio nome o traço estrangeiro, que se prolongava na aparência física – os olhos azuis, a cabeleira ruiva, as sardas na pele clara – e que foi seguramente preservado por uma formação de nítida inclinação européia, como ocorria na época e particularmente, em sua família de ascendência germânica. Sua mãe lia os autores europeus, sobretudo Heine como poeta predileto e a escola onde realiza seus estudos, do tio Emilio Meyer, era de orientação claramente europeizante. Tudo, portanto, o afastava inicialmente da vivência gaúcha, da qual só conhecia o lado urbano, também esse devedor da Europa" (CARVALHAL, 1984, p. 167).
319 Ver MEYER, "Papel de ramagem", *No tempo da flor*, 1966, p. 69.

juventude. Em comum, a mesma preocupação de resgatar o momento da partida nostálgica, cujo destino, tal qual o de Henrique Meyer, propiciaria o surgimento de uma nova célula familiar, da qual Augusto e o irmão se tornariam orgulhosos representantes.

> Era a casa do meu avô materno; o alto pinheiro serrano ao lado, o coqueiro, a parreira e o jardim antigo, com begônias, fúcsias e tinhorões, ainda falavam da sua presença, pareciam esperar o seu regresso. [...] Naquele mesmo alpendre, o velho Brummer decerto recordava os bons tempos de mocidade, a partida de Bremen, por uma fria e nevoenta manhã, os emigrantes ainda voltados num último esforço de visão para os lados da terra natal, vaga linha de sombra no horizonte, e a longa travessia à vela, com estrelas desconhecidas brotando num céu novo; [...] O velho Carlos recorda: lembra-lhe a partida como se fosse hoje, sente o frio da bruma do porto e ainda vê o triste reflexo dos mastros à beira do cais, que já o perturbava tanto nas gravuras ingênuas dos serões. [...] Assim evoquei mais tarde o fantasma de Carlos Feldmann, meu avô. Mas naquele tempo de infância e férias, o que eu via era o alto pinheiro, o quintal e o jardim selvático, cheio de moitas e tufos caprichosos, linda cancha para brincar (MEYER, "Férias em São Leopoldo", *Segredos da infância*, 1949, p. 123-124)[320].

Procurando comprender a fundo o significado de pertencer a uma cultura miscigenada, em sua época (primeira metade do século XX) ainda não totalmente adaptada à vida brasileira, é natural que Augusto Meyer

320 Em seu discurso na ABL, Francisco de Assis Barbosa explica a origem do apelido de Henrique Meyer ("Brummer", isto é, "rezingão", "resmungão"), também utilizado pelo próprio Augusto Meyer, na citação que originou esta nota, para caracterizar o outro avô, Carlos Feldmann: "Os avós paternos vieram muito depois dos Klingers. Chegaram ao Brasil em 1851, como soldados da legião estrangeira, organizada pelo Império na campanha contra Rosas, a mesma leva que traria Karl von Koseritz e Carlos Jansen. Esses imigrantes eram pacíficos cidadãos liberais, alguns deles republicanos, de qualquer modo inconformados com a pressão das liberdades civis, após a Revolução de 1848, imposta pelo retumbante e atrabiliário rei da Prússia, Frederico Guilherme IV. Reclamavam, protestavam, resmungavam, como besouros zumbidores, e ficavam nisso. Daí o apelido Brummer" (BARBOSA, 1971, p. 1). Exceção feita a Carlos, a Henrique e (sobretudo) a Emilio Meyer (o tio que, como se verá, "deixou fama de humanista no Rio Grande do Sul"), Barbosa observa que "Dos Feldmanns e dos Meyers, pouco fala o neto e o filho nas memórias [...]" (*Idem*, ibidem).

buscasse retratar, em sua obra, a origem desse processo, tentando, pois, a todo custo, aproximar-se das "raízes" que o prendem aos antepassados europeus e ao solo gaúcho, espécie de "terra prometida" adotada pelos imigrantes que o antecederam. Mais do que entendê-las, o escritor alimenta o desejo de se tornar, ele próprio, a "raiz profunda" que dará sustentação a um tronco milenar que continuará se espraiando em múltiplos ramos e copas frondosas. Por isso, como vimos, ele confessará no poema "Sombra verde" o desejo voluptuoso de "[...] gozar as sensações, / de sentir junto a mim o coração da terra, / no seu trabalho milenário e silencioso, / como se eu fosse longamente uma raiz profunda..." (MEYER, *Poesias*, 1957, p. 30). O interesse de Meyer pelos mais variados gêneros é mediado, segundo Tania Carvalhal, justamente por estas "raízes", tanto genealógicas (parentes recriados desde seus pontos de partida – Hamburgo, Bremen) quanto topográficas (a campanha, a várzea, o pampa, a bacia do rio), que o fazem decidir-se por retomar, com certa urgência, a sua infância, origem de tudo e "raiz" da vida, à qual é necessário "voltar", "voltar" enquanto houver "tempo" e alguma possibilidade de redenção. Para Carvalhal,

> Se é necessário entender sua obra, múltipla na investida de gêneros, na relação que cada uma das manifestações literárias estabelece entre si, também é preciso compreendê-la na íntima vinculação com as suas raízes. Assim, o apego à terra, manifestado em livros como *Coração Verde* e *Giraluz* é ainda o sentimento que o move na recuperação do passado em *Segredos da Infância* e *No Tempo da Flor* e o interesse que o instiga nas pesquisas que resultaram no *Guia do Folclore Gaúcho*, no *Cancioneiro Gaúcho* e nos ensaios de *Prosa dos Pagos* (CARVALHAL, *Augusto Meyer – Letras rio-grandenses, 8*, 1987, p. 12).

A autora argumenta que tal "apego à terra", responsável pelo interesse pelo passado pessoal (memorialística) e coletivo (pesquisa folclórica), justifica-se por um "[...] consciente enraizamento no que lhe é particular", pois nele a "[...] afirmação das raízes corresponde [...] a uma

busca de autenticidade e a uma vontade de entender a si mesmo como um ser situado no tempo e no espaço" (CARVALHAL, 1987, p. 11). Esta árdua e profunda tentativa de compreensão de sua história pessoal e familiar supõe o "convívio espiritual" não somente com as diversas fases por que passou, representadas pela curiosidade de Tico ou pelas descobertas artísticas do jovem Aug (vida que pulsa), mas sobretudo com os "fantasmas do passado", pesada "carga" da qual não consegue – nem quer – se livrar (morte que se insinua e dá sentido à vida), como deixará claro em "Drama", capítulo de *Literatura e poesia* no qual admitirá a "presença" de

> [...] mil vultos do passado que chegam na ponta dos pés, sem fazer barulho, e se debruçam com a malícia do mistério sobre o ombro. Vem deles um aviso de morte, um olá! do indecifrável. E pesam tanto que para aliviar a carga, suspiramos como o doente se volta na cama, removendo o peso da febre (MEYER, 1931, p. 27).

Mas Augusto Meyer não recriaria apenas os parentes que não conheceu (os bisavós) ou que mal chegou a conhecer (os dois avôs): fazendo desta eminente figura uma espécie de "ponte" entre os "outros" e "ele", o escritor homenageia, em diversos momentos de *No tempo da flor*, o tio Emilio Meyer, mestre e educador que Tico tanto admirava e que deixou funda impressão em suas recordações, a ponto de citá-lo inúmeras vezes nas *Memórias* e dedicar um capítulo inteiro a ele. Presença constante, o "Velho Meyer" aparece caminhando pela Praça da Matriz ("Lá vai o Velho Meyer, corado e ágil, metido no inconsútil casaco de alpaca, a recomeçar a sua volta higiênica de todas as tardes, sempre à mesma hora"; ver "Na Praça da Matriz", *No tempo da flor*, 1966, p. 14); "vigiando" os sobrinhos que, durante as férias, faziam de sua espaçosa sala "onde acomodara o curso de preparatórios", no andar de cima do sobrado si-

tuado na praça, um vasto quarto improvisado[321]; ou ralhando com seus alunos, que desciam correndo a escada do sobrado sem a mínima consideração pelos moradores (aqui Augusto chega a reproduzir um trecho de um dos "sermões do seu repertório", dando voz ao "austero" tio):

> – Moços, os senhores são ou pelo menos parecem animais racionais, dotados de consciência, e certamente aprenderam em casa as boas maneiras. Já viram uma tropa quando se abre o curral? Façam-me o favor de considerar que no andar térreo mora uma família e, quando descerem a escada, aprendam a pisar com os pés e não com as patas... (MEYER, "Do tempo da espanhola", *No tempo da flor*, 1966, p. 57).

Personagem tão essencial à formação do jovem Augusto, por quem o futuro escritor nutria grande respeito, Emilio Meyer é imortalizado no capítulo que leva seu nome, misto de elogio ao homem e reconhecimento pela sabedoria e maturidade do mestre, características que confirmam a superioridade intelectual e o amor irrestrito ao ofício de alguém tão "iluminado" que, mesmo depois de morto, continuaria, na imaginação do sobrinho, a cumprir seu dever em outras esferas.

> Estava sempre dando aula: em casa, na rua, à mesa, na cama. Reatava em sonho as aulas de cada dia. Formada esta segunda natureza, pertinaz como um vício – dar aula –, é claro que resistiria a todos os achaques da velhice, às traições do reumatismo, às revoltas do corpo, judiado por tantas orgias de regime espartano. Manteve até ao fim o seu círculo atento de alunos, na verdade cada vez menor, minguando como o fôlego do próprio mestre, que parecia eterno. [...] Seu primeiro gesto, ao entrar no Paraíso, será retomar a última aula interrompida neste vale de confusões. Dirá aos anjos das belezas irreplicáveis do binômio de Newton, discorre-

321 "Como pouco lugar havia em nossa casa, meu irmão Henrique e eu aproveitávamos a pausa para instalar na parte traseira da sala as duas camas de ferro e um lavatório, improvisando um quarto. Cabides não faltavam, e a única dificuldade era abrir uma clareira no meio de tantos bancos. Para quem dormia em alcova e mais tarde em porão, o grande quarto de férias valia por um autêntico apartamento de luxo, luxo no espaço, bem entendido, porque ali dentro sentia-se o império vigilante de uma presença austera: a do Velho Emilio Meyer" (MEYER, 1966, p. 59).

> rá sobre o emprego do que e as virtudes da Geometria. Ao fim da lição, dará de quebra àqueles espíritos puros uma ode de Horácio, passada ao crivo da tradução, como só ele sabia fazer (MEYER, "Emilio Meyer", *No tempo da flor*, 1966, p. 52-53; grifo do autor).

Cultivando a mesma dedicação ao estudo literário que o tio demonstrava por sua atividade docente, Augusto Meyer se identificava com o comportamento de um parente que, assim como ele, entregava-se facilmente à solidão e ao isolamento do "caramujo" que se esconde na própria concha. Se o capítulo não levasse o nome do tio, talvez não soubéssemos se em seu parágrafo inicial o escritor se referia a outrem ou a ele mesmo, "carrasco" e "devorador" de si e membro da "família espiritual" à qual pertenciam Nietzsche, Dostoiévski e Machado de Assis:

> Era realmente uma personalidade, um temperamento intratável de solitário, duro e áspero consigo mesmo. Talvez muito sensível para se entregar abertamente, ou demasiadamente lúcido – quem sabe – diante das fraquezas humanas e, portanto, das próprias fraquezas. [...] Quem conheceu apenas o professor, não imagine que o homem na intimidade era outro homem. Creio que nunca teve intimidade na verdadeira acepção da palavra, nunca se confessou de todo, descansando o peso da consciência no ombro de um amigo, para aliviar as penas do pensamento ou de sentimento (MEYER, 1966, p. 51)[322].

Meyer afirma, em diversas passagens de suas memórias, o quanto a figura marcante do tio Emilio participou ativamente da formação de seu caráter e de sua personalidade. Alguns indícios de sua presença são tão definitivos que o escritor consegue se lembrar, proustianamente, do

322 Sobre a alusão à introspecção de certos escritores (com a qual Augusto Meyer identificava-se plenamente), ver em Machado de Assis os capítulos "O homem subterrâneo" (MEYER, 1952, p. 11-20) e "(Da introversão, parêntese)" (Idem, ibidem, p. 75-82), sobretudo, neste último, a passagem: "Selbstkenner! Selbsthenker! Sem dúvida foi esse o grito mais sincero de Nietzsche. 'Carrasco de si mesmo', verdade profunda que explica toda a sua obra e nos diz por que motivo ele estava condenado a destruir os seus próprios ídolos, criados com tanto esforço, e a cultivar contra as suas próprias tendências essa crueldade vertiginosa" (MEYER, 1952, p. 80).

cheiro característico de seu quarto (sugestivas "emanações" de espíritos do passado), odor associado, à época, ao significado de uma palavra que carrega em si inúmeros componentes de ordem sensorial e que seria determinante para o tipo de "resgate do tempo perdido" a que mais tarde o memorialista se dedicaria, efetuado numa espécie de "penumbra inconsciente" a caracterizar os "becos" e "desvãos" de sua memória oscilante.

> Dormia em alcova, entre o escritório e a varanda, que no sul é a sala de jantar. Nunca poderei esquecer o cheiro particular daquela alcova, misto de mofo e maçã madura, que então me intrigava muito, como se fosse a emanação de velhas vidas anônimas, votadas ao Deus desconhecido que preside aos destinos heróicos e apagados. No meu dicionário embrulhado e sentimental, correspondia perfeitamente esse cheiro ao genuíno sentido da palavra *penumbra* (MEYER, 1966, p. 52; grifo do autor).

Ao declarar que a "voz" de Emilio Meyer "[...] ressoa e ressoará aos ouvidos interiores da memória, ao longo da vida, na remembrança de várias gerações" (MEYER, 1966, p. 54), Augusto tinha exata noção de que a admiração pelo tio não se reduzia ao círculo familiar, estendendo-se aos estudantes que, por várias décadas, tiveram a honra de frequentar suas aulas. Prova desta "previsão" feita pelo poeta, a respeito da "imortalidade" dos ensinamentos do tio Emilio, é a opinião, aparentemente casual, de Dyonelio Machado, manifestada logo nas primeiras páginas do primeiro capítulo de *Memórias de um pobre homem*, intitulado "Imagens fugitivas", em que se lê que "Os três [Hermínio Freitas, João Leopoldino Santana e ele, Dyonelio] que estudávamos com o Velho Meyer (o maior professor que já conheci) saíamos juntos da aula porque morávamos pra os mesmos lados, na Cidade Baixa" (MACHADO, 1995, p. 72). A casualidade da informação, dada entre parênteses (porém muito mais importante que o restante da sentença, que apenas indica a direção que os três colegas tomavam após a aula), não encobre a excelência do depoimento imparcial de um dos grandes escritores gaúchos do século XX – tratava-se Emilio Meyer de um dos grandes professores de sua época, o maior que o autor de *Os ratos* conheceu.

Sua sabedoria era tão profunda e sua figura tão respeitada e admirada que Augusto Meyer sequer "espera" a compilação de *No tempo da flor* para prestar-lhe homenagens, como as que veicula em "Crônica da saudade" (*Diário de Notícias*, 29.07.1928) e em "Lembrança" (*Correio do Povo*, 27.08.1930). Na primeira, Augusto se imagina no tempo em que o "tio ilustre, o Velho Meyer, ensinava a analisar uma estrofe camoniana ou resolver as complicações ingênuas do binômio de Newton", e aproveita para ironicamente se desculpar, com o parente famoso, a respeito de seu insistente e "estéril" trabalho com as palavras:

> Professor Meyer, como você está vendo, conservei até hoje a mania de estragar papel. Costumo enviar para o 'Diário' uma redação semanal que você encheria de traços a lápis vermelho, rubramente indignados, se eu lhe entregasse a folha do meu tema. [...] A Professora Vida só tem me dado zero nas sabatinas. E me passa descomposturas muito piores do que os seus carões paternais. Tudo zero! O sr. tinha razão em dizer: este menino acaba maluco... Eu era predestinado (MEYER, "Crônica de saudade", 29.07.1928).

Em "Lembrança", o fim da aula de Emilio é a senha para o ritual diário de descobertas literárias e cromáticas na Biblioteca Pública:

> Depois de ouvir o sermão cotidiano do velho Meyer sobre os moços que roubam o dinheiro dos seus pais, eu largava os cadernos de álgebra e, entrando na Biblioteca, mergulhava no primeiro volume dos 'Maias' com deliciosa broca literária. A tonalidade da luz já era uma transfiguração estética porque os vidros verdes diluíam no ambiente uma tinta glauca e os leitores pareciam anfíbios sábios afogados num aquário, curvados sobre a página, soletrando os segredos do oceano interior (MEYER, "Lembrança", 27.08.1930).

Diante de tão sólida base cultural familiar, é natural que o inteligente e agitado Tico demonstrasse, desde o princípio, certas características que de certa forma o diferenciassem dos demais meninos de sua idade, tais como: o medo do "rei dos ratos"; o interesse pelo cinema; a fascinação pelo "espetáculo da prostituição"; os primeiros contatos com

a literatura (Dumas, Alencar, Scott) e com o tabagismo. É óbvio que Tico se interessava sim por várias "descobertas" comuns ao universo dos demais garotos (exploração da natureza, dos grandes quintais e das praças da cidade, atitudes presentes, por exemplo, em certos capítulos de *Segredos da infância* como "O menino da Floresta" ou "Na Praça da Matriz"), mas o que claramente prevalece em suas confissões são os acessos de sua "ridícula timidez de bicho", muitas vezes mal compreendidas até por ele próprio. Esse aspecto marcante de seu comportamento é evidente sobretudo nos capítulos que tratam de sua adaptação escolar, adaptação complicada, como seria a de qualquer pessoa que, já na infância, se "escondesse" em sua própria "concha" e sofresse constantes "[...] crises de alheamento em pleno recreio, quando encaramujar-se é quase um gesto de defesa" (MEYER, "Quê? Por quê? Pra quê?", *Segredos da infância*, 1949, p. 135). Em "No ginásio", a excentricidade e a timidez do menino se manifestam mesmo quando ele já não é mais "calouro", aumentando seu sentimento de inadaptação, sua vergonha e humilhação por ser "diferente" dos demais:

> No começo do outro ano, quando fizeram a chamada para os alunos do segundo preliminar, esgueirei-me de novo entre os alunos do primeiro curso; dominava-me o pavor do mistério. Deixei-me estar assim, quietinho, esquecido, simulando distração, na vaga esperança de poder continuar no mesmo aprisco, sem as complicações imprevistas que me aterravam. [...] Descobriram-me afinal; uma voz severa perguntou, na soleira da vida nova: está aqui um menino chamado Augusto Meyer? E lá me fui, entre risos impiedosos, humilhado e encabulado, carregando o peso da fatalidade sobre os ombros magros. O caso, narrado em família pelo meu irmão foi considerado mais um acesso da minha ridícula timidez de 'bicho'. (MEYER, *Segredos da infância*, 1949, p. 113)

Não pode ser considerada "comum" a atitude de um menino que, com pouco mais de cinco ou seis anos de idade, já carrega sobre os ombros "o peso da fatalidade", mesmo que esse peso só seja devidamente assimilado muitos anos depois, em sua reconstituição memorialística. Por

isso, discordo de Francisco de Assis Barbosa quando diz que Augusto possuíra

> [...] Vidinha igual à de todos os meninos até mesmo nas travessuras mais estranhas, como as brincadeiras de feitor surrando dois pretinhos da vizinhança que se compraziam no papel retroativo de escravos. Tico, o menino ruivo de Porto Alegre e São Leopoldo, não difere em essência de outros meninos, ruivos ou morenos, de São Luís do Maranhão, Maranguape ou Guaratinguetá (BARBOSA, "Posso me sentar na cadeira nº 13?", 1971, p. 2).

Difere sim, e muito, até mesmo dos "guris" de Porto Alegre, que não perceberiam as sutis complexidades de alguém que estivesse predestinado a futuramente "encher de brisa o saco roto das cismas". Sua dificuldade de adaptação é patente em "Caminho da escola", capítulo em que Meyer evoca a inveja que, durante o processo de alfabetização, Tico sentia do irmão, "modelo incomparável" que "[...] possuía o garbo dos heróis que não temem a escola porque já conhecem aquele vago mundo ameaçador", e que despertava nele a necessidade de observar "[...] com o rabo do olho a expressão, o porte, o andar, o jeito de carregar a bolsa, que lhe pareciam regras sublimes de conduta" (MEYER, 1949, p. 46).

Mas não há lugar somente para sentimentos negativos: no mesmo capítulo, o memorialista relembra as peripécias de sua fantasia, capaz de pintar um amplo retrato da vida nova que lhe afigurava possível:

> Que comoção não ser mais o guri que brincava toda a tarde no largo do morro com o filho do Sampaio e saía em bando para colher guabiroba! Enquanto caminhava para a vida nova, a imaginação desandava a correr em sentido contrário, como querendo agarrar-se inutilmente às saias da mãe, ao refúgio da casa, ao seu minúsculo passado (MEYER, *Segredos da infância*, 1949, p. 47).

Em "No Bom Conselho", o mesmo fascínio pelo "sentido novo" que a escola, apesar dos constrangimentos e das pressões, trouxe a sua vida:

> A chácara do Ercole, o largo da capela, o morro, a volta do bonde, a rua dos Sapos, o armazém, as fábricas, os terrenos vagos, tudo continuava no mesmo lugar, mas havia nas coisas agora um sentido novo, uma sutil mudança de inflexão, pelo simples motivo de existir escola todos os dias, e temas a compor, e livros complicados, e a D. Clara explicando as questões com paciência de anjo (MEYER, *Segredos da infância*, 1949, p. 55-56).

Além disso, há uma grande distância, explorada em ambos os textos, entre o sujeito da memória e a criança evocada. Em "Caminho da escola", Meyer opta por descrever a si mesmo na terceira pessoa, como se estivesse, nas palavras de Freud, "alheio à cena", acentuando a diferença que vai do "Tico" da infância ao "Augusto Meyer" da maturidade. Tal alternância de vozes (entre o "eu" do sujeito da memória e o "ele" de então) também aparece no capítulo "No Bom Conselho", em que a referência, na terceira pessoa, ao "dorminhoco" que ele fôra se contrapõe ao "meu corpo" da narrativa em primeira pessoa, permitindo aquilo que Tania Carvalhal chama de "autocontemplação desejada".

> Todas as manhãs Idalina arrumava os livros e a merenda na mochila. Minha mãe entrava no quarto, abria as janelas e o sol vinha bater em cheio na cara do *dorminhoco*. Mesmo assim, de olhos fechados, enxergava a luz através do véu vermelho das pálpebras, um vermelho quase transparente que ardia um pouco sobre as pupilas. E que esforço para olhar de frente a claridade, descolar a cabeça do travesseiro, sair do vale macio da cama, onde o *meu corpo* era uma primeira consciência sem vontade, um delicioso torpor estirado em espreguiçamentos... (MEYER, 1949, p. 55; grifo do autor)[323].

323 Sobre a expressão usada por Tania, ver: "A introdução da terceira pessoa para designar a feição anterior do Eu favorece a autocontemplação desejada. O procedimento de neutralização do eu acentua a visão do exterior e lhe permite uma avaliação mais objetiva das mudanças, como ocorre no capítulo 'Moço e velho', [...] [em que] a troca do 'eu' por 'ele' é quase imperiosa como recurso descritivo" (CARVALHAL, 1987, p. 14). Além de "Moço e velho", apontado por Carvalhal, e de "Rua da Praia" ("Pelo meio da rua vão andando João Manuel de Azevedo Cavalcanti, João Santana, Sotero Cosme e os dois inseparáveis pernaltas *Aug* e Théo", 1966, p. 134; grifo do autor), pertencentes a *No tempo da flor*, vemos, pelas citações feitas acima, que o escritor se vale desse recurso de falar de si na terceira pessoa nos capítulos "Caminho da escola" e "No Bom Conselho", do volume de 1949, quando a distância temporal entre "eu" e "ele" já se fazia evidente.

O distanciamento entre o "eu" da escritura e o "ele" da infância torna-se efetivamente um "desdobramento" (dos efeitos tempespaciais, da personalidade e do próprio Eu), manifesto sobretudo quando o "Outro" evocado recebe um nome, seja este, no caso das *Memórias*, Tico, Foguinho (apelidos do menino), Aug (apelido do adolescente) ou Bilu, "alter-ego" do escritor. Na memorialística meyeriana também está presente, embora de maneira diversa (mais redentora e menos traumática), a "[...] fragmentação multiplicadora da personalidade, que instaura a dialética entre ser e aparência", que Tania Carvalhal aponta, em *A evidência mascarada* (1984, p. 118), como o tema central de sua obra poética. O "desdobramento" do eu poético em imagens de imagens, espelhos de espelhos que se multiplicam ao infinito, aparece, na memorialística do autor, quando, por exemplo,

> [...] Meyer se dispõe a rememorar a rua da Ladeira, em Porto Alegre, no tempo da sua juventude. No passeio evocativo, vê a si mesmo sob a máscara do duplo que, como na obra poética, ganha a designação de Bilu. 'Passando para o alto da Ladeira – escreve – cá está a Biblioteca Pública, onde o convalescente Bilu, macerado de literatura e metido num casaco felpudo, ia ler todas as manhãs um estranho e delicioso livro intitulado: *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*' (CARVALHAL, 1987, p. 14)[324].

Se os *Segredos da infância* de Augusto Meyer são protagonizados por Tico, o menino que se entedia na escola e se diverte com aranhóis, pandorgas e brincadeiras de "feitor e escravo", *No tempo da flor*, volume que marca a transição da infância do autor para a adolescência, é povoado

324 A passagem citada está em "Ladeira da saudade" (MEYER, 1966, p. 91). Sobre o inevitável distanciamento, ver também o seguinte comentário da autora: "Recompor as sensações experimentadas significa reinventá-las. Por vezes, o distanciamento criado, em lugar de significar apenas um afastamento temporal, traz a marca de uma emoção aguçada e o 'eu' original 'morre' no texto para dar vez a esse outro-eu que, agora, vive e se emociona em seu lugar" (CARVALHAL, 1987, p. 14).

por outros "eus" e por outras "máscaras". Destaco primeiramente que, se por um lado as *Memórias* de Meyer são compostas por capítulos descontínuos, que podem ser lidos separadamente (inclusive aqueles sobre os antepassados), por outro, se levarmos em conta apenas a questão da reelaboração dos diversos "eus" que compõem sua personalidade, veremos que a narrativa respeita a ordem cronológica dos eventos, pois o memorialista parte, no volume inaugural, do menino Tico, para chegar, em *No tempo da flor*, a Foguinho e a Aug, entremeados pela figura dupla e ambígua de Bilu, "cidadão da harmonia cósmica" e "malabarista metafísico"[325] a povoar os versos e o memorialismo do autor.

Todos esses "eus" que povoam a história de Augusto Meyer, Felipes e Marias, Henriques e Carlos, Ticos e Bilus, Foguinhos, Augs e outros tantos que não chega a nomear, são "inquilinos" de uma mesma casa que o escritor, julgando-se "proprietário do nariz" e de "si mesmo", constrói aos poucos, à medida que a "reconquista do eu" se alia à "reconquista do espaço" (recriando-se o espaço, os "eus" que o ocuparam "voltam à tona", reincorporados à lembrança que o Eu possui do tempespaço original), pois nas *Memórias* de Meyer "não há distância entre o eu e a paisagem", pois ambos mudam simultaneamente, "ambos se desfazem e se reconstroem sob novas formas ao longo dos anos" (CARVALHAL, 1984, p. 86), e, embora Augusto insista em conservar (a ilusão de) um "mesmo nome" atestado pelas "certidões do registro civil", ele tem plena consciência de que Tico troca "de alma e de pele" com Foguinho, este com Aug e todos com Bilu, "locatários irresponsáveis" capazes até de ressuscitar "fantasmas" da memória coletiva e de "restituir a casa ao dono" ao "despencarem" do "último andar do devaneio". São tantos "eus" diferentes que alguns não tem nem nome e, livres no inconsciente, perdem-se durante o sono ou nas "garras" do delírio insone, necessitando o verdadeiro "Eu da gente", ao despertar, de grande esforço mnemônico para que se

325 Ver "Andante" e "Canção encrencada", MEYER, 1957, p. 164 e 175.

recobre a identidade subitamente esquecida, como na cena inicial de *Du côté de chez Swann* na qual Marcel demora a se lembrar onde está e quem ele é, mesma sensação descrita por Pedro Nava em *Cera das almas*:

> [...] o acordar se completa se condensa com a noção súbita do EU. Um pobre homem acorda e é possuído de sua consciência individual quando cria o mundo abrindo os olhos. Sua primeira percepção é a de límpidos floretes que se empilham: gretas de venezianas e logo as pontas do universo convergem sobre o que vai se mover e em quem as contrações musculares das intenções vão repetir EU e dizer MEU. Acordam os pronomes pessoais, os possessivos e começa a defesa (NAVA, 2006, p. 30).

Tania Carvalhal acredita que o "verdadeiro sentido" de *No tempo da flor*, mais do que servir como "pretexto de reconstruir o início da adolescência", é o de configurar "[...] uma profunda reflexão sobre a perda da identidade" (1984, p. 85), de uma identidade que, assim como na poesia do escritor, representa a cisão de um "eu" fragmentado, imerso na "exploração dos conflitos interiores" e que persegue insistentemente a fixação de imagens fugidias que se dividem e/ou se multiplicam à exaustão[326]. A consciência da profundidade abismal da fragmentação interior leva Augusto Meyer a empreender, nas *Memórias*, uma busca incansável de um Eu a princípio dilacerado *ad infinitum*, mas que se reencontra, pelo menos parcialmente, ao reelaborar o "tempespaço ideal" em que tantos "eus" existiram e deixaram suas impressões. Isto é: o Eu é fragmentado mas sua tentativa de unificação, ao contrário do que ocorre em sua poesia (na qual o eu-lírico se "desdobra" em uma grande multiplicidade de máscaras e o "esfacelamento da personalidade" constitui, segundo Carvalhal, o "núcleo da reflexão" do autor; 1984, p. 54), é, na memorialística, mais bem-sucedida, pois aqui a consciência do escritor chega mais

326 "Vulto, sombra, fantasma. O lado obscuro do Eu que se manifesta. Parecido mas estranho: a imagem do ser que ele é para os outros e algumas vezes para si mesmo, distinta da verdadeira. É esta que o poeta quer recompor" (CARVALHAL, 1984, p. 55).

perto daquilo que podemos considerar como "totalidade", reinventando e incorporando ao sujeito da memória todos os "personagens" que foi, viveu ou sonhou. Indo mais longe, diria que a confissão autobiográfica é o melhor expediente que o autor encontrou de recompor uma personalidade poeticamente esfacelada e ferida por tantos vácuos interiores[327]. É como se, ao conceber *No tempo da flor*, conseguisse ser Tico-Foguinho -Aug-Bilu-Meyer sem deixar de ser Augusto Meyer e sem deixar de manter uma certa unidade, mesmo ciente da "auto-duplicação" em variadas imagens a que "condenava" sua obra:

> Captando a transitoriedade do ser, o instante fugidio entre o sou e o serei, Meyer aponta para um paradoxo: a construção de si mesmo conduz à destruição inevitável do que ele já foi. Eis por que a visão retrospectiva, na observação do processo de vir-a-ser, duplica a figura fazendo com que ele se refira à sua pessoa como dois, empregando o plural (CARVALHAL, *A evidência mascarada*, 1984, p. 85-86).

O leitor familiarizado à obra de Augusto Meyer sabe que é comum, em sua literatura em verso e em prosa, a duplicação de imagens como metáfora da relação entre ser ("essência", o "eu real") e parecer ("aparência", "eu virtual", tal qual a própria imagem refletida no espelho). *Giraluz* inicia-se pelos versos de "Espelho", nos quais o Eu se desdobra na dialética do "eu" vs. o "outro eu", o *unheimlich* de si mesmo: "Quem é esse que mergulhou no lago liso do espelho / e me encara de frente à claridade crua? / [...] Dói-me a ironia de pensar que eu sou tu, fantasma..." (MEYER, *Poesias*, 1957, p. 69)[328].

327 Sobre a questão do "eu" e da "personalidade", ver os conceitos que Meyer veicula em "O eu e a personalidade", crônica de 24 de junho de 1930 (*Correio do Povo*) em que o escritor associa o teatro de Pirandello ao "Eu" e o de Ibsen à "Personalidade", pois "[...] O Eu apresenta-se como um núcleo instável de virtudes ou vícios possíveis", enquanto "[...] A Personalidade se forma quando o Eu se deforma, o que podemos observar na evolução dos espíritos complexos".
328 Partindo do duplo sentido, na língua alemã, do termo *unheimlich* (que tanto se refere àquilo que é "íntimo" e "familiar" quanto "secreto", "oculto", "clandestino" e "dissimulado", por

Símbolo da modernidade e da urbanidade (ambas ironicamente confinadas a labirintos especulares de solidões em plena turbamulta), estilhaçado e decomposto em mil fragmentos como as imagens que ele produz, o espelho é o "móvel de dissociação" entre a "imagem do Outro" e "a do eu lírico" (CARVALHAL, 1984, p. 56), "lago liso" no qual o Eu do poema acima "mergulha", e que se converterá, em "Sanga funda", no cenário da contemplação narcísica na qual a magnitude da ocasião (crepúsculo), do período (infância, pois o Eu aprende "desde cedo") e do lugar (uma "sanga funda", isto é, um "pequeno regato" com "remansos de água clara") convergem para a constatação de ser o Eu (ou o que dele se projeta) o "[...] segredo de algum segredo, / imagem, sombra de imagem", joguete de *heimlich* e *unheimlich* a estranhar o próprio rosto, sendo este o elemento que intermedia a "alma profunda" e a "aparência superficial" do Eu, a ligação entre as sensações interiores e as "máscaras" exteriores:

> Vem ver esta sanga funda / com remansos de água clara: / lá embaixo o céu se aprofunda, / a nuvem passa e não pára. // Numa cisma vagabunda, / olhando-me cara a cara, / quantas vezes me abismara: / água clara... alma profunda... // E que estranho era o meu rosto / no momento em que o sol-pôsto / punha uns longes na paisagem! // Aprendi a ser bem cedo / segredo de algum segredo, / imagem, sombra de imagem...
> (MEYER, *Poesias*, 1957, p. 14).

O tema da imagem duplicada em espelhos e remansos é explorado também na prosa poética de *Literatura e poesia* (1931). No já citado "Dra-

---

ser o oposto de *heimlich*, "doméstico"), Sigmund Freud demonstra, em *O estranho*, que a mais "assustadora" alteridade está presente naquilo que, mesmo sem sabermos, nos é mais familiar: "[...] o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar" (FREUD, 1987, p. 238). Ao interpretar a passagem, Julia Kristeva lembra que "[...] l'étrangeté est en nous: nous sommes nos propres étrangers – nous sommes divisés" (KRISTEVA, 1988, p. 268). Nos versos de Meyer, o mesmo Eu é "familiar" (o "ser" que fita o espelho) e "distante", "secreto" (a imagem que se projeta como um "fantasma" de si), sentidos opostos reunidos sob a mesma expressão sintetizadora: *unheimlich*.

ma", publicado em *Poesias* (1957) sob o título de "O Outro", o homem, enquanto caminha na rua mal iluminada por lampiões, funde a própria sombra aos "vultos do passado", formando uma imagem delirante que, "removendo o peso da febre" e da tradição, "[...] espicha-se, comprida, interminável, com pernas fantásticas de pau, até tocar no outro lado da calçada e trepar na parede" (MEYER, 1957, p. 203). O resultado final? Novo enfrentamento do duplo que o contempla e se deixa contemplar e que o faz acreditar na presença paradoxal de um "[...] mesmo Outro, que era e não era ele mesmo..." (1957, p. 204)[329].

Analisados por Tania Carvalhal em *A evidência mascarada*, outros capítulos de *Literatura e poesia*, dentre os quais "Não faça isso", "Poema" e "Auto-retrato", também privilegiam o tema do Outro que se duplica em imagens espectrais ou pictóricas, imagens tão emblemáticas que se tornam, por vezes, mais "reais" que a própria essência: "Entrou no quarto e acendeu a luz. O espelho ficava bem em frente da porta, e ao acender a luz, a imagem dele, na claridade brusca, parecia mais real do que o seu próprio corpo" (MEYER, "Não faça isso", *Poesias*, 1957, p. 213). O Eu, desconfiado da "fidelidade" da imagem gerada e de sua ousadia em tentar competir com a identidade "verdadeira", aproxima o rosto para certificar-se do engodo e da petulância do reflexo, "aparência" que se finge de "essência":

329 Assim como em relação aos demais capítulos de *Literatura e poesia* que citarei em seguida, opto por mencionar trechos pertencentes ao texto "definitivo", publicado em 1957 na mais completa antologia da produção poética de Augusto Meyer, que inclui toda a coleção de poemas do autor e boa parte da prosa poética em seções como *Literatura e poesia* e *Folhas arrancadas*, visivelmente inspiradas nos *Petits poèmes en prose* de Baudelaire. No texto original, de 1931, lê-se no parágrafo final: "O indicador no botão da luz premeu a claridade. Tirando o paletó, destramando o nó da gravata, foi até o espelho. Do outro lado, no gelo frio, sorria o Outro" (MEYER, 1931, p. 27). Na versão de 1957, o parágrafo se subdivide, o "gelo frio" torna-se "lago emoldurado" e o "Outro" não sorri e exige explicação adicional: "O indicador no botão da luz [...], foi até o espelho. [...] Do outro lado, no lago emoldurado, o mesmo Outro, que era e não era ele mesmo..." (MEYER, 1957, p. 204).

> Chegou perto, olhou. O outro olhava, pálido, pálido, olhava no infinito das pupilas refletidas. Era ele mesmo? Pensando bem, que coisa estranha esse desdobramento sem fim, o diálogo do homem com a sua sombra. Na superfície lisa, a imagem vivia: olhos grandes, parados, a testa pesando sobre o rosto fino (MEYER, 1957, p. 214).

Em "Poema", o Eu delira numa espécie de purgatório onírico onde, em contato com gênios e diabos, passa por bares e jardins nos quais as rosas representam a infância, para terminar, em uma "galeria de espelhos", vendo sua imagem, multiplicada aos milhares, superar em muito os "trezentos e cinquenta eus" fragmentados do poema de Mário de Andrade:

> A última porta revelou-me a Galeria dos Espelhos. Teto, paredes, chão, tudo espelho. Minha imagem multiplicou-se tanto, que perdi a conta. Era eu, mais eu, mais mil eus e atrás deles, mais outros mil. Fiquei espavorido com a idéia de ter de suportar a companhia suspeita de tantos eus, quando um só, francamente, já me enche... (MEYER, "Poema", 1957, p. 220).

Pode-se dizer, portanto, que o "horror" à "multiplicação de eus" (muitas vezes, confessa o memorialista, torna-se difícil conviver com "um só", quanto mais com milhares...) é semelhante ao "horror ao espelho" que outro aficcionado pelo tema afirma possuir:

> Yo que sentí el horror de los espejos / No sólo ante el cristal impenetrable / Donde acaba y empieza, inhabitable, / Un impossible espacio de reflejos // Sino ante el agua especular que imita / El otro azul en su profundo cielo / Que a veces raya el ilusorio vuelo / Del ave inversa o que un temblor agita // Y ante la superficie silenciosa / Del ébano sutil cuya tersura / Repite como un sueño la blancura / De um vago mármol o una vaga rosa, // Hoy, al cabo de tantos y perplejos / Años de errar bajo la varia luna, / Me pregunto qué azar de la fortuna / Hizo que yo temiera los espejos (BORGES, Jorge Luis, "Los espejos", 1976, p. 152).

Assim como nos textos de Meyer ("Espelho" e "Sanga funda"), no poema de Borges o espelho como móvel da duplicação da imagem pode se insinuar tanto através do "cristal inpenetrável" quanto da "água

especular". Além disso, se em "Los espejos" Jorge Luis Borges percebe que não há solidão em um quarto com espelho, pois a imagem do "Outro" sempre servirá de companhia[330], em seus *Cadernos* Augusto Meyer reporta-se à solidão como companheira especial até mesmo na ausência de espelhos, já que a imaginação é suficiente para criar as "sombras" e "fantasmas" que ecoarão nossas palavras:

> Quando eu me afasto dos amigos, quando eu estou a sós, quando a solidão me envolve – então é que chega esse que de perto e de longe me 'segue'. [...] Quando estou sozinho, vou falar com esse que me acompanha como se fôra a minha sombra. Em verdade a solidão não é uma solidão. Ela se povoa dos fantasmas que criamos, ela se enche de nossos pensamentos. A solidão torna mais sonoro o eco das nossas palavras. [...] Ela nos deixa face a face com esse que nos segue como se fora uma sombra. [...] Em verdade a solidão muitas vezes é um suplício. Porque torna sonoro e terrível o eco das nossas palavras... Porque nos deixa face a face com esse que por todos os caminhos nos segue, como se fora uma sombra... (*Apud* CARVALHAL, *A evidência mascarada*, 1984, p. 60-61).

Assim, "sempre que a solidão se instala e reina o vazio e o silêncio, a duplicidade do Eu se manifesta, dramatizando a expressão lírica" (CARVALHAL, 1984, p. 62), como no esboço de um autorretrato que, mesmo parecido com o original, nem por isso contribui para a elucidação de detalhes do modelo, apenas acentua a solidão e o sentimento de inadequação deste:

> Aqui o poeta pára e, como o pintor que examina a tela distante fechando um olho, inclinando a cabeça um pouco até chegar ao ponto ideal da visão, vê que o auto-retrato pode estar muito parecido, mas nem por isso conhece melhor o modelo. Onde está o original? Não sei. [...] Auto-retrato, quantas vezes recomecei o teu esboço teimoso, como quem desenha a própria sombra na areia (MEYER, "Auto-retrato", *Poesias*, 1957, p. 221).

330 "Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro / Paredes de la alcoba hay un espejo, / Ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo / Que arma en el alba un sigiloso teatro" (BORGES, 1976, p. 153).

Ainda sobre o tema do duplo, tão caro a Borges e a Meyer, convém lembrar que o escritor argentino eternizou uma variante importantíssima da duplicação da imagem do Eu – em "Borges y yo", o autor de *El Aleph* explora o inevitável conflito entre o escritor "imortal" (cujas preferências não passam de "vaidades de ator") e a personalidade do homem que se "esconde" atrás do nome famoso e que vive para que o outro possa sobreviver, relação tumultuosa e complexa que faz com que ambos se interpenetrem a ponto de não se saber quem "assina a página em branco":

> Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de professores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. (…) Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página (BORGES, Jorge Luis, "Borges y yo", *El hacedor*, 1995, p. 62-63)[331].

331 Augusto Meyer também separa o homem do escritor. Falando sobre a morte de Machado de Assis, escreve em "Os galos vão cantar", primeiro capítulo de *Preto & Branco*: "É assim que morre o homem para que a obra possa viver. Morre a cada momento, em cada frase acabada, em todo ponto final. Em verdade, o escritor procurava, talvez inconscientemente, essa outra forma de vida, mais grave e profunda, que principia na hora da morte e se prolonga no tempo através da interpretação dos leitores". E para caracterizar as múltiplas possibilidades de interpretação, novamente a metáfora da imagem multiplicada pelos reflexos do espelho: "Seu sentido interior não pára nunca, nem se deixa deformar pela interpretação parcial dos leitores. Cada

Tudo que lemos até agora neste subcapítulo confirma a observação de Tania Carvalhal em *A evidência mascarada*, segundo a qual a obra de Augusto Meyer "[...] dramatiza o conflito entre ser e parecer", conflito que

> [...] repercute necessariamente no tratamento dado ao tema do Outro, desdobramento de si próprio que se manifesta com igual intensidade na poesia e na memorialística. Assim, tornando ficção, anos depois, o Outro que ele já foi, em *No Tempo da Flor*, Meyer tenta captar o instante transitório em que o menino entra na adolescência, 'a meio caminho de si mesmo' (CARVALHAL, 1984, p. 17)[332].

São vários os capítulos de *No tempo da flor* que pontuam a transição da infância do escritor para a adolescência, a começar pelo primeiro ("Na Praça da Matriz", em que "o Eu da gente é um inquilino que se imagina dono de si mesmo", 1966, p. 7), passando por "No tempo da flor" (o qual merecerá aqui atenção maior, justamente por conter finas análises do assunto em questão) e por "Importuna memória" (em que a fascinação pelo "espetáculo" da prostituição é o mais claro indício da transformação do menino em homem; 1966, p. 79-85), até chegar em "Rua da Praia" ("um dos primeiros sonhos dourados" do menino "aluado", 1966, p. 123-134), capítulo que registra as impressões do escritor a respeito da rua onde convivia com seus companheiros de pena e de copo e que continha, além da Livraria do Globo e dos principais cinemas, as

palavra impressa esconde um espelho de mil facetas, onde a nossa imagem pode multiplicar-se até a tortura dos indefiníveis" (MEYER, 1956, p. 13-14).

332 Ainda sobre a questão do eu fracionado que Meyer recupera através do memorialismo, ver o comentário de Tania Carvalhal em *Augusto Meyer - Letras Rio-grandenses*: "Não faz Meyer um 'roman-fleuve', como *La Recherche*, nem mesmo escreve 'memórias', no sentido exato do termo que indica uma reconstituição centrada no histórico mas tende ao relato de natureza autobiográfica, por vezes quase um registro descontínuo que intenta resgatar um Eu que no tempo se perdeu. Dito ainda de outra maneira, os dois volumes de Meyer são tentativas de reencontro do autor com ele mesmo, pois o interessa pouco o que aconteceu no passado, nem tem a preocupação cronológica com esses fatos, mas quer principalmente fixar os momentos experimentados com mais intensidade para entender o processo pelo qual o Eu anterior se transformou no Eu presente" (CARVALHAL, 1987, p. 14).

redações do *Correio do Povo* (onde iniciou sua vida literária) e do *Diário de Notícias*, local de "nascimento" de seu alter-ego:

> Ali nasceu Bilu, cidadão da harmonia cósmica, a dialogar com Rampaglia, a furar o toldo do circo em pulos funambulescos, e o seu salto mortal tríplice, mas um tanto crispado, as suas cabriolas de volatim acabavam sempre irritando o alarmado Roque Callage, entre duas bombeadas do vaporizador antiasmático (MEYER, 1966, p. 129).

Quem leu apenas o primeiro volume das *Memórias* acredita que Tico é a única "identidade" do menino Augusto, não desconfiando que o Eu do memorialista resgatará, justamente no volume seguinte (*No tempo da flor*, compilação de suas reminiscências da juventude e das reflexões sobre a "perda da identidade"), as figuras de Foguinho, Aug e Bilu, este sim o verdadeiro "duplo" do escritor[333], aquele que, na poesia e na memorialística de Augusto Meyer, "pensa nas madrugadas que virão" e "aspira a força da terra possante e contente" ("Chewing gum", *Poesias*, 1957, p. 138), inspirando até mesmo uma inusitada troca de acusações, em forma de soneto, entre a alma do escritor e ele, Bilu, que "coleciona grilos" e se queixa da inexistência de uma "Bilua"!, inacessível donzela que lhe completaria a existência.

> – A culpa não é minha, a culpa é tua, / de tanto controlar, tu descontrolas. / Pois coleciona grilos, ora bolas! / Planta um grão de feijão e vai pra lua! // – Alma, sabes que mais? Tu não me amolas! / Boto o chapéu na idéia e vou pra rua / ver se encontro, imprevista, uma Bilua... / Por hoje, basta de caraminholas! // – Crepúsculo de maio, suave instante, / primeira estrela, brilha! Hoje tu dás / ao Poeta a mesma luz que Deus te deu. // – Alma, tudo é impossível e distante. / Vês? Ela brilha e me namora, mas / quando a luz chega, a estrela já morreu (MEYER, "A alma e Bilu, diálogo", *Poesias*, 1957, p. 182).

333 "Em Meyer, Bilu é a sombra que se concretiza; a parte oculta do Eu que toma corpo, uma potencialidade de sua personalidade que é subitamente liberada: o duplo" (CARVALHAL, 1984, p. 89-90).

Na crônica "A morte de Bilu – Tragédia em dois minutos" (*Diário de Notícias*, 29.04.1928), sarcástico diálogo entre Bilu e o Diabo (Mefisto), surge uma nova esdrúxula pretendente, tão diversa das sedutoras *jeunes-filles* de Proust. Assim diz Mefisto:

> Não aconselho as injeções vitais. Elas revigoram formidavelmente os tecidos, revitalizando o sistema nervoso, mas podem levar a um estado de euforia perpétua, durante o qual, Bilu, você vai se apaixonar até pela Maria Caxuxa, quanto mais pelas jeunes-filles que se miram no espelho róseo das unhas. O inconveniente é grande (MEYER, 1928).

No final da crônica, Augusto Meyer ridiculariza Coelho Neto e Alberto de Oliveira, sugerindo que o suicídio é mais "vantajoso" que a tediosa leitura das obras destes:

> – (Mefisto) (com seu risinho suave) [...] Para o suicídio conheço um meio mais prático. (Vai a estante e escolhe dois volumes). Leia uma página do Coelho Neto, príncipe dos prosadores, ou um soneto de Alberto de Oliveira, príncipe dos poetas... [...] – (Bilu) (dá um pulo e se rasga todo) ó morte horrível! três vezes horrenda! ó atroz morte! Mefisto, tem pena de mim! [...] – (Mefisto) (imperativo) Lê! [...] – (Bilu) Não é preciso ler: me declaro morto! [...] (Bilu morre mesmo, o que aliás é muito natural). [...] PANO [...] – (nota) O autor reserva-se o direito de ressuscitar Bilu na primeira oportunidade (MEYER, "A morte de Bilu", 1928)[334].

Assim como Bilu (impagável alter-ego que é puro deboche e acinte e que pode "morrer" e "ressuscitar" a qualquer momento), a persona-

334 Mais próximos à "corrente" de Graça Aranha, muitos modernistas "elegeram" a figura de Coelho Neto como paradigma do caráter oficial, superficial e caricaturesco da literatura brasileira no início do século XX. Além de Meyer, Oswald de Andrade também "homenageia" o escritor maranhense em *Serafim Ponte Grande* ("O mal foi ter eu medido o meu avanço sobre o cabresto metrificado e nacionalista de duas remotas alimárias – Bilac e Coelho Neto. O erro foi ter corrido na mesma pista inexistente" (ANDRADE, 5 ed, 1989, p. 9); e em *Um homem sem profissão*: "Volto num desespero ao Rio. Sei que ela [a bailarina Landa Kosbach] está em casa de Coelho Neto. Chamo pelo telefone o bestalhão máximo da nossa literatura. Mudando a voz, finjo de missionário italiano, interessado em obter o concurso da dançarina para um festival de benefício. Irei raptá-la no antro livresco do escritor que ela freqüenta" (ANDRADE, 2 ed, 2002, p. 138-139).

lidade de Aug, alcunha do jovem "aprendiz de poeta e pintor", perpassa todo o volume, e sentimos sua "presença" sobretudo no capítulo "Rua da Praia", no qual, relembra o sujeito da memória, o "pernalta" Aug (bem como toda a sua geração), no auge da juventude boêmia e libertária (e frequentando, com companheiros como Tostes, Athos e Vellinho, os melhores bares, livrarias e cinemas da *belle époque* porto-alegrense), respira Modernismo e imprime novo e definitivo rumo à literatura gaúcha. Para Tania Carvalhal, "Bilu opõe-se a Aug", pois

> Ao caráter rígido e controlador de Aug contrapõe-se a anarquia de Bilu, à sua tendência reflexiva e séria, o riso irreverente e a descontração bilusiana, à sua qualidade de *inventor* (leia-se "Aug", em *Poemas de Bilu*) as características destruidoras e anticonvencionais do duplo (CARVALHAL, 1984, p. 92; grifo da autora)[335].

As referências a Foguinho são raras e breves (praticamente restritas ao capítulo "No tempo da flor", que dá título à obra), expediente "freudiano" do qual o sujeito da memória se vale para sufocar a recordação de um cognome "malicioso" que mexia com os nervos do menino (em contraposição a Tico, familiar e "carinhoso"), alusão maldosa à cor avermelhada de seu cabelo, apelido que despertou nele, na época, raiva e sofrimento (por ser "diferente" dos outros, "animal" que "sai marcado" e destinado a ser "*gauche*" na vida), mas que para o memorialista é motivo de orgulho, já que Augusto, ao herdar do bisavô Felipe "a juba ruiva dos nórdicos" e transmiti-la ao neto José, é o elo de um ciclo interminável de nascimento, vida e morte que se perpetua justamente através das características hereditárias e dos liames físicos, sociais, morais e comportamentais que os unem:

335 O poema cuja leitura Tania Carvalhal recomenda é o seguinte: "Nós inventamos palavras maravilhosas, músicas sutis. // Porém ninguém não quis, / ninguém não quis ouvir a nossa voz. // Então nós inventamos músicas sutis / só para nós. // Nem por isso o inventor foi mais feliz" (MEYER, "Aug", *Poesias*, 1957, p. 184). Sobre o "personagem", ver também, em *Literatura e poesia*, o capítulo "Menino Aug" (1931, p. 86-87).

> Rebrotara comigo a juba ruiva dos nórdicos, o mesmo cabelo cor de fogo do meu bisavô Felipe Klinger e do meu neto José Resende Costa. Assim se transmite, de geração a geração, com intermitências, um pigmento, um nariz, uma luz de alma debruçada nos olhos, a cor do cabelo, para lembrar que tudo é continuidade humilde, através dos tempos, e a ilusão individual da vida não passa de um fragmento no grande contexto, sem significado próprio e quase sempre acabando em reticências... (MEYER, 1966, p. 41).

Característica que, tendo originado, na ocasião, vergonha e humilhação para o menino que odiava o apelido (além de ter dificultado o "acesso" do adolescente a "quiméricas Dulcinéias"), é exemplarmente interpretada pelo sujeito da memória, que demonstra ter assimilado aquilo que Roland Barthes chamou, com muita propriedade, de "pré-história do corpo"[336], finalmente compreendendo o "sentido superior" da "sina" de ser ruivo (não mais o de servir de chacota para os colegas de escola, mas o de propagar séculos afora um "sinal hereditário"):

> Mas Augusto então não queria saber de reticências. Palpitava uma labareda de vitalidade naqueles cabelos fartos, rebeldes e ondulados, e o mesmo pêlo ruivo começava a brotar no dorso das mãos sardentas. Como todo animal que sai marcado e peculiar, de pinta diferente, no meio dos outros, Foguinho sofria do seu cabelo, das suas sardas, do seu apelido coruscante e malicioso. [...] Enquanto vivia a turbulência do futebol, do soldado-ladrão, da barra, do brinquedo de esconder – um, dois, três Foguinho! – não sentia as malícias do apelido. Mas agora, aluno de preparatórios, mocito espigado e já vago leitor de Alencar e Victor Hugo, a reação era outra. *Foguinho* parecia-lhe nome de guerra pouco romanesco e nada recomendável aos olhos das quiméricas Dulcinéias, fabricadas com a brisa das leituras elegíacas, entre uma lição de álgebra e os destroços de um soneto gorado (MEYER, 1966, p. 41-42; grifo do autor).

Apesar da rejeição à alcunha que o acompanha a contragosto, "No tempo da flor" é uma espécie de encômio da adolescência, período con-

336 *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 12.

fuso no qual, para Meyer, o jovem é mais "vítima" que "culpado", já que não pode ser responsabilizado pelo fato de ser "homem feito" "por fora" e, "por dentro", ser "a mesma criança", "mais criança ainda por contraste, quando se revela a persistência do espírito pueril num gesto, numa palavra impensada, numa simples inflexão de voz" (MEYER, 1966, p. 40). A mudança de voz, aliás, é, na opinião do memorialista, um indício da profunda e definitiva transformação que o Eu sofre:

> Na mudança de voz é que se manifesta, às vezes com efeitos muito engraçados de falsete, esse diálogo entre o homem e a criança, verdadeiro dueto, em que o grave e o agudo, o barítono e o tenorino, tentando colaborar na mesma frase, respeitam o sentido oracional, mas quebram a unidade expressiva, alternando modulação, volume e ressonância. [...] Com que boa risada se descobre que dentro do grandalhão está escondido um guri (MEYER, 1966, p. 40).

A valorização do adolescente como virtualidade transitória do Eu, "esboço caricato do homem que ainda não veio"[337], e como símbolo máximo da "indeterminação do futuro" prossegue, culminando com o lírico e singelo elogio de suas potencialidades latentes, o que o elevaria à condição de "herói dos quatro ventos".

> Digam o que disserem os críticos sisudos e adultos, babando sabedoria, na virtualidade está a grande vantagem desse herói dos quatro ventos, e todos estes lados que agora nos parecem tão ridículos no Adolescente, o ser mas não ser, o andar e desandar, os tropeços do homem levado pela mão da criança, revirados pelo avesso, apresentam outros lados positivos de compensação e desafogo, são outras tantas janelas abertas para a deliciosa indeterminação do futuro. Quem tem razão é sempre o amanhã que ainda não veio, a aventura dos dias escondidos na vaga distância azul de outros dias... [...] Ébrio de nada e tudo, mas com não sei que toque de sol nos olhos, ridículo e admirável, na sua riqueza potencial, o

337 "Já o sentimos dentro de nós, o herói virtual, como um apelo que vem de muito longe. A meio caminho de mim mesmo, o homem que hei de ser começa a desencadear o gesto criador de um destino" (MEYER, "No tempo da flor", 1966, p. 42).

> adolescente sofre por não saber como é bom sofrer no tempo da flor (MEYER, 1966, p. 42).

Há, então, que se lamentar mesmo o "eu perdido" da adolescência, tempo que, "visto de longe, e por saudade, [...] é só aroma; vivido, é espinho também" (MEYER, 1966, p. 40)[338], embora o jovem não se dê conta do fato, pois ele sofre sem saber bem o motivo ("espinhos" que ferem o corpo e a alma) e sem ter noção de que se trata do melhor período de sua vida, período de rejeições mas de descobertas, de crises existenciais mas também de experiências únicas: "Para quem nasceu com um pouco de imaginação, a adolescência é mais ou menos como aprender a caminhar por entre os obstáculos de um caminho atravancado – com pernas de pau e sem tropeçar" (MEYER, 1966, p. 40).

A metáfora das "pernas de pau" não é a única que utiliza para se referir à adolescência: em sua visão retrospectiva, a juventude é o "sol" de nossas vidas, enquanto a maturidade não passa de uma "sombra" que nos acompanhará até a morte.

> Em vão nos voltamos, de vez em quando, para aquelas manchas claras de terra insolada, lá nas dobras do horizonte. Para trás ficou a infância e a adolescência, que é o tempo flor. Em frente, em frente seguem os nossos caminhos, todos eles voltados para a zona de sombra (MEYER, 1966, p. 39).

Mesmo na irremediável "zona de sombra" e deixando a juventude, "várzea ao sol", para trás, em essência a "memória sentimental" do poeta é a mesma, como afirma em 1930, na crônica "Tema da infância":

338 Notar a incrível semelhança entre esta passagem de "No tempo da flor" e a seguinte estrofe de "The ivy crown", do poeta norte-americano William Carlos Williams: "At our age the imagination / across the sorry facts / lifts us / to make roses / stand before thorns" (1999, p. 456), assim traduzida por Ana Cristina Cesar e Grazyna Drabik: "Na nossa idade, a imaginação / levanta-nos / acima dos fatos tristes / colocando rosas / à frente de espinhos" (1999, p. 459).

"Meus olhos mudaram, [...] meus olhos mudaram mas lá no fundo o coração é o mesmo" (MEYER, *Correio do Povo*, 04.06.1930)[339].

Mais uma metáfora se depreende aqui: os olhos representam o *outro/idem/same*, o "eu" que varia conforme a passagem do tempo, ao passo que o coração, sempre "igual", equivale ao *mesmo/ipse/self* dos termos de Locke recuperados por Ricoeur, "eu" perene que se afigura "ser" enquanto "ser" e que, no caso de Meyer, materializa-se na "memória sentimental" – daí a metáfora do coração – que pretende assentar recordações de lugares como o Cerro d'Árvore ou a Praça da Matriz e de pessoas como os bisavós ou o tio Emilio Meyer, entidades indispensáveis à sua recriação memorialística.

Recriação de um Eu que, incomodado com tantos "inquilinos" a habitarem a mesma "casa", decide transformar a "fragmentação interior", tão cara a sua obra poética, em uma espécie de reconstituição memorialística integral, que abarque simultaneamente a reconquista do tempo, do eu e do espaço perdidos, pois "não há distância entre o eu e a paisagem" e muito pouca entre o "tempo da flor" vivido ("espinho" também) e relembrado (só "aroma"). Se Meyer concluiu seu projeto autobiográfico a contento não o sabemos, uma vez que o volume *Becos da memória*, terceiro e último de sua memorialística, em que provavelmente chegaria à "reunificação do Eu perdido", não chegou a ser efetivado. No entanto, tal lacuna não inviabiliza a bem-sucedida reconfiguração do passado obtida através de *Segredos da infância* e *No tempo da flor*. Apenas deixa no ar a sugestão de que, assim como Proust, Meyer, caso tivesse tido tempo suficiente, teria conseguido se "reencontrar" de forma integral e

339 Drummond também encara a questão de forma semelhante: "Vamos, não chores... / A infância está perdida. / A mocidade está perdida. / Mas a vida não se perdeu. // O primeiro amor passou. / O segundo amor passou. / O terceiro amor passou. / Mas o coração continua" (ANDRADE, "Consolo na praia", 1989, p. 117).

definitiva, afastando de vez os fantasmas da "fragmentação multiplicadora da personalidade" que o perseguiam e que faziam dessa tentativa extrema a razão principal do autoconhecimento que o escritor buscava atingir em suas memórias e que bem poderiam ser definidas como a "reinvenção memorialística do eu" que, a princípio subdividido nas personalidades de Tico, Foguinho, Aug e Bilu, torna-se novamente uno através do lírico e nostálgico trabalho de reconstituição mnemônica de Augusto Meyer, sujeito da escritura.

CONFLUÊNCIAS ENTRE AS MEMORIALÍSTICAS DE AUGUSTO MEYER E DE PEDRO NAVA

> "Méier, Méier, Méier. Fui derretendo na boca, repassando a bala do vocábulo – méier, méier, meiermeiermeiermeier – até ficar só com seu travo acídulo, só com seu som e dele varrer qualquer sentido intrínseco. Abrindo apenas os caminhos das associações abstratas. As das palavras mágicas. As das que funcionam isoladas e dizem sem necessidade de frase."
> (Pedro Nava, *Balão cativo*, 1973, p. 185)

Este importante memorialista brasileiro adorava cinema e artes plásticas, tendo dado vazão a suas "veleidades de pintor" e chegado a pensar ser esta sua verdadeira vocação. Planejou a continuação de suas *Memórias*, mas não viveu tempo suficiente para cumprir o projeto. Viveu no "Caminho Novo" e conviveu com a geração modernista de 1922 (a de Mário de Andrade e Manuel Bandeira) e de 1930 (a de Carlos Drummond de Andrade); teve um tio como modelo intelectual em sua incursão pelo mundo das letras e da cultura; frequentou as principais rodas literárias e boêmias de uma capital emergente; apaixonou-se pela imagem da Bela Adormecida no Bosque, a "própria imagem da poesia das coisas perdidas no tempo" (MEYER, 1966, p. 97); e criou seu alter-ego. Afinal, de quem estou falando, de Augusto Meyer (e Bilu) ou de Pedro Nava (e Egon)? De qualquer um deles, pois a ambos se aplicam as características mencionadas acima, além das convergências temáticas e intertextuais

(Proust sobretudo, mas também François Villon[340] e outros escritores franceses), envolvendo a gênese, a estruturação e a realização da escritura das respectivas obras memorialísticas.

Não pretendo comparar as "coincidências literárias" que cercam as obras memorialísticas destes ilustres insones[341], e sim demonstrar o quanto os projetos se relacionam e os assuntos abordados são praticamente os mesmos, a despeito de uma diferença fundamental: as *Memórias* de Augusto Meyer compõem-se de capítulos curtos, descontínuos e sem

340 "Ah! onde? estais flores doutrora, onde? neiges d'antan? Onde? estais nossas Heloísas Brancas Bertas Beatrizes Haremburges Joanas..." (NAVA, Beira-mar, 1985, p. 104). Na memorialística de Meyer, o topus do ubi sunt? ("où sont?", "onde estão?" as pessoas de nosso passado) aparece de maneira subliminar, como em "Mundo", crônica de acento memorialístico presente em Literatura e poesia: "Mas onde está você, Aparício Sampaio? A loja em que você morava continua com os rolos de fazenda na porta, o balcão e a vidraça. Só você não pode mais (nunca mais) comparecer, porque a terra tomou conta do seu corpo. E onde estão os guris camaradas? O magriça bilioso que me ensinou a pitar o primeiro cigarro [...]" (MEYER, 1931, p. 5). No ensaio "Pergunta sem resposta", de Preto & Branco (1956), Augusto Meyer se serve justamente das baladas de Villon para discutir o caminho histórico da tópica que "corria mundo entre as poesias populares latinas da Idade Média" (1956, p. 106), acentuando a originalidade de um poema como a Ballade des dames du temps jadis, no qual, "tomando como impulso criador a seqüela de nomes ilustres que formavam um catálogo dos mortos" (a cortesã romana Flora, Heloísa, discípula e esposa de Abelardo, Berta, mãe de Carlos Magno, dentre outras; ver VILLON, 1986, p. 18-21), "o genial escholier conseguiu compor uma balada [...] que já não é dança macabra, nem lição de moral, [...] é só poesia" (MEYER, 1956, p. 108).

341 Além do episódio descrito em "O rei dos ratos" (*Segredos da infância*, 1949, p. 21-30), fonte primordial da insônia do memorialista durante a infância, ver: "Fechar os olhos e dormir. Mas no fundo das pálpebras fechadas, o olho da insônia abre um túnel. Vultos do passado chegaram na ponta dos pés e entraram no quarto, como gente discreta de velório que não quer importunar o defunto. Vem deles o sussurro do absurdo, o cochicho do irrevelado" (MEYER, "Do fundo da insônia", 1949, p. 70). E também: "Estirado na cama, em noites de insônia, sinto que é inútil contar até cem, até mil, até mil e um... São as mil e uma noites de insônia. Filmes salteados e trêmulos perfuram-me a pupila interior. Um fervilhar de imagens atropeladas toma conta da memória aturdida" (MEYER, "Cine Insônia", 1966, p. 35). De Pedro Nava, conferir, por exemplo, o seguinte trecho de *Chão de ferro*: "Quando eu chegava [na casa da cunhada dos Ennes] conversava um pouco e logo depois íamos para o vale de lençóis. Minha presença, o fato de saber alguém ali com a possibilidade de buscar socorro, chamar tia Eugênia, o médico, ir à farmácia – restituiu tranqüilidade à família e passaram todos a dormir. Eu não. Foi nessa estada em casa da Clara que comecei as faltas de sono e insônias de que já dei alguma notícia contando [em *Balão cativo*] minhas noites no internato" (NAVA, 1976, p. 211).

ordem cronológica fixa, ao passo que as de Nava respeitam a narrativa cronológica e se subdividem em longos capítulos que mantêm, na medida do possível, uma certa linearidade. Além disso, o projeto de Pedro Nava era maior e mais ousado, tendo o escritor mineiro previsto a redação de catorze volumes, enquanto Meyer se atinha ao planejamento inicial de produzir "apenas" uma trilogia. Em comum, nesse caso, o fato de ambos não terem conseguido realizar plenamente suas respectivas iniciativas – Nava, como se sabe, interrompe-a durante a redação do sétimo volume, *Cera das almas*, e Meyer nem chega a compilar os capítulos que fariam parte do terceiro e último volume de suas memórias, ao qual intitularia *Becos da memória*[342].

Morando ambos no Rio de Janeiro a partir da década de 1930 (Meyer a partir de 1937 e Nava, de 1934), por pouco não se conheceram pessoalmente, conforme conta Raymundo Faoro em texto sobre Sérgio Buarque de Holanda, convivência que poderia ter ocorrido naturalmente – pois tinham vários amigos em comum – não fosse o isolamento do "caramujo" Augusto Meyer, que se trancara em casa depois da morte de Sara da mesma maneira que alguns de seus grandes mestres (Proust após a morte da mãe e Machado de Assis após a de Carolina), com o propósito de viver "confinado" aos livros e às lembranças pessoais o resto de sua vida[343].

342 Além desses dois escritores, outros importantes memorialistas brasileiros morreram antes de completar seu projeto memorialístico, como por exemplo Humberto de Campos (tanto que o segundo volume de suas reminiscências foi publicado sob o título de *Memórias inacabadas*) e Oswald de Andrade, que redigiu apenas o primeiro dentre os quatros volumes planejados, de acordo com o depoimento de Jorge Schwartz e de Gênese Andrade na "Nota Introdutória" a *Um homem sem profissão*: "Em duas entrevistas importantes [...], Oswald menciona o projeto de suas memórias, com o título genérico *Um homem sem profissão*, em quatro tomos: I. *Sob as ordens de mamãe*, que engloba o período de 1890 a 1919, relato de sua infância, adolescência e primeira mocidade; II. *O salão e a selva*, que vai até 1929, sobre o movimento modernista, a Semana de Arte Moderna, o Movimento Antropofágico, o ciclo áureo do café; III. *O solo das catacumbas*, de 1930 a 1942, relato de suas experiências políticas; IV. *Para lá do trapézio sem rede*, como ele diz, 'desde o encontro de Maria Antonieta d'Alkimin até hoje' [1954, data de sua morte]" (2002, p. 9). Imagine-se a riqueza do material (e sua consequente importância para a memória do Modernismo brasileiro) caso tivesse sido escrito e publicado!

343Afirma Faoro, a respeito dos encontros na casa do autor de *Raízes do Brasil*: "Quando possível, formava-se um grupo para o jantar, Francisco de Assis Barbosa, Pedro Nava, Afonso

Leitor compulsivo, é possível que Nava tenha lido as *Memórias* de Meyer (principalmente *Segredos da infância*, que é de 1949), mas Meyer, morto em 1970, certamente não leu as de Nava, detalhe que releva o fato de possuírem as *Memórias* de Meyer e de Nava, ambas assumidamente proustianas, impressionantes correlações sobretudo temáticas. Se, no plano pessoal, os escritores não tiveram a oportunidade de se conhecer, no plano literário suas memorialísticas mantém uma estreita "convivência", tornando-se uma o complemento da outra, sendo que as motivações que as enformam são praticamente as mesmas, o que me leva a adotar, no subcapítulo, a ideia de "trechos paralelos" para caracterizar as confluências entre as duas obras, citando, inclusive, tais trechos um após o outro a fim de reforçar a aproximação entre os temas abordados.

Tendo Meyer nascido em janeiro de 1902 e Nava em junho de 1903, é perfeitamente compreensível que ambos tenham vivenciado, nas duas primeiras décadas do século XX, as mesmas "seduções" infanto-juvenis, relacionadas à descoberta de interesses restritos ao mundo dos adultos (sexo, prostituição e tabagismo) e a manifestações artísticas em geral (pintura, cinema). Há inúmeros trechos "em comum", tais como o fascínio pela prostituição:

> Além dos oradores de praça, havia os amorosos, que traziam de olho a Sofia, renteavam a janela baixa da Bola-de-Sebo, ambas italianas, ambas maternais com a rapaziada. Eram o desespero das famílias, a delícia dos pecados mortais. Debruçavam-se na almofada do peitoril, para alargar ainda mais a dádiva do decote. 'Estão verdes', pareciam dizer os olhares tortos de alguns hipócritas, que passavam de largo na calçada. Mas nos olhos longos dos estudantes corria leite e mel... (MEYER, "Do tempo da espanhola", 1966, p. 58-59).
>
> Bem cedo começou a impressionar-me, na Praça da Matriz, o espetáculo da prostituição. Naquela idade em

Arinos. Eu algumas vezes ligava para Augusto Meyer, para que ele se juntasse a nós. Ele se mostrava decidido a comparecer ao jantar. Perguntava a hora do encontro: 'Meyer, às nove está bem?'. 'Quem sabe', dizia, 'às nove e quinze?'. Ele não aparecia nunca, apesar da segurança da resposta" (FAORO, Raymundo, 2002, p. 6).

que as cousas deixam marcas profundas, era só abrir os olhos, para que tudo entrasse por eles e lá ficasse gravado no íntimo, a vida inteira (MEYER, "Importuna memória", 1966, p. 79).

[...] desde seus primórdios, Juiz de Fora tinha uma cloaca aberta a igual distância da Rua Principal e das barrancas do Paraibuna. Era a Rua do Sapo. Nela se abrigavam as biraias autóctones e as zabaneiras que vinham do Rio em diligência. Justamente a chegada de um desses carregamentos, contendo até francesas para os nativos, foi ruidosamente festejada pelos tios Zezé e Júlio [...] Houve vinhos, houve música e o chafurdamento final. Pois no dia seguinte os dois irmãos foram ouvidos pela Inhazinha quando rememoravam, deleitados, os néctares de Siracusa que tinham bebido, os tabacos de Alepo que tinham fumado, as harpas de Alexandria que tinham tangido e as cortesãs de Sagunto que tinham comido. Que mulheres! Que chupetas! Eles ainda estavam frouxos, zonzos, exauridos, sem tutano, desossados, os quartos destroncados... [...] Surpreendido o relato da orgia, a mana pôs a boca no mundo, com um acesso que era mais de raiva que de mágoa (NAVA, *Baú de ossos*, 1983, p. 151-152).

Marcos de uma maliciosa iniciação, a da explosão dos apelos da carne (explosão que permanece nos poros e na memória como a lembrança das "negrinhas", evocação a penetrar os cinco sentidos: "Pelos olhos. Pelos ouvidos. Pelo olfato. Pelo tato. Pelo gosto da comida simples e clássica da Lúcia, da Justina, da Rosa, da Deolinda", NAVA, *Balão cativo*, 1973, p. 7), é comum, nessa idade, reconhecer sexo "em tudo", até nas letras do alfabeto, "as indecentes letras!": "[...] O descomposto A de pernas abertas; o erecto I; o fingido Y se encolhendo como quem não quer; o V vulvar; o O ultra-anal. E a indignidade dos ditongos? das semivogais? se apanhando ora pela frente, ora por trás [...]" (NAVA, *Balão cativo*, 1973, p. 302)[344].

344 Em "No Bom Conselho", Meyer também adjetiva as letras, demonstrando preocupações menos carnais e mais "filosofantes": "Começara a dança do alfabeto. O A de boca aberta, o B sempre de nariz entupido, o C, que parece tão simples, quase simplório como o O e o I, e afinal

Mas Meyer e Nava não estão sozinhos nem são os principais, em termos de memorialismo modernista brasileiro, quanto à confissão do despertar do desejo sexual – experiências bem mais radicais que a "teoria" ensinada ao gaúcho e ao mineiro são vividas por Oswald de Andrade, cujas primeiras recordações estão estritamente ligadas à masturbação e à quebra de tabus sexuais[345], e por José Lins do Rego, convivendo com os primos da roça e conhecendo o sexo através do universo paralelo da zoofilia:

> Sabiam demais os primos do Santo Antônio. Sabiam tanto que não havia segredos para eles. E tanto não havia que andavam pelo cercado em libertinagens com as vacas. Havia uma vaca chamada Selada, com defeito na espinha. Quando ia chegando a boca da noite, os moleques corriam com os primos para os fundos do curral. Com pouco mais chegava-se para junto deles a pobre Selada. E começavam a servir-se dela uns atrás dos outros. A vaca não se movia do lugar, enquanto Silvino ou Zé Morei-

se revela torto e caprichoso no andar da leitura, espécie de gancho desastrado, levando por descuido no arrastão o Q, o K e a minhoca do S" (MEYER, 1966, p. 57). Quanto à iniciação sexual através do contato com as "negrinhas" agregadas, leia-se o poema "Tentativa": "Uma negrinha, sem cama / salvo a escassa grama / do quintal, sem fogo / além do que vai queimando / por dentro o menino inexperiente / de todo jogo. // Ai medo de não saber / o que fazer na hora de fazer" (ANDRADE, *Boitempo*, 1973, p. 99).

345 "A mais longínqua lembrança que tenho de vida pessoal, destacada do cálido forro materno que me envolveu até os vinte anos, foi de caráter físico sexual, evidentemente precoce. Está ela ligada à casa em que morávamos na Rua Barão de Itapetininga, de jardinzinho ao lado. Sentando-me à porta da entrada e apertando as pernas, senti um prazer estranho que vinha das virilhas. Que idade teria? Três ou quatro anos no máximo. [...] Acontece terem as crianças ereção no primeiro mês de vida e iniciarem um inútil período de masturbação, enquanto homens de quarenta anos e menos perdem estupidamente a potência para viver dezenas de anos como cadáveres. Obra de Deus – querem os padres e as comadres. O limite, o tabu dos primitivos. A adversidade metafísica. O malefício eterno e presente que todas as religiões procuram totemizar. [...] Assim, cedo mergulhava eu nesse maravilhoso universo da bronha onde permaneci virgem até quase a maioridade" (ANDRADE, 2002, p. 36-37). Outros adeptos confessos da masturbação durante a adolescência foram Erico Veríssimo: "Eu não saberia dizer com que idade me alistei como soldado na legião de Onan. Mas me lembro – isso sim – de meu harém imaginário, composto de retratos de artistas de teatro e de cinema, que as revistas do Rio de Janeiro [...] me forneciam" (VERÍSSIMO, 1976, v. 1, p. 78); e Murilo Mendes: "Masturbo-me, sinistro diálogo da mão com o pênis, o sêmen da vida é lançado no esgoto, destrói-se um fragmento de eternidade, anulo um trilionésimo da posteridade de Adão, disparo retrospectivamente contra os meus avós, a soma de terror supera a de prazer" (MENDES, 1968, p. 69).

> ra subia no barranco para cobri-la. Depois passei a fazer parte do grupo dos libertinos. Mal chegava do pastoreador o gado, ficávamos a rodear a vaca Selada (REGO, *Meus verdes anos*, 1956, p. 98).

Em plano menos explícito, as referências às descobertas epifânicas da sedução do sexo e da prostituição estão muito presentes nas obras de Meyer e de Nava, caminhando paralelamente com outro tipo de prazer juvenil experimentado nas ruas e praças de Porto Alegre ou de Juiz de Fora e nas dependências do Colégio Pedro II – o prazer da descoberta do tabaco:

> Contentava-me a princípio com o doloroso namoro; [o cachimbo] parecia-me inatingível e distante, sob o vidro da vitrina, como as Três Marias lá no céu e o primeiro lugar da minha turma, no Ginásio. Mas, quando Sherlock Holmes baixou da tela e se meteu em mim, aureolado de fumaça e pensativo, estava a sorte lançada e decidida. Juntei dinheiro, tostão a tostão, e comprei o cachimbo. [...] Senti-me perfeitamente reintegrado em mim mesmo. Fechado no quarto, retirava do esconderijo o meu cachimbo e fumava brisa, soprava baforadas de vento, a tecer e destecer intermináveis e confusas aventuras. Pairava numa radiante nuvem de compenetração e quimera, exagerando a boca torta. [...] O mal foi tentar descer ao mundo vão da experiência. Pareceu-me lá pelas tantas, por cochicho do Diabo Rengo, que cachimbo era cachimbo e pedia fumo de verdade. Num recanto mais discreto do Arquivo Público, a cavaleiro do Guaíba, empanturrei de caporal Maryland o bojo do meu cachimbo e comecei a nuvear os ares, os telhados, as ilhas mergulhadas na generosa luz da tarde. Foi um momento glorioso, que não devia durar muito. De súbito, Sherlock Holmes sentiu traspassar-lhe o peito um fino frio de angústia e nojo. Todo o terraço desmoronava, enquanto as águas empoladas do Guaíba subiam, subiam, retornando ao caos... (MEYER, "Cine Insônia", 1966, p. 34-35).

> Para trás [da casa da avó Maria Luísa] ficavam outros dois quartos sempre prontos para receber filhas, genros e netos. Davam para uma varanda que também ostentava sua marinha. Nessa varanda quase morri, por ter me apossado de um pacote de cigarros de palha de meu avô, que fumei escondido, um depois do outro (depres-

sa, que pode vir gente!), até o vômito e a perda dos sentidos. O Dr. Dutra teve de vir e receitar seu invariável calomelano (NAVA, *Baú de ossos*, 1983, p. 291).

Era arqui-sabido que se fumava no colégio. Não era crime. Mas era crime e grave, ser apanhado fumando ou dono dos petrechos de fumar. Cigarro na boca era delito tão sério quanto bolinha de agora. Por isso os fumantes disfarçavam. Até na latrina, trancados, sacudiam a mão, abanavam, para a fumaça espalhar e não ser percebida. Esse interdito vinha de longa tradição, dos tempos em que só os velhos podiam mostrar poderio, ostentanto seu vício – rapé, cigarro, charuto, fumo mascado. Nosso mestre de Geografia, o Bacharel Luís Cândido Paranhos de Macedo, conhecido como O Tifum, contava aperto por que passara quando aluno. Ele fumava no corredor das talhas da Chácara do Mata, quando viu surgir a figura do Diretor se aproximando majestosamente e arrastando a cauda da batina. Ele, Tifum, amarelo de pavor, com a língua, virou o cigarro aceso para dentro da boca e começou a encher um copo d'água. Frei Santa Maria do Amaral parou, olhou e esperou. Nas urgências da embrulhada o aluno meteu o copo nos beiços e engoliu tudo – água e cigarro. Ia morrendo de intoxicação nicotínica e depois de curado dos dias de vertigem, meia cegueira, zumbidos de ouvido, suores álgidos, vômitos e caminheiras – ainda teve de curtir cafua (NAVA, Balão cativo, 1973, p. 325-326; grifos do autor).

A esta dupla fascinação pelo "proibido", soma-se a enorme atração pelos primeiros cinemas mudos de Porto Alegre e de Belo Horizonte, a acompanhá-los na infância e seduzi-los pela vida afora. Nenhum dos dois economiza elogios ao resgatarem as lembranças destes lugares mágicos que são, nas palavras de Augusto Meyer, verdadeiros "paraísos" de "assombro, ternura, admiração e tristeza" (1966, p. 32), preenchendo os vazios de mentes fantasiosas ainda precoces para o convívio diário com a literatura. Meyer os recria em *No tempo da flor*, sobretudo nos capítulos "Cine Insônia" e "Rua da Praia", enquanto Nava relata seu deslumbramento em *Balão cativo*, volume dedicado às recordações de uma infância dividida entre a austeridade do colégio interno e a alegria incontida dos raros momentos em que, de folga, o menino se extasiava diante da grande tela.

O Paraíso, se bem me lembro, era o Cinema Odeon, em frente da Livraria do Globo. [...] Chumbados ao assento, com toda a vida saindo pelos olhos, ficávamos, ficávamos, até à hora melancólica de apear na realidade. Dentro da treva mágica, os invisíveis dedos da pianola recomeçavam o repertório... [...] A imagem animada, que salta de um retângulo de tela na escuridão da sala, cortada de legendas de vez em quando, ou letreiros, como então dizíamos, vinha completar a educação livresca e dispunha de recursos mágicos imediatos. [...] O acender das luzes restituía-nos a uma feia realidade, de assentos de poltronas batidas e arrastar de pés (MEYER, "Cine Insônia", 1966, p. 31-33).

Quem não passou por uma orgia de cinema, dos quinze aos vinte? Pois o meu Cine Insônia, em festivais retrospectivos, costuma reproduzir trechos salteados, às vezes um tanto herméticos, daquele tesouro de imagens acumuladas nos porões do inconsciente. [...] A imagem pode avivar num relance de iluminação brusca toda uma constelação de significados metafóricos. E por isso mesmo, entregue ao sonambulismo da saudade, um pobre insone, estirado em sua cama, encerrado em seu quarto, voa a uma distância enorme no tempo e no espaço, viaja ao fundo de si mesmo e à origem das origens... (MEYER, "Cine Insônia", 1966, p. 37-38).

Não sei se já falei no Cinema Ideal. Era o meu predileto; dava brindes às crianças, nas suas *matinées*, e, à saída, o tio de Athos Damasceno Ferreira, como um dono de casa atencioso, cumprimentava as distintas famílias. Talvez não seja pieguice lembrar o nome dos outros cinemas, gritando-os ao ouvido da História, que é muitas vezes cega, surda e muda: o *Smart-Salão*, o Variedades, o Avenida, o Odeon, o *Petit-Casino* e, muito mais tarde, o Guarani e o Central. [...] Bem entendido, os cinemas eram mudos, mas a nossa gárrula imaginação falava por eles, assobiava e cantava por eles, e com mais harmonia do que as suas orquestrinhas. É a lei das compensações. Pobres meninos e moços nascidos no tempo da pedra lascada, não tínhamos televisão, nem rádio, nem cinema sonoro (MEYER, "Rua da Praia", 1966, p. 125-126; grifo do autor).

Grandes e deleitáveis eram as saídas mais raras em que íamos ao Cinema Odeon. Com nossa melhor roupa, revisados pelo Jones, aprovados pelo Sadler, em com-

panhia dum mestre, descíamos incorporados para a primeira sessão. Nesse tempo os filmes eram anunciados pelas suas partes e sua metragem. Grandioso drama em seis partes e 960 metros. Eu tinha visto vagamente o Kinema com meu Pai, no Rio, depois umas projeções tremeluzentes no Farol, em Juiz de Fora. Mas o impacto foi em Belo Horizonte. [...] E começava o sonho acordado daquela noite prodigiosa. Nunca me esqueci dum romance tão longo que sua projeção foi feita em duas noites seguidas. Milhares de metros. Decerto, um dos primeiros seriados e havia de ter sido produzido em 1911, 1912 ou 1913, pois foi passado em Belo Horizonte em 14 ou 15. Seria anterior às séries de *Judex*, de *Fantomas* e dos *Mistérios de Nova York*. Talvez se situasse entre esses clássicos e os *Nick Carter* de 1908. Não sei qual sua fabricação, procedência, ou nome dos artistas. Nem qual o título original (NAVA, *Balão cativo*, 1973, p. 169-170; grifo do autor).

[...] acima de William Farnum, de Virginia Pearson, de Theda Bara e de Pearl White com os *Mistérios de Nova York* foi, na ocasião, o advento de uma das coisas mais importantes de minha vida: o conhecimento de Charles Spencer Chaplin e a adivinhação imediata posto que ainda obscura, do gênio de Carlito. Já em 1916 eu alfinetara na parede recorte igual ao pôster que hoje tenho no meu escritório e onde está, de corpo inteiro, a figura de um dos maiores gênios do nosso século. Quem era aquele homenzinho? de coco, como um corretor da City; de bengalinha de junco flexível, como um elegante; geralmente de colarinho e gravata, como um burguês; de fraque, como um membro da Casa dos Lordes ou como um mordomo, um maître-d'hôtel, um leiloeiro ou ventanista que tivesse cambriolado a loja dum adelo. Quem era ele? com aquelas calças de defunto e aquelas imensas botinas de esmola ou de lata de lixo. Quem era? assim sem amigos, sem família, sem casa, sem conhecimentos. Um clandestino, um apátrida, um fugitivo? Certo sem outro crime além da roupa desmentida pelo seu estado, a falta de dinheiro, a falta de domicílio, a falta de identidade legal (NAVA, *Balão cativo*, 1973, p. 199).

A identificação de Meyer com o cinema é tão grande que o memorialista recorre, em diversos momentos de sua obra, a técnicas e processos típicos da sétima arte como metáforas da reconstituição de fatos

vividos por sua família e que se elevam, aqui, à condição de verdadeiras "cenas" no "cinema interior" de sua memória, como admite no "Prefácio" à segunda edição de *Segredos da infância*:

> O esforço da memória a desandar no tempo é tão cômico e desatinado, então, como aquelas experiências de movimento reversível no cinema, quando o cavalo, depois de pular o obstáculo, se desmancha todo num vôo regressivo ao impulso do pulo, restituído aos três segundos que já havia passado... (MEYER, 1997, p. 87)[346].

Além do cinema, o desenho e a pintura fascinaram e motivaram ambos, cujos caminhos, desembocando na atividade literária, passam primeiramente pela plasticidade da sugestão pictórica, interesse que Meyer fixou no soneto "A paleta do poeta":

> Tortura do desenho! Horas a fio, / seguindo o risco ideal de um vivo traço / que está dentro de mim, faço e desfaço, / e sinto-o cada vez mais fugidio... // A cor e a luz! Encher de vida o espaço / nu da tela, retângulo vazio, / sol interior que o visionário viu / e o pincel torna cada vez mais baço... // Fecho os olhos; no escuro tumultua / todo um formigamento furta-cor: arco-íris, aureolado astro violeta... // E tudo o que eu não pus na tela nua / vejo-o de novo em luz, em linha, em cor, nas manchas coloridas da paleta! (MEYER, *Poesias*, 1957, p. 17).

346 Ao resgatar a história dos bisavós, Augusto Meyer o faz com requintes de cineasta, imaginando a Feitoria Velha como cenário perfeito para o "filme" que "produz". O procedimento volta a se repetir em "Brinquedo de esconder", onde o rancho do Cerro d'Árvore torna-se também cenário para uma nova aventura cinematográfica: "Uma visão da *rolling prairie* no cinema, com toldos de carroções em longa fila, aprofunda-se na recordação de um minuto, e começo a ver em transparência os coxilhões do Cerro d'Árvore. [...] Que cinema é este? Se não fosse o *western* um tanto arrastado e a sugestão de um episódio semelhante, aquele relance das minhas recordações da infância, lá nos rincões da saudade, ficaria esquecido como quase tudo que um dia foi vida em nós. Pois tudo aquilo aconteceu na minha vida, e mais tarde, já homem feito, ouvi o caso relatado em família" (MEYER, 1997, p. 21). Tania Carvalhal observa que "Reviver a infância e a adolescência foi, para Meyer, filmar retrospectivamente o acontecido e, nele, reconstituir o experimentado. Uma espécie de cinema interior. É assim que o próprio autor se refere ao procedimento adotado; os capítulos são quadros ou cenas que, como numa filmagem, permitem que ele se coloque no palco, como um ator" (CARVALHAL, 1987, p. 14).

Mais tarde, Meyer relembraria, em "Quê? Por quê? Pra quê?" (*Segredos da infância*, 1949, p. 133-135), o menino que, "coroado de arco-íris numa confusão tumultuosa de imagens, cores, ritmos cantantes", compreendia o "paraíso que há numa caixa de tintas, num vazio de papel à espera do primeiro traço" (p. 134-135), e em "O caruncho" (*No tempo da flor*, 1966, p. 45-49), as aulas do "velho João Riedel", aprendizagem considerada, à época, "a maior escola de sua vida", quando o futuro escritor se deliciava "a sondar a nobre arte do desenho" (p. 46). Pedro Nava também se assumia entusiasta desse tipo de arte e se sabe que, durante a gênese de suas obras, o médico optava por desenhar os personagens que intentava descrever[347].

O fascínio pelo desenho leva Meyer a assumir um outro tipo de atração, descoberto durante as aulas, e que também seduzia o jovem estudante de medicina recordado em *Beira-mar*: a atração pela anatomia humana. Leia-se como Meyer relembra seu encantamento com o desenho anatômico e como Nava credita aos poderes da memória e à curiosidade científica sua fixação pelo estudo sistemático desta ciência:

> Copiei traço a traço, fibrila a fibrila, com finíssima ponta de nanquim, uns dois ou três cadernos de desenho anatômico; a armatura do esqueleto, revestida aos poucos de feixes musculares, desvendava a harmonia das formas orgânicas, em que tudo converge para o mesmo

347 No prefácio "Por que os rascunhos?", da obra *Pedro Nava e a construção do texto*, de Edina Panichi e Miguel Contani, Eneida de Souza fala sobre o processo de composição utilizado pelo memorialista: "O processo criativo é composto de três momentos [...]: o primeiro, organizado em fichas, contém pedaços de papel ou folhas soltas com anotações, além de recortes de jornal, reproduções de obras artísticas, cartões postais de Belo Horizonte e desenhos ilustrativos de perfis dos amigos; o segundo momento, denominado pelo autor de boneco, é constituído de roteiros dos capítulos a serem escritos, mapas, questionários enviados aos colegas de geração e recortes de artigos sobre as personagens a serem retratadas. O datiloscrito, terceira fase da gênese textual, tem como suporte uma folha dupla de papel almaço que se compõe de duas faces, a da esquerda, reservada ao texto batido à máquina, com correções a tinta, e a da direita, reservada aos acréscimos feitos à caneta, após a primeira revisão, ao lado de recortes de colagens de textos e de desenhos assinados por Nava" (SOUZA, *apud* PANICHI, 2003, p. VIII).

> equilíbrio, e a aparência tão simples da forma exterior era a manifestação de uma profunda complexidade interna, traduzida em adequação funcional, em círculo indissolúvel de ser e de parecer (MEYER, "O caruncho", *No tempo da flor*, 1966, p. 47).

> Dotado de espírito visual, dono de uma memória óptica que poucas vezes falha, ao ponto de saber, até hoje, se na página da direita ou na da esquerda de um livro que li muitas vezes [...] e na dita página, se no alto, meio ou embaixo, está a figura ou o trecho que procuro – essa prenda concorreria para fazer de mim o grande estudioso de Anatomia que eu sempre fui. Se eu tivesse tido conselheiros vocacionais a orientar-me no curso médico – não teria hesitado entre a clínica externa e a interna, tampouco entre as especializações, para escolher finalmente a Reumatologia. Teria ficado com minha primeira namorada do curso superior – a morfologia do corpo humano (NAVA, *Beira-mar*, 1985, p. 72).

A curiosidade em relação ao corpo humano não se restringe à estrutura (anatomia) ou ao funcionamento (fisiologia) em vida – percebe-se em ambos o quanto o primeiro contato com a morte marcou definitivamente o menino até então alheio a questões tão "transcendentais". Morando na Praça da Matriz, Meyer se impressiona com os cortejos que saem da Catedral Metropolitana, a sugerirem-lhe uma incômoda "ameaça no pesado aviso do sino de morte" (1949, p. 78). Nava, mais atormentado que o gaúcho pelos mistérios que envolvem o fenômeno, abala-se tanto durante o velório e o enterro da avó Maria Luísa a ponto de ver, durante a madrugada, seu fantasma rondando os aposentos da casa de Juiz de Fora:

> Sob a opressão indefinível, eu abria bem os olhos, para olhar demoradamente as coisas em derredor, como procurando uma confirmação da realidade. [...] E tudo continuava como sempre: o sol batendo nas fachadas, o relógio marcando aquela hora com a mesma indiferença. Mas a presença importuna do morto que ia sair da Matriz para o último passeio de carro, trazia à recordação outras imagens encadeadas: Aparício, o companhei-

> ro alegre, o caudilho que inventava guerras e assaltos, botando o coração pela boca, de tanto correr – onde estava agora? E o matungo velho de olhos mansos que certa vez caiu do barranco, lá no morro da Floresta, e agonizou dias e dias, até deitar a cabeça comprida e feia por cima da ração inútil de capim [...] É a morte, é a morte, é a morte, repetia comigo mesmo, e a palavra perdia o sentido, acabava morrendo também na consciência, como um sopro que expira nos lábios. (MEYER, "Na Praça da Matriz", *Segredos da infância*, 1949, p. 79-80).

> O caixão foi posto no coche fúnebre que seguiu a passo, acompanhado por Juiz de Fora em peso e a pé. Duas horas depois, segundo determinara tia Iaiá, as coroas voltaram do cemitério e foram guardadas no quarto em que a avó morrera, para servirem outra vez no Dia de Finados. A lembrança daquela sala fechada e cheia das rodas roxas das flores de pano é um dos assombramentos de minha infância. Eu tinha a impressão de que a Inhá Luísa voltara morta e que estava pendente naquele aposento, como no delas, as esposas degoladas do Barba Azul. Aliás sua presença começou a ser sentida na casa em pânico. As negrinhas diziam que de noite ela mexia no piano. Da cozinha ouvia-se, de madrugada, uma batida de colher em fundo de prato: era ela, era ela, fazendo maionese. E uma noite, quando subimos para dormir, meu mano José recuou, vendo nossa avó ajeitando as cobertas de minha irmã Ana – já deitada de mais cedo. Mas pouco a pouco seu fantasma foi se esbatendo... (NAVA, *Balão cativo*, 1973, p. 79).

Outras confluências igualmente sugestivas aproximam os jovens Augusto e Pedro, com destaque para o impacto exercido pelas primeiras leituras feitas na infância e para a devoção à literatura francesa, características de um apego que cresceria com a convivência com *À la recherche du temps perdu* e que se justificaria posteriormente, em suas obras memorialísticas a incorporarem, assim como Proust, as reminiscências das primeiras leituras como uma das responsáveis pelo desencadeamento de "vibrações internas" alimentadas por um poder imaginativo e imagético que ultrapassa as fronteiras espaciais, conforme vemos assentado em *Du côté de chez Swann*.

> Si mes parents m'avaient permis, quand je lisais un livre, d'aller visiter la région qu'il décrivait, j'aurais cru faire un pas inestimable dans la conquête de la verité. Car si on a la sensation d'être toujours entouré de son âme, ce n'est pas comme d'une prison immobile: plutôt on est comme emporté avec elle dans un perpétuel élan pour la dépasser, pour atteindre à l'extérieur, avec une sorte de découragement, en entendant toujours autour de soi cette sonorité identique qui n'est pas écho du dehors, mais retentissement d'une vibration interne (PROUST, 1954, p. 86-87).

Antes, porém, de referir os trechos paralelos sugeridos pelas leituras infantis, vejamos o quanto a cultura francesa esteve presente na vida intelectual de ambos desde a juventude, época do despertar da vocação literária durante a qual Augusto Meyer chega a versejar na língua de Baudelaire e Pedro Nava, citando André Gide, a identificar em seu influxo um verdadeiro "modo de ser" comum a toda a sua geração:

> Lia, monstruosamente, desde menino, literatura francesa e, aos vinte anos, versejava em francês, enchia cadernos de apontamentos em francês. Alguns volumes da Coleção Nelson, que ainda conservo, trazem como indicação de data o ano de 1917. Das veleidades poéticas em francês, destaco a seguinte sobra de uma estrofe, transcrita por espírito de humildade e penitência: [...] *Mon âme est un jardin tout plein de fleurs d'ennui, / De ces fleurs sans parfum dont le calice pâle / Cache un poison subtil et qui parfois s'exhale / Dans la nuit*... [...] Transcrevo também um pobre fragmento que me parece mais expressivo, por denotar certa lucidez de autocrítica: 'Tu raffines la finesse, mon ami. Et pourtant, la vie est là... Il y a ce rayon de soleil sur ma table. Au seuil de sa jeunesse, un homme se penche sur son ombre. Il voudrait dire des paroles sans suite, doucement, comme on sourit à soi-même. La vie est là, quand même, toujours'. (MEYER, "Moço e velho", 1966, p. 117-118; grifo do autor)

> Essa declaração de amor à França ['Je me sens issu de la culture française; m'y rattache de toutes les forces de mon coeur et de mon esprit. Je ne puis m'écarter de cette culture qu'en me perdant de vue et qu'en cessant de me sentir moi-même', André Gide] pode ser subscrita por toda minha geração, salvo, está claro, poucas e aberrantes exceções. Em mim, esse estado de espírito,

melhor, esse modo de ser, derivam de Antônio Sales, de Floriano de Brito. Mais tarde seria completado pelas companhias e pela influência literária de Aníbal Machado, Milton Campos e Carlos Drummond de Andrade. Além deles, trabalhou no mesmo sentido o espírito da época em que me integrei nas humanidades: em tudo se sentia a presença da França. Não foi só pela gramática de Jean-François Halbout e pelos outros livros adotados pelo Floriano de Brito que eu e meus colegas vivíamos naquele país admirável. Mesmo nas outras disciplinas estudávamos textos franceses, em livros franceses (NAVA, *Chão de ferro*, 1976, p. 25).

Quanto aos inesquecíveis "livros da infância", que os unem ainda mais ao Marcel admirador de *François le Champi* e das *Mil e uma noites*, as referências são inúmeras – Meyer os evoca em diversos capítulos de *No tempo da flor*, sobretudo em "Do ginásio Anchieta", "Alencar no telhado" e "Confissões de um leitor", nos quais presta tributo às leituras românticas de José de Alencar e de Alexandre Dumas que tanto marcaram sua juventude; Nava, capitaneado a princípio pelo tio Antônio Sales[348], um dos idealizadores da "Padaria Espiritual" cearense, trata do assunto em *Baú de ossos*, *Balão cativo* e *Beira-mar*, onde elenca uma infinidade de autores que confirmam seu interesse precoce por literatura, de Alencar a Euclides da Cunha, de Júlio Verne a Proust, passando por poetas e prosadores ingleses como Byron, Shelley, Longfellow e Dickens. Seleciono algumas passagens, lembrando que muitos outros modernistas brasileiros também eternizaram, através do registro memorialístico, suas primeiras leituras "infanto-juvenis"[349]:

348 "Nunca eu tinha visto tanto livro como na biblioteca do meu tio. Do impacto com eles é que deve ter ficado a substância de um sonho que às vezes me visita e inunda daquele contentamento fugaz cuja gratificação é o próprio material que provoca o despertar" (NAVA, *Balão cativo*, 1973, p. 191).

349 Carlos Dante de Moraes relembra Júlio Verne como leitura marcante: "Agora podia fartar à vontade a fome de livros. A biblioteca do Ginásio me oferecia uma profusão deles, ao preço de parca mensalidade. Júlio Verne me conduzia por todo o globo e acentuava o meu gosto por paragens exóticas, a crônica das explorações, as aventuras por terra e mar" (MORAES, 1975, p. 155). Oswald de Andrade também exalta o romancista francês, além do poeta baiano: "Dos livros que conheci na mais afastada infância, lembro-me de *As espumas flutuantes*, de Castro

Às vezes, quando nem sonhava em pensar naquelas coisas de arrependimento e oração, crescia dentro de mim uma estranha maré de náusea. Esvaziava-se de súbito o gosto mais intenso da hora. Namorar o olho-de-boi na coleção de selos? [...] Reviver as aventuras interrompidas de Arnaldo Louredo, o sertanejo, ou de Estácio, nas *Minas de Prata*? Embarcar num daqueles devaneios em que a evidência e a vaguidade se confundem na mesma plenitude, e este mundo tão áspero e tão agressivo nas suas incógnitas – quê? por quê? pra quê? – se dissolve em música e aceitação serena? (MEYER, "Do ginásio Anchieta", 1966, p. 23).

Era no telhado de nossa casa, na Praça da Matriz, onde estendia um velho colchão para embebedar-me de Alencar, gole a gole, de vez em quando olhos pousados na copa da paineira gigantesca do quintal de Marinho Chaves, que esgalhava muito alto, por cima do telhado vizinho... (MEYER, "Alencar no telhado", 1966, p. 75).

Vinte anos depois! Sempre me pareceu impregnado de não sei que triste advertência este famoso título da obra de Dumas. Mesmo então, conquistado o dinheiro para a leitura do romance, um vago anseio assaltou-me, pressentimento e antecipada desilusão. [...] E quando avancei afinal cautelosamente no primeiro capítulo caminhando ao encontro de um D'Artagnan quarentão, já havia travado relações com a amargura do irreparável: vinte anos depois! [...] Vã tentativa de reconquistar sem maiores esperanças o Romance Perdido. Vinte anos depois, tudo era estranho e demudado; os mesmos nomes familiares soavam a eco e arremedo, a paródia vazia de sentido (MEYER, "Confissões de um leitor", 1966, p. 93-94).

Ali [nos quartos das tias Marout e Bibi] se me desabrochou amor que nunca me deixou. O amor dos livros, o amor da leitura. Eu tinha diante dos olhos o exemplo de meu Pai, de suas irmãs, de seus cunhados, permanentemente atracados num volume da coisa impressa (NAVA, *Baú de ossos*, 1983, p. 414).

Passei aos livros da 'biblioteca' do colégio [Anglo-Mineiro]. [...] Jamais esqueci, desde então, de tratar bem os livros – nossos escravos da lâmpada, amigos de sempre, senhores despóticos de nosso tempo. O mundo foi se abrindo para meus onze anos e multidões passaram

a desfilar diante de meus olhos. [...] O nosso José de Alencar, com Iracema, o Guerreiro Branco, o frágil madeiro, os verdes mares bravios, a jandaia, as frondes da carnaúba e a informação de que havia talhes de palmeira, lábios de mel, sorrisos doces como o favo do jati e índias, cujo hálito recendia a baunilha... Pensando nelas eu desconfiava e me espreguiçava, Ubirajara, senhor da vara... Chegou a vez de Mayne Reid, do *Cavaleiro sem Cabeça*, dos *Plantadores da Jamaica*, dos *Náufragos de Bornéu*. Em seguida Júlio Verne com *Miguel Strogoff*, as *Vinte Mil Léguas Submarinas*, a *Ilha Misteriosa* (NAVA, *Balão cativo*, 1973, p. 143-144).

Diante da livraria que se me oferecia tal qual um mar oceano – mergulhei! E me senti logo como peixe n'água. Depois da biblioteca do Anglo que eu esgotara, eu tinha ali [na biblioteca de Antônio Sales] rumas de literatura nacional, portuguesa, inglesa, francesa (NAVA, *Balão cativo*, 1973, p. 190).

Durante muito tempo coloquei *Os Sertões* como meu livro de cabeceira. Fiz com ele o que os protestantes fazem com a *Bíblia*, o que faço hoje com Proust. Depois de reler, que eu me lembre, Euclides umas vinte vezes e a *Recherche* seis – toda noite, umas páginas ao acaso do livro apanhado na estante (NAVA, *Beira-mar*, 1985, p. 82).

Por participar tão ativamente da infância é que o livro volta, no romance de Proust e nas memorialísticas de Augusto Meyer e de Pedro Nava, como gatilho da memória involuntária, súbito reviver que eterniza, através da escritura, uma história que se funde à do próprio memorialista, poupando esforços de recomposição pela imaginação e pela memória de enredos que, de tão familiares, passam da esfera ficcional para a vivência efetiva de quem se assume vítima de tais acessos. Reproduzo novamente

Alves, que meu pai me deu. Não entendi nada mas gostei. Já na Rua de Santo Antônio, minhas preocupações foram outras. Li deslumbrado *Carlos Magno e os doze pares de França*, que fiz questão de emprestar a todo mundo, cozinheiras, amigos da família. [...] Passei já grandinho para Júlio Verne, que foi meu mestre piloto no maravilhoso dos doze anos. A *ilha misteriosa* encheu minha vida, povoou meus dias e minhas noites" (ANDRADE, 2002, p. 65-66; grifo do autor).

os seguintes trechos já citados (ambos comparando a sedução dos primeiros livros à conquista das primeiras namoradas), demonstrando, ao colocá-los lado a lado, a profunda conexão entre as obras de Meyer e de Nava e destas com *À la recherche du temps perdu*:

> No meio de tantas impressões que da indefinição tiram a força e às vezes a própria razão do seu maior encanto, reconheço também restos das primeiras leituras do adolescente. Muitas conservaram pelo menos um reflexo da poesia perdida. Como explicar, por exemplo, o que valem para nós, leitores envelhecidos em cima dos livros e resignadamente armados de óculos, certas páginas lidas há tantos anos, que *de súbito* reconhecemos e saudamos como velhas amigas, no meio do contexto? São como as primeiras namoradas, que nunca envelhecem na saudade (MEYER, "Alencar no telhado", 1966, p. 76; grifo do autor).

> [...] olho as estantes que contêm os livros de que mais gosto. A aquisição de cada um foi o resultado de longas espreitas, pesquisas, paqueras, paciências e esperas – como na conquista das amadas. São os que funcionam como *madeleines-gatilhos* me restituindo gente, situações, lugares como foram vistos no dia, na noite, no calor, na sua cor, no perfume de cada hora, nos mundos tácteis, gustativos que eles ressuscitam (NAVA, *Galo-das-trevas*, 1981, p. 49; grifo do autor).

Já havíamos dito que Augusto Meyer evoca, em "No ginásio" (*Segredos da infância*, 1949), "um pobre livro" (p. 112) e o romance *Notre-Dame de Paris* (p. 115) a partir de sugestões involuntárias associadas à lembrança da leitura destes, em voz alta, pelos professores do Ginásio Anchieta. Em Nava, o livro-gatilho da infância tem o dom quase medicinal de rejuvenescer o memorialista a partir de um mergulho invertido no espelho do Tempo, que resgata pela lembrança e pela memória táctil (impressões digitais eternizadas nas folhas amarelecidas) histórias de familiares através de um livro francês que, tendo passado de geração a geração, o escritor folheia enquanto procede à viagem de regresso ao "país da memória perdida", "remoçando", "escurecendo os cabelos", reinventando o passado.

> [...] Fiz reencadernar os dois volumes [da obra *Mathilde*, de Eugène Sue] pelo velho Berger e eles agora estão na minha estante fechada da Rua da Glória. Trazem impressões digitais do Halfeld, de minha avó, de meu avô, de minhas tias e de minha Mãe. Estão impregnados de mofo e poeira de Juiz de Fora, Belo Horizonte, Rio. A Inhá Luísa não conhecia romance igual e era lê-lo, relê-lo, começá-lo, recomeçá-lo, acabá-lo – quem disse? O nome da heroína passou para minha tia Matilde Luísa. Depois a novela transpôs uma geração que não lia francês e que só o conhecia de figura. Caiu nas minhas mãos nessas férias [de 1926] e devorei-o de cabo a rabo. Até hoje gosto de retomar sua leitura porque suas páginas me trazem na hora específica do desencadeamento do mecanismo da memória involuntária - olhares de minha avó materna, cheiros da chácara de Juiz de Fora, dos ares lavados da Serra, sons do piano de minha Mãe ou do seu ainda mais remoto bandolim, gritos de primos e primas, relentos de nossas cozinhas com os ruídos das frituras e o taratatá das tampas das chaleiras batendo à pressão intermitente da água fervendo, o chiado desta quando irrompia e chispulava na chapa incandescente do fogão. Voz de meu avô. Vultos da Rosa, da Deolinda. Pouso Alegre. Contorno. Jacuí. Timbiras. Outros logradouros dantanho: a Rua Caraça, a Rua Aimorés, a Rua Padre Rolim. Os dois volumes ligados ao nosso destino, reaparecendo, não sei como, no Rio. Grudados à minha ilharga como ventosa. Embebendo-se de novas lembranças de nossa casa de Laranjeiras, da minha, na Glória. Ao meu lado, enquanto escrevo, para sugerir-me estas lembranças e ajudar-me, reabrindo-o, a reabrir as portas do Tempo criando o pralapracá da galeria de espelhos como na da casa de Ennes de Souza. Nela eu entro velho e meio curvo, vou escurecendo os cabelos, endireitando o talhe, diminuindo a barriga, as banhas, removçando, novamente correndo atrás dos bondes e da vida, acreditando em mim e em vocês - seus filhos da puta! achando os homens menos ordinários, quase bons, excelentes, estimando toda gente, amando, adolescendo e recuperando tempinfância (NAVA, *Chão de ferro*, 1976, p. 252-253).

Não apenas Marcel Proust e seu espetacular processo de recuperação involuntária da memória serviram de base às incursões literárias e memorialísticas de Meyer e de Nava – além de diversos outros autores, ambos tiveram a oportunidade de poder contar com tios que agiram em suas vidas intelectuais como verdadeiros "guias virgilianos" (a expressão é de José Maria Cançado) a orientarem seus passos no árduo caminho de aprendizagem dos signos linguísticos e não-linguísticos. Vimos no subcapítulo anterior a importância que Augusto concede ao professor Emilio

Meyer, eternizando em *No tempo da flor* suas lições a respeito de álgebra e da lírica camoniana, bem como suas manias e sua devoção irrestrita ao ofício de mestre. Já Pedro Nava tem em Antônio Sales o maior exemplo de requinte intelectual do qual poderia dispor em sua adolescência, tendo o tio lhe franqueado as portas do mundo literário ao introduzi-lo no labirinto das bibliotecas e das agremiações culturais. Por isso, Cançado acredita que

> Para o adolescente Pedro Nava, a figura do Tio Antônio Sales representou a do guia virgiliano. Jornalista, poeta, romancista, autor de *Aves de arribação*, nele uma formidável altura intelectual articulava-se com uma compreensão nítida da necessidade de um encaminhamento democrático-popular e socialista da vida brasileira. Membro, como o pai de Pedro Nava, da 'Padaria Espiritual', uma organização boêmia, política e literária existente em Fortaleza, socializante, vagamente anarquista, de proclamado antagonismo ao burguês, Antônio Sales escreveu um artigo pioneiro – 'O socialismo no Brasil' – a propósito do aparecimento da primeira folha socialista no país, *A Nação* (CANÇADO, *Memórias videntes do Brasil*, 2003, p. 214).

É comum, nos dois memorialistas, o elogio incondicional aos parentes (no caso, tios) e à sua função arquetípica de sedimentação de estruturas profundas da memória coletiva, base da memória familiar. Por isso a exaltação da sapiência de Emilio Meyer e da bravura de Carlos Feldmann, Henrique Meyer, Felipe e Maria Klinger na memorialística de Augusto Meyer, e a importância de Antônio Sales e a apologia às genealogias, no caso de Pedro Nava. Ao descrever, em *Baú de ossos*, um dos quatro retratos remanescentes do avô Pedro da Silva Nava, o médico-memorialista destaca a importância dos "clãs" para a "veneração" do "deus lar" da família:

> Esse retrato é que ficou como documento comemorativo, como *ancestral tablet* chinesa, para veneração do deus lar que continuará a envultar a família enquanto o tempo não tiver aniquilado sua lembrança e enquanto esta chegue aos seus, de envolta com crenças atávicas, complexos animistas e pânicos metempsicósicos. Sem reencarnação integral, mas aparecendo no fim de certos risos, no remate de dados gestos, na possibilidade

> das mesmas doenças, na probabilidade de morte idêntica – reconhecemos o Avô, o passado, o manitô, o totem presente nas cinco gerações que dele defluíram e de que nenhum membro ainda se perdeu de vista, e de que todos se olham com simpatia, a solidariedade e a compaixão que fazem de nós um forte *clã*. Não pela superioridade, porque não há famílias superiores nem inferiores – que todas são frágeis na carne provisória e indefectíveis na podridão final. Eu disse forte *clã* – pela nossa consciência de diferenciação tribal. É por ser neto do retrato que sou periodicamente atuado pela necessidade de ir a São Luís do Maranhão (NAVA, *Baú de ossos*, 1983, p. 28-29; grifos do autor)[350].

Desdobrados entre influxos de autores estrangeiros (Proust, Villon) e de familiares intelectuais (Emilio Meyer, Antônio Sales), tanto Meyer quanto Nava fundiriam estes dois tipos de "convivência" ao imaginarem encontros casuais e inusitados, nas obras crítica e memorialística respectivamente, entre eles próprios e dois dos maiores prosadores brasileiros do século XIX, como se estes tivessem deixado a condição de "escritores mortos" para dialogarem com seus "fãs" modernistas. Augusto Meyer procede dessa maneira em "Um desconhecido" (*Machado*

350 Ver algumas páginas antes: "A memória dos que envelhecem (e que transmite aos filhos, aos sobrinhos, aos netos, a lembrança dos pequenos fatos que tecem a vida de cada indivíduo e do grupo com que ele estabelece contatos, correlações, aproximações, antagonismos, afeições, repulsas e ódios) é o elemento básico na construção da tradição familiar" (NAVA, *Baú de ossos*, 1983, p. 23). A apologia da genealogia volta a aparecer, em *Baú de ossos*, entre as páginas 205 e 214, onde Nava, confessando procurar na genealogia, "como biologista", suas "razões de ser animais, reflexas, instintivas, genéticas, inevitáveis" (p. 213), estabelece os motivos do estudo genealógico, dentre os quais enumera valores físicos e categorias morais; herança; vaidade; e necessidade (esta sobretudo no período colonial, quando para conseguir emprego e favores era preciso provar a "pureza do sangue"). Em *Beira-mar* (1985, p. 13), Nava conta que salvara do fogo o espólio deixado por Halfeld, primeiro marido de sua avó, e com ele reconstituíra a história da família materna e recuperara detalhes e dados importantíssimos que puderam, dessa forma, ser veiculados em *Baú de ossos*. A despeito da importância da genealogia para a reconstituição memorialística, nem sempre esse tipo de recuperação é fidedigna, como confessa Humberto de Campos no parágrafo de abertura de suas *Memórias*: "Nada é mais difícil no Brasil do que estabelecer as origens de uma família burguesa ou supostamente aristocrática, tentando desenhar na botânica das vaidades, uma árvore genealógica. O que possuímos nesse sentido assenta, exclusivamente, sobre hipóteses. E eu, voltando-me neste momento para o Passado, sem ascendentes que me orientem e elucidem, não me podia sentir em menores dificuldades. Prefiro confessar a ignorância a recorrer à fantasia" (CAMPOS, 1958, p. 11).

de Assis (1935-1958), 1958, p. 233-238), no qual, tecendo ruminações no gabinete de uma biblioteca (a do Instituto Nacional do Livro?), vê surgir na penumbra o vulto de Machado de Assis, com quem trava sugestivo diálogo. Já Pedro Nava, tendo conhecido Lima Barreto, através do tio Sales, nas dependências da Livraria Garnier[351], imagina-o posteriormente tomar, na estação de Cascadura, o mesmo trem em que ele, Nava, viajava. Leia-se as duas cenas:

> Sei dizer que, de súbito... sim... eis senão quando, me aparece na meia penumbra do gabinete uma estranha figura. [...] Não se daria talvez um espirro pelo velhote. Sumido na sobrecasaca implacável, cabeça descaída sobre o ombro esquerdo, olhar qualquer através do *pince-nez* preso a uma fita, bigodes recobrindo a boca sensual. Trazia um ramo seco nas mãos murchas, como quem não acredita na glória. De vez em quando um frêmito leve encrespava o lábio, mal desenhado sob os fios grisalhos; e logo fechava a sete chaves a expressão. [...] Afinal, depois de um minuto que me pareceu eterno, acomodou-se na cadeira mais próxima, cruzando as mãos sobre o ramo seco. [...] Consegui arrancar do meu espanto uma tentativa de voz: [...] – Com quem tenho... [...] – A honra? – disse, e cravou-me as pupilas que sorriam, ao prosseguir: [...] – Machado de Assis, falecido imortal. [...] – ? [...] – Ah!, menino, suspirava, se você soubesse o que é a imortalidade, não a das palmas acadêmicas, a do papel impresso... Imagine que estou condenado a ser para sempre Machado de Assis, letras de ouro na lombada e delírio de Brás Cubas, Capitu, olhos de ressaca e Aires, flor na lapela, e o caso da vara, e o velho Senado... E os críticos! E os leitores! E a glória! Esgaravataram tudo, rasparam tudo, recolheram todas as minhas sobras, pensaram tudo por mim, não me deixam respirar! (MEYER, "Um desconhecido", *Machado de Assis (1935-1958)*, 1958, p. 237).

351 Ver o seguinte trecho de *Balão cativo*: "Quando fui cumprimentá-lo [Lima Barreto] ele segurou meus dedos, começou a apertá-los sem largar, numa lentidão que me dava aflição e susto. Seria balda de bêbado, porque ele estava que nem gambá, todo ardido e suado de vir rolando de seus subúrbios, da sua repartição na Guerra, dos passos de sua paixão que eram todos os botequins da via dolorosa estendida da Praça da República à Garnier" (NAVA, 1973, p. 207).

> Velhote, muito esverdeado, funcionário preterido, dedos cheios de sarro, olho empapuçado da cachacinha, jeito enxovalhado, como se ele é que tivesse viajado a noite inteira, palheta suja, ar vagamente senhoril – carioca dos confins da Zona Norte, primo de Gonzaga de Sá, irmão natural de Isaías Caminha, sobrinho do Policarpo Quaresma e filho, como todos, de Afonso Henriques de Lima Barreto. Com licença. Bom dia para todos. Sentou-se, pôs-se a gozar a viagem, assobiando alto a Cabocla de Caxangá (NAVA, *Balão cativo*, 1973, p. 236).

E as fusões se sucedem, não apenas nesse clima onírico e fantasmagórico presente nas citações acima – Augusto adolescente se funde ao reino vegetal e ao "sertanejo" Arnaldo de José de Alencar, "imagens" extremamente "subjetivas de leitura"; Nava, mistura em sua lembrança personagens proustianos e pessoas de sua relação familiar ou social:

> Se bem me lembro, deu-se uma verdadeira transfusão de almas; leitura e vida pulsavam do mesmo ritmo da experiência. Eu, no alto do meu telhado, como Arnaldo no alto do jacarandá, éramos uma só e a mesma pessoa. Por cima do telhado vizinho, enfolhava a ramaria da paineira, e alguns ramos vinham recobrir as telhas. Ao nível em que me achava, parecia perfeita a confirmação da imagem subjetiva da leitura; também eu era uma espécie arborícola, como Arnaldo, e pendia de um galho de árvore, embalando-me em pensamento na mesma rede. Como o herói da história, ao devassar num relance de olhos a devesa, bastava erguer-me um pouco, e logo estendia-se a vista pelo pitoresco amontoado de chácaras, quintais, casas e ruas, com seu contraste de beirais e açotéias (MEYER, "Alencar no telhado", 1966, p. 78).

> Abençoada música que trouxe para nossa casa três lindas meninas, justamente as filhas da D. Sinhá Paula – a Oraida dos prantos, que pelo nome e pelo tipo parecia saída das *Mil e Uma Noites*; a Lalá dos risos, egressa dos livros de Joaquim Manuel de Macedo; e a divina Jandira – antecipação, no tempo, das páginas que estava imprimindo Proust. Oriane e Marie-Gilbert foram copiadas dessa Jandira dos olhos verdes – que aprenderiam a varar o futuro... (NAVA, *Balão cativo*, 1973, p. 103).

> Sempre tive a mania de descobrir semelhanças não só entre as pessoas, entre as pessoas com figuras da escultura e da pintura, como também entre personagens da vida real e os da ficção. É assim que não posso reler *Crime e Castigo* sem dar a Raskolnikov a aparência do meu colega, o radiologista João Fortes ou a do meu primo João Batista dos Mares Guia; *Os Maias*, sem envultar Carlos Eduardo (apesar de seus cabelos e barbas pretas) em Rafael de Paula Sousa; *O Crime do Padre Amaro* e *A Relíquia* sem pôr a São Joaneira na Dona Bráulia da Pensão Mauriti, a Ameliazinha na Nair Cardoso Sales Rodrigues e a *titi* Patrocínio (que pecado!) na minha santa tia Marout. E assim faço com os vultos de Balzac, Anatole, Proust. Maria do Carmo Nabuco é a Duquesa de Guermantes (NAVA, *Beira-mar*, 1985, p. 201-202; grifo do autor).

Prostituição, cigarro, cinema, morte, leitura, antepassados, escritores e personagens mesclando realidade e ficção, tantos interesses em comum e tanta preocupação em retratá-los como partes de vidas passadas com a rapidez de um sopro, testemunhos semelhantes, até no saudosismo, de dois dos maiores modernistas brasileiros que, desta vez em pensamento, decidem percorrer novamente, cada um a seu modo, os mesmos caminhos que levam aos bares, livrarias, redações de jornal e cinemas que jamais lhes sairiam da memória.

Provincianas e acanhadas naquela época (início do século XX), as capitais gaúcha e mineira são revividas nostalgicamente, sendo valorizadas por aquilo que atraía entusiasticamente a primeira geração modernista, a qual ambos pertenciam, a saber: o ambiente de intensa efervescência cultural simbolizada pela fidelidade dos escritores aos estabelecimentos mencionados acima, para os quais convergiam intelectuais que viriam a renovar a literatura modernista brasileira. Se os escritores simbolistas preferiam viver e produzir enclausurados em inacessíveis "torres de marfim", os modernistas propagavam seus ideais em sonoras discussões de mesa de bar, ampliando seus horizontes e divulgando a nova escola "aos

quatro ventos". Daí a necessidade da eleição de ruas paradigmáticas (a da Praia na obra de Meyer, a da Bahia na de Nava) e, nestas, de bares (Antonello, em Porto Alegre; Bar do Ponto e Estrela em Belo Horizonte); livrarias (Globo e Alves, respectivamente); redações (do *Correio do Povo* e do *Diário de Minas*)[352]; e cinemas (Odeon, Ideal, já comentados).

Tenho comentado, ao longo do capítulo, que a Rua da Praia foi, para a geração de Augusto Meyer, a "estrada real" da formação de todos eles, o ponto mais representativo da "topografia sentimental da cidade", "o vago e fascinante país dos cinemas" e "das vitrinas que enchiam o olho" e, por esse motivo, o "caminho obrigatório das recordações" do grupo que se reunia em frente à Livraria do Globo e em torno de escritores como Teodemiro Tostes, Moisés Vellinho, João Pinto da Silva, Mansueto Bernardi e muitos outros. Pedro Nava e os literatos mineiros também tiveram a sua "rua predileta" – a famosa Rua da Bahia, no centro de Belo Horizonte, eternizada no Anexo I de *Chão de ferro*, intitulado "Evocação da Rua da Bahia". Se os escritores gaúchos convergiam, sem exceção, para a Rua da Praia, em Belo Horizonte,

> [...] Todos os caminhos iam à Rua da Bahia. Da Rua da Bahia partiam vias para os fundos do fim do mundo, para os tramontes dos acabaminas... A simples reta urbana... Mas seria uma reta? Ou antes, a curva? Era a reta, a reta sem tempo, a reta continente dos segredos dos infinitos

352 Lemos anteriormente que, além do *Correio do Povo*, outros dois jornais em que Meyer colaborava também se situavam na Rua da Praia. Relembra o memorialista: "Posso dizer que o lanço da Rua da Praia mais importante, na crônica da minha formação, é este mesmo em que andamos, assinalado agora pelas redações dos jornais: *Correio do Povo*, *A Federação*, *Diário de Notícias*. Ficavam fronteiros o *Correio do Povo* e *A Federação*; um pouco mais distante, o *Diário de Notícias*. No velho *Correio do Povo* comecei a minha carreira de escritor, graças à amizade de Fernando Caldas, filho de Caldas Júnior, que um belo dia me convidou a colaborar, sem mais nem menos, à razão de vinte e cinco mil réis por artigo" (MEYER, "Rua da Praia", 1966, p. 128). Sobre o *Diário de Minas*, recorda Nava: "Subíamos às vezes até o 'Diário de Minas'. A doce quase escura redação. Horácio Guimarães na tarefa dormente. Carneiro na revisão. O ar impregnado do cheiro forte da tinta, o ruído das máquinas, a delícia da conversa na sala agasalhada enquanto o vento corria solto na Rua da Bahia e assobiava no torreão da casa de Leopoldo Gomes" (NAVA, *Chão de ferro*, 1976, p. 352).

> paralelos. E era a curva. A imarcescível curva, épura dos passos projetados, imanências das ciclóides, círculo infinito... Nós sabíamos, o Carlos [Drummond de Andrade] tinha dito. A Rua da Bahia era uma rua sem princípio nem fim (NAVA, 1976, p. 352).

E da mesma maneira que em Porto Alegre havia o "grupo da Livraria do Globo", em Belo Horizonte formou-se o "grupo da Rua da Bahia", encabeçado por Drummond, Emílio Moura, Alberto Campos e Milton Campos, grupo que tinha "no corpo o demônio da Rua da Bahia e seu espírito movia-se sobre Minas e sobre a face das águas" (NAVA, 1976, p. 351).

> Não tenho bem uma noção exata de como se formou naquela noite memorável dos 22 a diversão descomunal. [...] Estávamos eu, Paulo Machado e Joaquim Nunes Coutinho Cavalcanti, catecúmenos – aprendendo e admirando. E estava o poeta Carlos Drummond de Andrade, logo preferido, imediatamente amado. Datou dessa noite de poesia e detonações a nossa confraternização e por seu intermédio é que vim a estreitar relações para nele ingressar logo depois, com o grupo de que faziam parte ou de que viriam a fazer parte o poeta ele mesmo, Francisco Martins de Almeida, Hamilton de Paula, Abgar Renault, João Guimarães Alves, Heitor Augusto de Souza, João Pinheiro Filho, Alberto e Mário Álvares da Silva Campos, Emílio Moura, Gustavo Capanema, Gabriel de Rezende Passos, Dario Magalhães, João Alphonsus de Guimaraens e Milton Campos. (Entrariam mais tarde nesse grupo – Cyro Versiani dos Anjos, Guilhermino Cesar, Ascânio Lopes, Luís Camilo). O grupo chamado "do *Estrela*", mas essencial e fundamentalmente o grupo da Rua da Bahia – da polidimensional, da inumerável, da ditirâmbica, da eterna Rua da Bahia... (NAVA, *Chão de ferro*, 1976, p. 350; grifo do autor)[353].

353 Em *A menina do sobrado*, o próprio Cyro dos Anjos, citado por Pedro Nava, homenagearia a Rua da Bahia: "Largas e vazias eram as ruas da Belo Horizonte de 1923, mas tudo me parecia trepidação, formigamento, em contraste com o paradeiro que Santana [Montes Claros] me deixara na retina. Já me imaginava nos bares, aturdido pelo corre-corre dos garçons, já subia a Rua da Bahia com os companheiros, já me incorporava ao *footing* da Praça da Liberdade, onde em noites de retreta Priscilas outras haviam de surgir aos punhados. Depois do *footing*, meu pensamento tomava o bonde, apeava na porta do Odeon, entrava na sala de projeções, mirava, guloso, a esplendente platéia." (ANJOS, 1979, p. 199)

Coincidentemente, tanto Augusto Meyer quanto Pedro Nava exaltariam o crepúsculo visto (e, posteriormente, relembrado) a partir das ruas amadas, demonstrando que o espetáculo do entardecer complementa e dá toques de requinte pictórico à paisagem tão admirada, pois do "artificial" da "reta urbana" (isto é, da "urbanidade" concreta de ruas, cinemas, espelhos e *flânerie*) vislumbra-se o "natural" (a singeleza abstrata e adolescente do sol que, ao se pôr, descreve a "imarcescível", "inalterável" curva):

> Lá fora, na Rua da Praia, o longo e arrastado resto do crepúsculo parecia espectral, irreal, quase pesadelar. As vitrinas projetavam na calçada as primeiras faixas de luz. Misturavam-se ainda os dois mundos de imagens contrastantes, o da tela e o da vidinha de todos os dias. Sherlock Holmes ia conosco pela rua, cachimbando, meditando, sorrindo a uma iluminação de pista inesperada, em meio do labirinto das conjeturas... Cada qual, muito lá por dentro e para si mesmo, entre duas baforadas hipotéticas, discretamente e sem macaqueações, reconhecia-se em cada traço do herói da história. Os gordos sentiam-se aduncos e os magros glorificados (MEYER, "Cine Insônia", 1966, p. 33-34).

> Esse encontro de ruas [Bahia, Espírito Santo e Timbiras] era um dos locais preferidos pelos amadores de crepúsculo, cotidianamente postados nas cristas da ribanceira para o espetáculo prodigioso e cada dia renovado desses poentes que só existem em Belo Horizonte e mais particularmente no fim da Avenida Álvares Cabral (NAVA, *Chão de ferro*, 1976, p. 349).

É por isso que, além do mais, a Rua da Praia simboliza todas as ruas do centro antigo de Porto Alegre, assim como a Rua da Bahia é para os mineiros todas as ruas de uma certa cidade romântica que, hoje irreconhecível, teima em se perpetuar pelo registro memorialístico e pela imaginação de quem associa sua juventude ao "espírito" das "velhas ruas" de Belo Horizonte:

> Ruávamos quase o dia inteiro. Nossa vida era um ir e vir constante nas ruas de Belo Horizonte. E o mais estranho é que hoje elas se esvaíram completamente. Mesmo voltando, mesmo palmilhando os lugares essenciais de nossa mocidade é impossível captar as velhas ruas como elas eram a não ser refazendo-as imaginariamente ou agarrando fragmentos fornecidos pelo sonho. E para isso não se precisa nem voltar a Belo Horizonte (NAVA, *Beira-mar*, 3 ed, 1985, p. 255-256).

Em seu "Noturno porto-alegrense", poema que eu arriscaria chamar de "peripatético" (no sentido aristotélico daquilo "que se ensina passeando"), Augusto Meyer também se agarra a "fragmentos fornecidos pelo sonho" para reconstituir a "via-crucis" que ele e Tostes faziam, de madrugada, pelos bares e "ruas livres" de um centro embalado a chope, cigarro, canha, música de vitrola e vento:

> Vai começar a noite na cidade camarada. / Poeta, a canha tem uma estrela trêmula no fundo. // [...] Agora estamos no Berger. / Marcelo adorava o camarão à baiana, / oh ótimo! / Marcelo, ceguinho musical. // Agora vamos na rua, à toa, / o vento frio limpa as estrelas de geada, / meu coração toca música serena, / vamos sem rumo na noite camarada. // [...] Agora estamos no Antonello: / bar bruaá vitrola, / o chope louro espuma a franja branca / e o meu chapéu tem cara triste de cabide. / Bebe a melancolia dos goles sonolentos, / enquanto arde na ponta de cada cigarro / a poesia impalpável do tédio feliz. // Ó madrugadinha das ruas livres... / Velório dos lampiões na folhagem da praça. / Vagabundo assobia o último tango milongueiro. / Passa a mendiga paralítica, / vem o primeiro verdureiro. // Que vontade de andar sem parar / quando a bruma gelada enche o peito / e os galos cantam no arraial da madrugada... (MEYER, *Poesias*, 1957, p. 187-189).

A fidelidade do grupo de Meyer ao bar Antonello parece ter sido incondicional – em 1931, no iconoclasta *Literatura e poesia*, lê-se no capítulo que leva o nome do recinto que, para Meyer,

> O bar é um mundo – boiotas gravitam em torno das mesas. Como tudo é estranho nas caras banais... O Anjo Azrael anda no meio dos grupos com a espada negra e ninguém vê como é fino o fio de linha que nos prende. Os homens sofrem de uma catarata preciosa. [...] Gira o disco,

> batem os dados, bebem as bocas. Seu Nunes corta rodelas de presunto (MEYER, "Antonello", 1931, p. 20).

As referências aos bares prediletos não se restringem à memorialística ou à prosa poética. Até mesmo em sua poesia pipocam alusões à boemia dos intelectuais que, cúmplices de copo e tabaco, passavam a noite discutindo e bebendo, para tudo acabar em silêncio e fumaça, como nos versos iniciais de "No bar", pertencente a *Giraluz*:

> Não vejo mais o espelho amigo dos teus olhos, / irmãos, nem a dor fina dos teus dedos / que tremem sempre de emoção, erguendo o copo. // Só vejo as pálpebras caídas / e a brasa ardendo no cigarro. // O resto é fumaça, / silêncio, fumaça, / a eternidade da amargura entre dois goles. // (Tudo era um jogo luminoso de vertigens / que brincavam de roda sobre a morte / e giravam cantando sobre o amor...) (MEYER, *Poesias*, 1957, p. 97).

Em "Balada e canha", uma nova personagem se soma ao amálgama de literatura, álcool, música e cigarro – a mulher, "criatura sem destino" a acompanhar os boêmios nas incursões noctívagas e hedonistas em busca do prazer da carne insaciável e do espírito inquieto que desafia amor e morte:

> Tu vais beber a estrela clara no copo. / A amargura é o teu novo padre nosso. / Bar ingênuo com balcão de zinco, / Lurdes, Marieta, criaturas sem destino, / mais uma! Engulo a vida no copo. / O amor dilui, o amor dilui meu coração: / depois do amor o que será? // [...] Sentido! as casas mudas se perfilam. / Dança o meu crânio, estuário profundo. / No azul redondo estrelinhas cochilam. / Teu coração é o grande pêndulo sidéreo: / tique-taque, era uma vez o mundo. / Canta o mesmo refrão – trá lá lá, / empina o vinho venenoso do mistério... / Depois da morte o que será? (MEYER, *Poesias*, 1957, p. 154).

Para Pedro Nava, o Bar do Ponto, na capital mineira, também representava tudo isso e muito mais, já que o estabelecimento arraigou-se ao inconsciente coletivo belo-horizontino de maneira referencial e hi-

perbólica, sobrepujando a própria toponímia de seus arredores. Logo no início de *Beira-mar*, Nava comenta que

> [...] O café chamado *Bar do Ponto* estava para Belo Horizonte como a *Brahma* para o Rio. Servia de referência. No Bar do Ponto. Em frente ao Bar do Ponto. Na esquina do Bar do Ponto. Encontros de amigos, encontros de obrigação. O nome acabou extrapolando, se estendendo, ultrapassando o estabelecimento, passando a designar o polígono formado pelo cruzamento de Afonso Pena com Bahia – local onde termina também a ladeira da rua dos Tupis. Enraizou-se tanto na toponímia da cidade que fez desaparecer, imaginem! o nome do Alferes – Praça Tiradentes – que figurava nos antigos mapas de Belo Horizonte (NAVA, 1985, p. 4; grifo do autor)[354].

Mesmo sendo o "centro nervoso da opinião pública" belo-horizontina, Nava e seus companheiros preferiam o Bar Estrela, local "pacífico" não frequentado por jogadores de futebol nem por arruaceiros, ao contrário dos outros bares da região, inclusive o tão aclamado Bar do Ponto:

> Descíamos ao 'Estrela'. Porque teríamos elegido precisamente o 'Estrela'? Talvez tivéssemos excluído o café do Bar-do-Ponto pela sua prodigiosa imundície e pela freqüência – perturbadora das conversas – dos heróis da cancha e da zaga, dos homens do Atlético e do América. O 'Fioravanti' – pela freguesia por demais numerosa – consumidora de sorvete e degustadora de gasosa. O 'Trianon', porque aquilo já não era mais um bar. Era uma lapa de animais irados, um fojo de brutas-feras-cujamente, uma rinha de valentões ameaçadores – gente de cadeirada fácil e garrafada pronta – que só respeitava Otaviano, seu temerário domador. O 'Estrela', não... Ali havia paz (NAVA, "Evocação da Rua da Bahia", *Chão de ferro*, 1976, p. 353-354).

354 Em *Vísceras da memória*, explica Antônio Sérgio Bueno que: "O Bar do Ponto, que durou de 1907 ao final da década de trinta, situava-se onde hoje se encontra o Othon Hotel, esquina da Avenida Afonso Pena com Rua da Bahia, e era o centro nervoso da opinião pública, a 'meca boateira de Belo Horizonte', em que se formavam e se demoliam reputações" (BUENO, 1997, p. 36). Sobre a ideia das cidades, bairros e ruas como "entes legíveis para o sujeito das memórias de Pedro Nava" (BUENO, 1997, p. 62), ver "Em frente a uma janela iluminada" (1997, p. 62-68), último item de "Espaço", primeiro capítulo da obra de Antônio Sérgio Bueno.

No volume seguinte, a caracterização do bar se mistura à dos companheiros, ambos indissociáveis na designação geral de "grupo do Estrela", composto por "revolucionários" respeitosos da tradição mineira.

> Alphonsus de Guimaraens, respeitado pelos literatos de Minas do seu tempo, era-o também pelos modernistas. Mário de Andrade, em 1919, fez uma peregrinação a Mariana, especialmente para conhecê-lo. Nós, os iconoclastas do *Grupo do Estrela*, tínhamos o maior interesse pela sua poesia e o maior respeito por sua grande vida de poeta. [...] Eu terei de voltar a esse pesssoal do *Estrela*, falando de cada um e da importância que esses rapazes tiveram desde aquele momento, na revolução literária e artística passada no Brasil nos anos 20 e que se desdobrou, com repercussões sociais, nas décadas porvindouras. Mas antes disto vamos dizer alguma coisa em conjunto, de sua vida e de suas atividades. Eram todos estudantes de modo que suas manhãs eram passadas nas respectivas faculdades. Seus encontros começavam de tarde e aconteciam principalmente em lugares que teremos de descrever. A *Livraria Alves*; o *Café e Confeitaria Estrela*; o *Cinema Odeon* (NAVA, *Beira-mar*, 1985, p. 96; grifos do autor).

Se os bares podem ser considerados extensões da atividade literária de Meyer e de Nava, o que não dizer da importância das livrarias para a vida e para a obra de ambos, afora as redações e cinemas comentados? Certamente as livrarias do Globo, em Porto Alegre, e Alves, em Belo Horizonte, forneceram aos jovens literatos, nas décadas de 1920 e 1930, os alicerces culturais que viriam a utilizar ao longo de suas férteis e copiosas produções literárias, embasadas na leitura e na convivência com companheiros que possuíam praticamente os mesmos gostos e interesses. Em "Rua da Praia", acompanhamos a comovente reconstituição que Meyer faz do ambiente de "comunhão literária" vivido, às portas da Livraria do Globo, juntamente com Moisés Vellinho, Teodemiro Tostes, Rubens de Barcelos, João Pinto da Silva, Vargas Neto e muitos outros, reconstituição para a qual o escritor julgou necessário "avivar a fantasia", "puxar pela memória" e "convocar engenho e arte" a fim de precisar "o que chegou a significar" para ele "a Rua da Praia aos sábados, em frente da Livraria do Globo" (MEYER, 1966, p. 129).

Quanto à Livraria Alves, Nava descreve, em *Beira-mar*, a chegada dos caixotes vindos da Europa via Rio de Janeiro, e a surpresa dos intelectuais com a presença "ilustre" da *Recherche* no farto material recebido (1985, p. 97). Destaca também sua localização exata, no lado direito de quem sobe a "eterna" e "polidimensional" rua:

> A sucursal do livreiro Alves ficava no segundo quarteirão à direita de quem subia a rua da Bahia, de que era, nesse ponto, o penúltimo prédio. Um simpático sobrado pintado de claro e manchado da poeira sépia de Belo Horizonte. Tinha duas numerações: 1.052, a livraria e 1.062, portãozinho que subia para o andar residencial de cima, ocupado pelo Dr. Pedro Paulo Pereira, quando esse médico mudou-se de sua aprazível residência à Avenida Afonso Pena, 2.484 (NAVA, *Beira-mar*, 3 ed, 1985, p. 96).

Uma última confluência: é incrível como as histórias de Augusto Meyer e de Pedro Nava são coincidentes até na "ausência" – refiro-me ao fato, confessado nas respectivas memorialísticas, de ambos não possuírem, quando jovens, dinheiro suficiente para adquirir os livros desejados, o que confere ao "namoro" infértil com as vitrines das livrarias uma aura de frustração que, convertida em abnegação e desprendimento material, possibilitaria aos futuros escritores a tomada de consciência da valorização máxima de um tesouro que, perto dos olhos e longe das mãos, converter-se-ia em uma espécie de "sonho de consumo" para além da esfera física e do qual ficariam eternamente cativos, fazendo de tal "conquista" a motivação essencial de suas literaturas renovadoramente modernas:

> Venha daí comigo, a examinar a parte baixa da quadra, onde passa a Rua da Praia. Aqui mesmo, em frente do Café Colombo, achava-se instalada a Livraria Americana, e na vitrina da Ladeira quantas vezes namorei os livros expostos, coçando desconsoladamente o forro do bolso! [...] Devo àqueles momentos de contemplação da vitrina séculos de sonho e entressonho, um mundo de aventuras. E ao Pedro, ao prestimoso e cordial Pedro de Oliveira, generosos abatimentos, que me franquea-

ram a *Estepa* de Gorki, o Paris dos *Miseráveis* e as terras encantadas de Alencar. Imagine-se o meu enlevo quando o Velho Meyer abriu uma conta em meu nome, na Livraria Americana... Mas foi só entrever o Paraíso e levar com a porta na cara, pois a primeira obra escolhida tornou-se logo a última, e cancelou-se o crédito. Era, nem mais nem menos, a tradução de Henri Albert das *Intempestivas* de Nietzsche! Como explicar a meu tio as razões imperiosas da escolha? Eu comprara um nome, o mistério e a magia de um nome gravado a ouro na lombada, e que nome de encher o olho, estranho e bem soante, com muitas pernas de letras, não sei que audácia na brevidade... Pouco importava o miolo, que me pareceu confuso e só mais tarde assimilei (MEYER, "Ladeira da saudade", 1966, p. 87-88).

Subíamos todos os dias até o Alves. A clara livraria... A quietude da meiga livraria... Uma tristeza leve no ar parado, nas estantes inalteráveis, na vitrina onde os 'in-18' desbotavam, no Kneipp... O excelente, o inesquecível Kneipp... Era com ele que nos entendíamos para os livros comprados a crédito – eu, o Cavalcanti, o Almeida, o Emílio e os outros indigentes. Porque o Abgar, o Milton, o Carlos, o equilibrado Capanema e o abastado Gabriel estavam sempre em fundos e, como tal, eram os primeiros admitidos à abertura dos caixotes – cerimonial de que só participavam os iniciados e que se realizava no corredor vizinho à jaula do Castilho. Mas o igualitário Kneipp velava pelos desvalidos e escamoteava do banquete a iguaria que apetecíamos. E nos entregava as brochuras com um jeito de profundo e desanimado sofrimento. Tinha-nos a todos na mesma simpatia reservada e nutria pela literatura de cada um o mesmo desprezo nivelador. Era dele, era do Kneipp, o consentimento em se virar a livraria em biblioteca pública, onde iam estudar e desmantelar os volumes – os que não tinham dinheiro para comprá-los. Lia-se ali a tarde toda – na sua presença favorável e no silêncio propício. No silêncio, no vasto silêncio vesperal da Rua da Bahia – só cortado de raro em raro pelo arrastar dos bondes e pelas vocalises que sonorizavam a sobreloja... (NAVA, "Evocação da Rua da Bahia", *Chão de ferro*, 1976, p. 353).

Todas estas "coincidências" biográficas e comportamentais são sintomáticas e denunciam um certo tipo de engajamento que só os mo-

dernistas lograram obter: aquele que alia o fazer literário particular ao social, geracional e coletivo, à medida que o verso e a prosa saem dos gabinetes e escritórios e passam a frequentar as ruas, praças e cafés dos grandes centros urbanos. Contudo, mais do que isso, as inúmeras confluências entre as obras memorialísticas de Augusto Meyer e de Pedro Nava impressionam porque, semiocultas pelo véu da afinidade entre os episódios narrados (interesse por leitura, sexo, cigarro, cinema, artes plásticas, etc), as razões que orientam suas motivações mais profundas são especialmente proustianas, e suas obras, reflexos da perplexidade de Eus que, fragmentados e enfeitiçados pela "Bela Adormecida no Bosque", colocam-se obstinadamente à procura dos "arquipélagos" perdidos no "mar" do tempo, involuntariamente reencontrados através de vento, casas, rabanetes e rapaduras, as "bolachas no chá quente" das evocações daqueles cujos interesses e tendências, aparentemente tão distantes (um, poeta e crítico, o outro, médico reumatologista), congregam-se no memorialismo que reunifica identidades esquecidas, recupera paisagens e dá sentido a histórias rememoradas com rara intensidade, despojamento e sincera saudade.

AUGUSTO MEYER E OS POETAS E MEMORIALISTAS PROUSTIANOS BRASILEIROS: MEMÓRIA DOS SENTIDOS E ACESSOS INVOLUNTÁRIOS NA "BUSCA DO EU PERDIDO"

> "O tempo da infância: futuro, partido a priori em fragmentos no cosmorama. / Os homens procuram reelaborar o tempo perdido, oráculo do futuro; / Mas nem todos possuem um estilo igual ao nervo, um estoque inesgotável de asma, um detector das ondulações humanas, um quarto forrado de cortiça, e três mil anos de cultura"
> (Murilo Mendes, "Proust", *Transístor – Antologia de prosa*, 1980, p. 163)

Não pretendo abrir mão da aproximação entre o memorialismo de Augusto Meyer e de outros escritores brasileiros, por entender ser de grande importância para a crítica memorialística praticada no Brasil a investigação das relações entre, por exemplo, a prosa contundente das *Memórias* de Pedro Nava ou a prosa "agressiva" das *Memórias do cárcere* e a poesia nostálgica e terrivelmente proustiana de Jorge de Lima ou de Carlos Drummond de Andrade, para ficar apenas em alguns dentre os inúmeros confrontos possíveis. No entanto, devido à extensão que o livro já atingiu e também para não me desviar do foco principal, uma vez que as possibilidades de exploração de assuntos em comum, entre as obras que compõem o *corpus* do estudo, são praticamente infinitas, opto por limitar a discussão, aqui, a duas questões fundamentais: à "memória dos sentidos" e às manifestações involuntárias na literatura memorialística brasileira, ambas descritas sob influxo explícito de *À la recherche du temps perdu*.

Se não me sentisse "forçado" a limitar os temas a serem desenvolvidos, quanto farto material eu poderia dispor, mesmo somente entre os poetas, para exemplificar a prodigalidade da literatura modernista brasileira em aludir aos mais diversos aspectos relacionados à memória e à memorialística, tais como: a síntese das etapas da vida, efetuada, por exemplo, no *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, por um eu-lírico "infantil" nada ingênuo ou imaturo[355]; a lírica meditação acerca de passado, presente e futuro na "Louvação matinal" de Mário de Andrade:

> [...] Deflorar a virgindade boba do que tem de vir!... / Eu nunca andei metido em sortes nem feitiçarias, / Não posso contar como é a sala das cartomantes, / E minhas mãos só foram lidas pelos beijos das amadas, / Porém sou daqueles que sabem o próprio futuro, / E quando a arraiada começa, não solto a rédea do dia, / Não deixo que siga pro acaso, livre das minhas vontades. / O meu passado... Não sei. Nem nunca matuto nele. / Quem vê na noite? o que enxerga na escureza assombrada? / O que passou, passou; nossa vaidade é tão constante, / Os preconceitos e as condescendências são tão fáceis / Que o passado da gente não é mais / Que um sono bem comprido aonde um poder de sombras lentas / Mostram que a gente sonhou. Porém não sabe o que sonhou. / Não recapitular! Nunca rememorar! / Porém num rasgo matinal, em coragem perpétua / Ir continuando o que um dia a gente determinou! (ANDRADE, 1986, p. 201).

Na poesia de Manuel Bandeira, a presença constante de vários temas de orientação memorialística, como a saudade dos entes mortos ("Profundamente")[356], a efemeridade das coisas do mundo ("Os no-

355 Ver "As quatro gares", poema subdividido em "Infância" ("O camisolão / O jarro / O passarinho / O oceano / A visita na casa que a gente sentava no sofá"); "Adolescência" ("Aquele amor / Nem me fale"); "Maturidade" ("O Sr. e a Sra. Amadeu / Participam a V. Excia. / O feliz nascimento / De sua filha / Gilberta"); e "Velhice" ("O netinho jogou os óculos / Na latrina"), ANDRADE, 2004, p. 25-26.

356 "Quando eu tinha seis anos / Não pude ver o fim da festa de São João / Porque adormeci // Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo / Minha avó / Meu avô / Totônio Rodrigues / Tomásia / Rosa / Onde estão todos eles? / – Estão todos dormindo / Estão todos deitados / Dormindo / Profundamente" (BANDEIRA, 1983, p. 112).

mes")[357], ou o convite ao amor e ao *carpe diem* como compensação para a inaceitável "fugacidade" dos eventos terrenos, triste constatação captada na "Paráfrase de Ronsard":

> Foi para vós que ontem colhi, senhora, / Este ramo de flores que ora envio. / Não no houvesse colhido e o vento e o frio / Tê-las-iam crestado antes da aurora. // Meditai nesse exemplo, que se agora / Não sei mais do que o vosso outro macio / rosto nem boca de melhor feitio, / A tudo a idade afeia sem demora. // Senhora, o tempo foge... o tempo foge... / Com pouco morreremos e amanhã / Já não seremos o que somos hoje... // Por que é que o vosso coração hesita? / O tempo foge... A vida é breve e é vã... / Por isso, amai-me... enquanto sois bonita (BANDEIRA, 1983, p. 25-26).

Sem esquecer "O mundo do menino impossível", de Jorge de Lima, que, para José Aderaldo Castello, "Traduz evocações de criança, sugerindo conflito de cultura e defesa de tradições, rejeição ao importado e inclinação espontânea para a nossa criatividade popular, peculiar ao meio rural"[358], características demonstradas já no início do longo poema, com a "destruição" dos brinquedos importados:

> Fim da tarde, boquinha da noite / com as primeiras estrelas / e os derradeiros sinos. // Entre as estrelas e lá detrás da igreja, / surge a lua cheia / para chorar com os poetas. // E vão dormir as duas coisas novas desse mundo: o sol e os meninos // Mas ainda vela / o menino impossível / aí do lado / enquanto todas as crianças mansas / dormem / acalentadas / por Mãe-negra Noite. / O menino impossível / que destruiu /
> os brinquedos perfeitos / que os vovós lhe deram: // o urso de Nürnberg, / o velho barbado jugoeslavo, / as *poupées de Paris aux / cheveux crêpés*, / o carrinho português / feito de folha-de-flandres, / a caixa de música checoslovaca, / o polichinelo italiano / *made in England*, / o trem de ferro de U.S.A. / e o macaco brasileiro / de Buenos Aires / *moviendo la cola y la cabeza* (LIMA, 1974, v. 1, p. 73; grifo do autor).

357 Ver a última estrofe: "Os epitáfios também se apagam, bem sei. / Mais lentamente, porém, do que as reminiscências / Na carne, menos inviolável do que a pedra dos túmulos" (BANDEIRA, 1983, p. 202).

358 CASTELLO, "Memória, poesia e ficção em Jorge de Lima", *A literatura brasileira – Origens e unidade (1500-1960)*, 1999, v. 2, p. 213.

Todavia, nenhum outro poeta modernista brasileiro cantou o memorialismo tanto quanto Carlos Drummond de Andrade, a ponto de ter escrito não apenas uma obra, mas uma trilogia memorialística em verso (*Boitempo*, cujos subtítulos são: I – "& a falta que ama"; II – "Menino antigo"; e III – "Esquecer para lembrar"). O primeiro volume tem como "epígrafe" o sugestivo poema "(In) Memória", brilhantemente iniciado: "De cacos, de buracos / de hiatos e de vácuos / de elipses, psius / faz-se, desfaz-se, faz-se / uma incorpórea face, / resumo de existido" (ANDRADE, *Boitempo I*, 2 ed, 1973, p. 7).

Do segundo ("Menino antigo"), cito o poema "Memória prévia" como mostra da preocupação drummondiana em captar a plenitude de uma essência que, sugerida *en passant* na infância, mostrar-se-á integralmente no futuro, fechando um ciclo de desdobramentos reflexivos semelhantes ao lago especular em que se mira o narcísico menino:

> O menino pensativo / junto à água da Penha / mira o futuro / em que se refletirá na água da Penha / este instante imaturo. // Seu olhar parado é pleno / de coisas que passam / antes de passar / e ressuscitam / no tempo duplo / da exumação. // O que ele vê / vai existir na medida / em que nada existe de tocável / e por isto se chama / absoluto. // Viver é saudade / prévia (ANDRADE, *Boitempo II*, 2 ed, 1974, p. 13).

Por isso, José Maria Cançado tem razão ao dizer, em *Memórias videntes do Brasil*, que "[...] há, sim, todo um espetáculo urbano-itabirano [...] do sujeito que se vai criando e apanhando aqui e ali [...] os elementos do seu romance familiar e da sua muitas vezes estranhada inserção no mundo de Itabira e da sua classe" (CANÇADO, 2003, p. 93). "Estranhada" e estranha "inserção" manifesta em quase todas as obras do poeta *gauche*, introspectivo e nostálgico cujo "eu", intermediado pela memória, mede-se com o "mundo" sem pudor nem reservas, alternando "O pleno e o vazio":

> Oh se me lembro e quanto. / E se não me lembrasse? / Outra seria minh'alma, / bem diversa minha face. // Oh como esqueço e quanto. / E se não esquecesse? / Seria homem-espanto, / ambulando sem cabeça. // Oh como esqueço e lembro, / como lembro e esqueço / em correntezas iguais / e simultâneos enlaces. / Mas como posso, no fim, / recompor os meus disfarces? // Que caixa esquisita guarda / em mim sua névoa e cinza, / seu patrimônio de chamas, / enquanto a vida confere / seu limite, e cada hora / é uma hora devida / no balanço da memória / que chora e que ri, partida? (ANDRADE, Carlos Drummond de, *Corpo*, 1987, p. 45-46).

Deitado "sob a racha da pedra da memória", como dirá em um outro poema veiculado em *Corpo*[359], Drummond cinde-se entre as recordações fantasiosas da juventude e a dura realidade da velhice e do passar dos anos, como em "Fazer 70 anos"[360] ou em "O ano passado"[361], lembrando o sentimento de nostalgia fixado por Meyer nos tercetos do soneto "Era uma vez...", em que o velho brinca de ser criança uma última e encantada vez: "Era uma vez a minha infância linda / E o sonho, o susto, o vago encanto alado... / Vem a saudade e conta-me baixinho // Velhas histórias... E eu já velho ainda / Sou um Pequeno Polegar cansado / Que pára e hesita, em busca do caminho..." (MEYER, *Poesias*, p. 270)[362].

359 Ver "O homem deitado": "Não se levanta nem precisa levantar-se. / Está bem assim. O mundo que enlouqueça, / o mundo que estertore em seu redor. / Continua deitado / sob a racha da pedra da memória" (ANDRADE, 1987, p. 23).

360 "Fazer 70 anos é fazer / catálogo de esquecimentos e ruínas. / Viajar entre o já-foi e o não-será. / É, sobretudo, fazer 70 anos, / alegria pojada de tristeza" (ANDRADE, 1995, p. 41).

361 "O ano passado não passou, / continua incessantemente. / Em vão marco novos encontros. / Todos são encontros passados. // [...] Embora sepultos, os mortos do ano passado / sepultam-se todos os dias. / Escuto os medos, conto as libélulas, / mastigo o pão do ano passado. // E será sempre assim daqui por diante. / Não consigo evacuar / o ano passado" (ANDRADE, *Corpo*, 1987, p. 75-76).

362 Outras belas imagens sobre o tema estão presentes na *História da minha infância*, de Gilberto Amado: "Na adolescência cai-nos das mãos um cetro – o de rei de símbolos que é a criança no meio dos seus encantamentos e do seu paraíso fabuloso. Cai-nos das mãos o cetro, e o que nos dão em troca? Uma bengala. Para... marchar? Não! Um brinquedo que não é brinquedo, uma espécie de batuta para marcar o ritmo do passo regular do comportamento social" (AMADO, 1954, p. 235); e na síntese inspiradíssima de Samuel Beckett: "Os períodos de transição que separam adaptações consecutivas (já que nenhum expediente macabro de tran-

Nesse contraponto amargo entre velhice e infância há sempre alguns "deslumbramentos" recorrentes e praticamente coletivos, comuns a toda uma geração – no caso do modernismo brasileiro, é notável a grande quantidade de escritores, pertencentes à primeira e à segunda fase, que descreveram, em suas obras memorialísticas, o efeito neles exercido pela passagem do cometa Halley, em 1910, conforme observa Antonio Candido à página 54 de "Poesia e ficção na autobiografia", ao comentar as semelhanças entre obras dos mineiros Murilo Mendes (*A idade do serrote*), Pedro Nava (*Baú de ossos*) e Carlos Drummond de Andrade (*Boitempo*). Refere-se Candido a uma sentença de "Origem, memória, contacto, iniciação", capítulo inaugural de *A idade do serrote*[363]; à sensação de pânico vivida por Nava na mesma Juiz de Fora de Murilo[364]; e ao seguinte poema de Drummond, publicado no primeiro volume da trilogia *Boitempo*:

> O sol vai diminuindo / de tamanho e calor e interesse em teu redor. / Há menos razões de rir e até de chorar. / Alguém toca – talvez – a campainha. / Depressa! Não há mais tempo para te vestires, / o barco sombrio impaciente na rua. / Tudo é como se não acontecido / pois depois de acontecer – restou o quê? // Ah, sim, restou Halley / iluminando de

substanciação poderá transformar as mortalhas em fraldas) representam as zonas de risco na vida do indivíduo, precárias, perigosas, dolorosas, misteriosas e férteis, quando por um instante o tédio de viver é substituído pelo sofrimento de ser" (BECKETT, 1986, p. 14).

363 Conferir: "Passagem do cometa Halley. A subversão da vista. A primeira idéia do cosmo" (MENDES, 1968, p. 8). No "Prefácio" que escreveu para o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, Raúl Antelo cita um outro comentário sobre o assunto, feito por Murilo Mendes no texto "Apontamentos", veiculado em "Letras e Artes", suplemento literário de *A Manhã*: "Aos nove anos a irrupção do cometa buleversou minha sensibilidade; mas ele desapareceu logo na sua carruagem de estrelas, abrindo em mim o sulco da saudade eterna. Para que viver depois do eclipse da luz?" (*Apud* ANTELO, 1994, p. 11).

364 Ver: "O cometa esplendia nos céus indiferentes. Toda a luz das estrelas desaparecera comida por sua refulgência. A noite alternava brancos cruéis e negros absolutos, como as xilogravuras de Oswaldo Goeldi. Juiz de Fora tiritava de frio e pânico. Os ruídos morriam e a vida só continuava no movimento e na sucessão das imagens sem som que tinham aquela incongruência que se sentia nos tempos do cinema mudo, quando a orquestra parava e o filme continuava. Eu corria na Rua Direita, mais isolado que o primeiro homem e a idéia cataclísmica do fim – habitou minha alma desde então e jamais consegui enxotar esse corvo do busto de Palas, em cima de minha porta..." (NAVA, 1983, p. 300-301).

> ponta a ponta o céu de 1910. / O menino Murilo Mendes o contemplava em Juiz de Fora / o menino Marques Rebelo em Vila Isabel / o menino Carlos no mato-dentro de Itabira / os três absolutamente fascinados / como o contemplaria no Brabante em 1302 o menino Ruysbrock-o-Admirável. // Halley voltará / Halley volta sempre / com a pontualidade comercial dos astros. / Pouco importa sejam outros meninos que o hão de ver em 1986 / iluminando de ponta a ponta / a noite da vida (ANDRADE, "Halley", *Boitempo I*, 1973, p. 159)[365].

Não apenas Mendes, Drummond e Nava pressentiram no cometa a "ideia cataclísmica do fim": Graciliano Ramos, Oswald de Andrade e José Lins do Rego também se referem à apocalíptica noção – equivocada mas largamente disseminada a cada início ou fim de século. Em "O fim do mundo", décimo capítulo de *Infância*, Graciliano Ramos discorre sobre a interpretação errônea da mãe a respeito do "fim dos tempos", concluída a partir da leitura de um romanceiro de "intenções picarescas" e "confirmada" através de "profecias" e da expectativa pela passagem do cometa.

> Eu ignorava o século, os cometas, a tradição. E estendia fraternalmente a minha ignorância a todos os indivíduos. Não percebendo o mistério das letras, achava difícil que elas se combinassem para narrar a infeliz notícia. Provavelmente minha mãe tinha se equivocado, supondo ver na folha desastres imaginários. Expus esta conjectura, que foi repelida. A desgraça estava anunciada com muita clareza (RAMOS, 1995, p. 66).

Algum tempo depois, o cometa passou e o mundo não "acabou", comprovando que a incredulidade do menino é bem mais razoável que a superstição infundada da mãe:

> O cometa veio ao cabo de uns dois anos e comportou-se bem. Minha mãe foi observá-lo da porta da igreja, sem nenhum receio, esquecida

365 Ver também, de *Boitempo II*: "Olho o cometa / com deslumbrado horror de sua cauda / que vai bater na Terra e o mundo explode. / Não estou preparado. Quem está, / para morrer? [...] / O cometa chicoteia de luz a minha vida / e tudo que não fiz brilha em diadema / e tudo é lindo. / Ninguém chora / nem grita. / A luz total / de nossas mortes faz um espetáculo" (ANDRADE, "Cometa", 1974, p. 159).

> inteiramente da predição. Nesse tempo nós nos tínhamos mudado, vivíamos longe da vila. O mundo estava imenso, com muitas léguas de comprimento – e desafiava, seguro, profecias e cometas (RAMOS, Graciliano, *Infância*, 1995, p. 69).

Oswald de Andrade também percebe o engodo com a mesma irreverência com que mais tarde ironizaria a tudo e a todos:

> Havíamos dobrado a esquina de um século. Estávamos em 1900. Eu tinha dez anos, e morava [...] no alto da Ladeira de Santo Antônio. Lembro-me de que esperei acordado a entrada do ano e do século, acreditando que, à meia-noite, qualquer coisa como um sinal metafísico se descobrisse no céu, pelo menos a data de 1900. Mas nada vi e fiquei cabeceando de sono, entre mamãe e as comadres. O que veio, creio que logo depois, foi o cometa de Halley, resplandecente no forro do céu. Houve uma correria na vizinhança. Toda gente foi para a rua e pela primeira vez ouvi falar em fim do mundo (ANDRADE, *Um homem sem profissão*, 2002, p. 53).

Impressionado com as estórias de Vitorino, amigo de seu avô, José Lins do Rego participa do mesmo medo que aterroriza os meninos Carlos, Murilo, Pedro, Graciliano e Oswald, demonstrando que a força da passagem do Halley (e do anedotário criado em torno de sua aparição) foi sentida da mesma forma nos mais diversos pontos do país, em Minas, São Paulo ou Nordeste.

> O fim do mundo era um motivo constante de suas prosas: – Vem aí o cometa, não vai ficar ninguém para semente, vão morrer homens e bichos. [...] Perguntei a Tia Maria se era verdade e ela me disse: – Não vá atrás de história de Vitorino. [...] O fim do mundo! As negras da cozinha andavam com medo. Neco Paca, que vendia ovos na Paraíba, viera também com aquela conversa. Era que o rabo do cometa ia bater na terra. E o mundo se acabaria. Ouvi Generosa com medo, a dizer que só descansaria se Dorotéia estivesse com ela (REGO, *Meus verdes anos*, 1956, p. 76-77).

Aliás, vale destacar que os *Meus verdes anos* de José Lins do Rego, mais do que aproximações temáticas com *A la recherche*, são acentuada-

mente proustianos sobretudo pelas coincidências biográficas que aproximam os meninos Marcel e José e que os submeterão, quando adultos, à assimilação e à confissão autobiográfica da criança asmática e cercada de cuidados pela família abastada, que morre de ciúmes da namorada e de inveja daqueles que gozam de perfeita saúde física:

> A asma fez de mim um menino sem fôlego para as aventuras pelo sol e pela chuva. Tinham cuidados demasiados com a criança franzina que não podia levar sereno e tomar banho de rio. [...] Veio-me um apetite desesperado. Mas moderavam a minha ganância. Tudo fazia mal. Tinha que medir as minhas vontades. [...] Ricardo podia levar sol e chuva e nada sucederia, tomava banho de rio, montava a cavalo, tinha pontaria no bodoque e sabia assobiar como os concris, comia fruta verde sem susto. Admirava o moleque Ricardo e o colocava em plano superior aos outros (REGO, *Meus verdes anos*, 1956, p. 5 e 86)[366].

366 "Abandonara os moleques pela prima. Andávamos de pés no chão. Uma vez um espinho entrou-lhe dedo adentro e arranquei-o com orgulho de gente grande. Lembro-me como se fosse hoje. O meu coração bateu de alvoroço, quase a pular de meu peito. Vi a periquita da prima e aquilo me arrastou para a libertinagem da casa de carros. Atravessou-me as carnes do corpo uma faísca que me queimou. Quis correr para não ver e a menina pegou nas minhas mãos e se grudou a mim. Desabrochavam botões de flor ao calor de um sol misterioso. Até hoje sinto nas mãos aquela quentura de fogo" (REGO, 1956, p. 110). Na página seguinte, o menino José delira freneticamente, sonhando com a prima, espécie de "Albertine" alucinada e alucinante responsável por sua iniciação, polarizado entre acessos de asma e de concupiscência, nos mistérios e temores do ciúme, do sexo, da doença e do amor doentio: "Fora-se a prima e agora com os acessos de asma ficava dentro do quarto da Tia Maria com as janelas cerradas. Faziam-me mal o vento, o sol, o mormaço. Os acessos me arriavam. Os ombros subiam e em vão procurava ar para respirar. Tudo se trancava para mim. Um piado de gato rompia de meu peito congesto. E assim me reduziram a um nada, sujeito aos vomitórios que me arrasavam. Mas a prima estava ali naquela cama de madeira. Senti a primeira saudade de minha vida. [...] A prima e aquele gesto de suas mãos à procura das minhas mãos para que pudesse sentir de perto o calor de suas partes escondidas. A periquita da prima da cidade. Vi-a em sonhos. Quando a velha Totônia aparecia para contar as suas histórias de princesas encantadas, a sua princesa teria aqueles cabelos anelados e aqueles olhos negros e aquela periquita que era o segredo do mundo. A voz da velha Totônia enchia o quarto, povoava a minha imaginação de tantos gestos, de tantas festas de rei, de tantas mouras-tortas perversas" (REGO, 1956, p. 112-113). Passados os ataques, resta a constatação da necessidade do "mergulho" proustiano no resgate daquilo que se perdeu: "Depois que passavam os acessos, me vinha um desesperado desejo de recuperar o tempo perdido. Então fugia para a solidão da horta, triste e só com aquela visão da prima fugidia" (REGO, 1956, p. 116).

Além da passagem do cometa e das inúmeras e diversificadas considerações a respeito da efemeridade da vida e da contraposição entre velhice e juventude, grande parte dos poetas e memorialistas brasileiros procurou descrever certas impressões da infância recorrendo a um expediente "proustiano" de reminiscência, a chamada "memória dos sentidos", também citada por José Lins do Rego[367]. Em *Boitempo*, Drumond eterniza o gosto de todas as frutas exóticas experimentadas em tenra idade, assumindo uma sensação hiperbólica que faz com que se sinta "mastigando" o "próprio mato":

> Guardo na boca os sabores / da gabiroba e do jambo, / cor e fragrância do mato, / colhidos no pé. Distintos. / Araticum, araçá, / ananás, bacupari, / jatobá... todos reunidos / congresso verde no mato, / e cada qual separado, / cada fruta, cada gosto / no sentimento composto / das frutas todas do mato / que levo na minha boca / tal qual me levasse o mato (ANDRADE, "Antologia", *Boitempo I*, 1973, p. 58).

Em *Viola de bolso*, é a vez do olfato reproduzir impressões permanentes e profundas, preenchendo os espaços do corpo como se ungido pela mesma sensação "concreta" do tato:

> Que me quer este perfume? / Nem sequer lhe sei o nome. // Sei que me invade a narina / como incenso de novena. // Que me passeia no corpo / como os dedos tangem harpa. // E me devolve ao pretérito / e a um ser de lava, quimérico, // ser que todo se esvaía / pela porta dos sentidos, // e do mundo, em que saltava, / qual dum espelho lascivo, // retirava a própria imagem / na pura graça da origem... // Cheiro de boca? de casa? / de maresia? de rosa? // Todo o universo: hipocampo / no mar celeste do Tempo (ANDRADE, "Tempo e olfato", *Poesia completa*, 2002, p. 325-326).

Versos que lembram o já citado "Flor de maricá", de Augusto Meyer, onde também permanece, resumindo o "amor de um poeta menino", "o vago aroma de um nome / e a saudade de um perfume"

367 "Pela manhã (guardo nos sentidos o aroma doce que o tempo não conseguiu destruir) toda a cozinha cheirava" (REGO, 1956, p. 21).

(MEYER, *Poesias*, 1957, p. 16). Não é difícil deduzir que os meninos Carlos e Augusto guardariam vida afora, para deleite eterno dos futuros memorialistas Drummond e Meyer, lembranças de gabirobas e jambos, de magnólias, maricás e limoeiros, memórias cativas de vidas livres mas atraídas pelo fascínio dos aromas, cores e sons que Augusto Meyer soube sintetizar perfeitamente na "Elegia do limão verde": "Guardo o perfume das magnólias, sinto o cheiro dos limoeiros, revoa o vento praiano nos cabelos" (MEYER, *Poesias*, 1957, p. 109), sentenças categóricas que parecem ecoar definitivamente, por todo o conjunto da obra do escritor gaúcho, como um apelo nostálgico de simplicidade e de redenção, de abandono de toda complexidade moral, espiritual ou intelectual em prol da evocação do prazer intenso das coisas simples, uma vontade quase simplória, mas essencial, tão rejuvenescedora quanto nos versos de "Veranico":

> Veranico de maio... paineiras em flor. / Azulínea transparência do ar puro e feliz. / Há uma distância perfeita nos claros volumes / e a harmonia das linhas sobe na luz. // Tudo agora vai ser inocente, inocente / como o riso das moças maduras ao sol. / Róseas, rodopiam estas flores girantes, / elas caem lentamente, tontas de luz. // [...] Vontade simples de semear alegria / *pelos cinco sentidos*, pela dança das palavras musicais! (MEYER, 1957, p. 105; grifo do autor).

Dentre os prosadores, essa fixação é bem mais comum do que normalmente se supõe – Cyro dos Anjos reverencia, em *Explorações no tempo*, paçocas e farofas cujas receitas são irrecuperáveis, detalhes que tornam a "memória dos sentidos" um "dom" ainda mais fundamental e insubstituível.

> Não era difícil ao faro infantil discernir, entre as vitualhas, a lata que trazia paçoca de carne de vento, paçoca de cujo tempero jamais se saberá a fórmula, pois João Quincó levou-a consigo para o túmulo. Havia, também, às vezes, uma farofa de frango de aroma inconfundível, que ainda hoje impregna as narinas deste pobre mergulhador no poço do Tempo (ANJOS, 1952, p. 29)[368].

368 Não somente o aroma da farofa remete a evocações à la Proust, o próprio título da obra de

De olfato aguçado e hipersensível, Gilberto Amado eternizaria outro tipo de perfume, bem diverso daquele de flores e frutas, e que se tornaria responsável por uma espécie de horror que lhe acompanharia pela vida afora – a repugnância ao odor das prostitutas. Admite o memorialista, em *História da minha infância*, que

> [...] Cada um de nós tem um sentido mais desenvolvido do que outro; sou dos que têm olfato exagerado. Em Itaporanga havia uma velha inglesa, Dona Constança, de mitenes, com os dedos pelancudos de fora, pele vermelhaça, meio apostemada. Por que teria ficado lá, não sei. Tínhamos de fazer visita a essa velha. Gostava ela de puxar-nos para o colo todo engomado e passar-nos os gadanhos no rosto... 'Oh, que não sei de nojo como conte!...' recitaria eu como o Adamastor. A velha era lavanda só. Trescalava até à porta. Quem passava, dizia: 'Dona Constança está se perfumando.' Encomendava pacotes e pacotes. Muitas vezes os vi sendo separados na loja... 'a lavanda de Dona Constança!' A velha embebeu-me na infância de horror por seu perfume. O patchuli das mulheres-damas me afastava delas. Os exageros do meu olfato já me complicavam a vida (AMADO, 1954, p. 204).

Thiers Martins Moreira elabora uma espécie de associação entre os sentidos, sugerindo uma mescla curiosa de imagens "sonoras" e "luminosas" advindas de um dos lustres do Palacete do "menino":

> Em muitas ocasiões o Menino veio correndo dos fundos da casa, atraído pela música do cristal quando o vento agitava as suas peças, e se detinha, fitando-o. O lustre se movia então suavemente, e se moviam nele os pingentes grandes e pequenos e as correntes de contas que tombavam do alto em curva graciosa até a ponta dos braços sobre que repousavam as tulipas. Deve ter sido em um momento destes que, em seu espírito, se confundiram as imagens sonoras com as luminosas, o que daria a sensação diferente entre os sons do Palacete (MOREIRA, *O menino e o palacete*, 1954, p. 83).

Cyro dos Anjos faz referência ao romance francês, como o autor admite no Prólogo do volume: "Esse retrocesso pelos caminhos da duração sugeriu o título [*Explorações no tempo*] um pouco à Wells, um pouco à Proust, mal ajustado à modéstia da empresa, que nem é uma aventura na quarta dimensão, nem uma descida às profundidades últimas do poço da memória" (ANJOS, 1952, p. 3-4).

Na prosa memorialística de Augusto Meyer, várias manifestações involuntárias estão ligadas a recordações associadas aos sentidos, a impressões que "ressurgem quando menos esperamos" (1949, p. 108), "imagens vagas" que desaparecem e voltam à tona, "como a um toque mágico" (1949, p. 12), "deturpadas pela necessidade discursiva" (1949, p. 17): gritos de quero-quero, murmúrios de água corrente ou trens do subúrbio estimulando a audição; o minuano, que penetra a pele, bate nas janelas e faz as taquareiras tremularem, vento cujo "rumorejar" desperta "esquecidas recordações" (1966, p. 39); maricás e papéis de parede, limoeiros, aranhois e várzeas capazes de preencher as sugestões deixadas pelo tato, pela visão, pelo paladar e pelo olfato, sinestesia total em corpo-memória-imagem do memorialista que recria, no Rio de Janeiro, odores, sons e sabores do Cerro d'Árvore e de Porto Alegre a partir de uma aparentemente precária "antologia confusa e truncada, feita de fragmentos e alusões" (1966, p. 76).

Pedro Nava também relaciona certos acessos involuntários ao poder de sugestão dos sentidos de alguém que, sob o influxo de um "sistema de paladar e evocação" semelhante ao de Marcel reconhecendo o bolo, eterniza a recordação do gosto da rapadura da avó da mesma maneira que outros imortalizariam "cheiro de mato" (Drummond) ou "farfalhar de galhos ao vento noturno" (Augusto Meyer). Além da rapadura, não nos esqueçamos do papel desempenhado pelos rabanetes no registro sensorial das "*madeleines*" navianas:

> Nada igual aos meus rabanetes. Hoje, cada vez que dum mastigo a casca ardida e vermelha ou a polpa branca que estala e resiste ao dente – sinto logo sabor de infância. É uma de minhas *madeleines*. Mordo: nas minhas mãos o cheiro cru da terra; nas roupas e botinas encharcadas, a frescura das regas à hora da noite descer... (NAVA, *Balão cativo*, 1973, p. 142).

Não se deve pensar, entretanto, que o memorialista se restringe às lembranças do paladar – para Antônio Sérgio Bueno, "além da grande goela", temos, no caso de Nava, "o grande nariz, os imensos olhos,

as mãos e dedos enormes, orelhas labirínticas, um ávido concerto sensorial em demanda da totalidade das experiências possíveis ao corpo" (BUENO, 1997, p. 75). A evocação dos rabanetes é somente um dentre os inúmeros acessos de recuperação do "gosto perdido" relatados por um escritor que, quando triste, recorria ao expediente de relembrar a criança que fôra, viajando, como fizera Xavier de Maistre, "à roda de si mesmo"[369] e dos objetos que o acompanhavam, na maioria das vezes resgatados involuntariamente, como o *pince-nez* comprado em Paris e que o restituía, de uma só vez, as figuras de Rodrigues Alves e de sua avó materna:

> Onde estão? meus convivas e as flores d'antanho, onde estão? Mais: esse pince-nez comprado num requinte de perseguição contra mim mesmo. Foi em Paris. A Nieta e eu estávamos numa espécie de *marché-aux-puces* feito semanalmente nas calçadas do Boulevard Richard-Lenoir [...] quando vi surgir das lajes, como emergindo dum sepulcro, a figura do Conselheiro Rodrigues Alves, logo num passe de mágica virada na aparição de minha avó materna. Espantado olhei com força o passeio e vi entre pedras de dominó, dedais de osso, flores de chifre, talheres desemparelhados, molduras sem quadro, pipos de irrigador, bobeches de vidro e argolas de guardanapo o pince-nez que referi e que dava caráter às fisionomias da mãe de minha Mãe e daquele político brasileiro. Era ele, com suas lentes e suas molas que estava me restituindo impressões da infância. Comprei-o comprando com ele um pedaço de Juiz de Fora, nossa sala de jantar da Rua Direita, todos meus verdes anos, minhas coleções de selos com as caras de Floriano, Prudente, Rodrigues Alves, Pena, Hermes e aquela transposição fisionômica que se me mostrou capaz de ser gatilho associativo como a madeleine proustiana (NAVA, *Galo das trevas*, 1981, p. 37-38).

Nava demonstra claramente, em sua obra memorialística, a mesma sujeição de Marcel aos impulsos involuntários da memória, nomeando as dezenas de "gatilhos associativos" que disparam suas recordações

369 "Manuel Bandeira, que era amigo do rei, ia-se embora pra Pasárgada. Ai! de mim, sem rei amigo nem amigo rei, que quando caio no fundo da fossa, quando entro no deserto e sou despedaçado pelas bestas da desolação, quando fico triste, triste [...], só quero reencontrar o menino que já fui. Assim, quantas e quantas vezes viajei, primeiro no espaço, depois no tempo, em minha busca, na de minha rua, na de meu sobrado..." (NAVA, *Baú de ossos*, 1983, p. 340).

mais recônditas. Assim, rende homenagens ao resgate acidental de sobrados, rapaduras, rabanetes, *pince-nez* e livros tidos como "perdidos" mas recuperados pela memória involuntária. Nem é preciso conjeturar muito para filiar a atitude de Nava ao procedimento de Proust – o próprio memorialista se encarrega de desnudar o mecanismo já no primeiro volume de sua obra:

> Todo mundo tem sua *madeleine*, num cheiro, num gosto, numa cor, numa releitura – na minha vidraça iluminada de repente! – e 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. 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. 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. 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 (NAVA, *Baú de ossos*, 1983, p. 343; grifos do autor).

Pedro Nava é certamente o escritor brasileiro que mais incorporou a experiência proustiana às suas *Memórias*, dela se utilizando para canonizar um tipo de escrita literária que só poderia ter se consignado através da confissão autobiográfica, expondo a todos, cruamente, as impressões do "menino" (e as do "jovem médico") subitamente tornado "velho", "Frankenstein hereditário" composto pelos ossos, carnes e cérebros dos seus mortos e daqueles que viu morrer. É o mais proustiano, sem dúvida, mas não é o único, como quer José Maria Cançado, que acredita que, no Modernismo brasileiro, além de Nava, somente Manuel Bandeira recorreu ao "milagre miserável da memória involuntária" (CANÇADO, 2003, p. 37)[370].

370 Às páginas 36 e 37 de *Memórias videntes do Brasil*, Cançado argumenta que, "salvo engano

Como tentei demonstrar ao longo desse livro, Augusto Meyer também descreveu inúmeras ocorrências involuntárias, em prosa e em verso, em crônicas e em poemas paradigmáticos embalados pela lembrança do minuano e do perfume de limoeiros e maricás. Tão proustiano quanto Nava ou Drummond, o escritor gaúcho não deixaria de veicular as interferências involuntárias de sua memória com a mesma intensidade lírica com que comenta, por exemplo, a obra de Cervantes ou a poética de Rimbaud, fazendo de *Segredos da infância* e de *No tempo da flor* materializações de lembranças perdidas e recuperadas, de forma similar à "folha súbita" que seu conterrâneo Mario Quintana fixa em "Essa lembrança que nos vem":

> Essa lembrança que nos vem às vezes... / *folha súbita* / que tomba / abrindo na memória a flor silenciosa / de mil e uma pétalas concêntricas... / Essa lembrança... mas de onde? de quem? / Essa lembrança talvez nem seja nossa, / mas de alguém que, pensando em nós, só possa

e omissão" de sua parte, "é estranho que as memórias e as autobiografias no Brasil", à exceção da obra de Nava e do *Itinerário de Pasárgada* de Bandeira, "não acusem terem sido assaltadas em algum momento pelo fenômeno da 'memória involuntária' ". Veremos a seguir que o crítico "enganou-se" e "omitiu" trechos de Graciliano Ramos, Gilberto Amado, Cassiano Ricardo e Cyro dos Anjos, dentre outros, que relatam sim, em seus volumes de reminiscências, ocorrências involuntárias similares à cena da *madeleine* descrita na *Recherche*. A passagem de *Itinerário de Pasárgada* mencionada por Cançado encontra-se no final do primeiro parágrafo da obra: "Verifiquei ainda que o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos em minha vida de adulto: num e noutro caso alguma coisa que resiste à análise da inteligência e da *memória consciente*, e que me enche de sobressalto ou me força a uma atitude de apaixonada escuta" (BANDEIRA, 1967, p. 39; grifo do autor). Além dessa confissão de "sujeição" aos desígnios inconscientes, identifico, no prólogo "Biografia de Pasárgada", uma outra modalidade excêntrica de manifestação involuntária – a do poema que se "constrói" acidentalmente, ressignificando recordações latentes da infância: "Não construí o poema ["Vou-me embora pra Pasárgada"]; ele construiu-se em mim nos recessos do subconsciente, utilizando as reminiscências da infância – as histórias que Rosa, a minha amaseca mulata, me contava, o sonho jamais realizado de uma bicicleta, etc" (BANDEIRA, 1967, p. 31). Algumas páginas adiante, Bandeira admite, uma vez mais, a força das manifestações inconscientes sobre seu trabalho literário e sua vida pessoal: "Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias. Longe de me sentir humilhado, rejubilava, como se de repente me tivessem posto em estado de graça" (BANDEIRA, 1967, p. 48).

> / mandar um eco do seu pensamento / nessa mensagem pelos céus perdida... / Ai! Tão perdida / que nem se possa saber mais de quem! (QUINTANA, Mario, *Antologia poética*, 1997, p. 152; grifo do autor).

Diretamente envolvidos com a primeira versão brasileira de *À la recherche du temps perdu*, Augusto Meyer e Mario Quintana (além de muitos outros modernistas brasileiros) narram indistintamente ocorrências ligadas ao fenômeno da recordação involuntária, demonstrando uma rápida e definitiva absorção, por parte do escritor brasileiro, do legado proustiano deste tipo ímpar de resgate sensorial das recordações anteriormente perdidas. O curioso é que esta "filiação" não está restrita aos modernistas – já no século XIX, conforme indica Maria Lídia Lichtscheidl Maretti em sua tese *Um polígrafo contumaz (O Visconde de Taunay e os fios da memória)*, o autor de *Inocência*, ao falar do modo como lembramos do nome de determinadas pessoas, faz referência a esta forma de recordação que surge "quando menos se espera" e sem que saibamos ao certo do que se trata. O trecho das *Memórias* de Taunay mencionado pela autora é o seguinte:

> Toda a nossa vida é tão complexa, tão cheia de minúcias e incidentes, que se torna impossível narrá-la com o seguimento que tiveram os fatos. Terei, assim, não poucas vezes, de retroceder sobre os meus passos e, abrindo longos parênteses, referir-me a fatos atrasados e que, por singular fenômeno mnemônico, *de súbito, quando menos se espera*, se apresentam à memória, ao tratarmos de assuntos totalmente diversos e muito posteriores. [...] Não é tão freqüente, ao ouvirmos ou escrevermos um nome, recordarmo-nos, *repentinamente*, de outro quanto possível diferente, que nos fugira, com rebeldia, da lembrança? (TAUNAY, Visconde de, *Memórias*, 2004, p. 136; grifo do autor)[371].

371 Remeto aqui ao comentário de Maretti sobre o trecho de Taunay: "A relativa frustração do método é aqui explicada pela complexidade da vida. Mais do que isso, porém, a pressão da memória involuntária, que se manifesta repentina e inesperadamente, causando estranheza e desempenhando um papel semelhante ao da *madeleine* proustiana, revela a influência do presente (da rememoração) sobre o passado, que não pode ressurgir mais com as garantias pretendidas de pureza, isenção ou neutralidade" (1996, p. 120-121).

A memória, que se manifesta "repentina e inesperadamente", não escolhe data, local ou escola literária na qual atuará – obviamente, devido à repercussão da obra-prima de Marcel Proust, o Modernismo é o período mais talhado para a narração de eventos dessa natureza, o que não impede que um escritor romântico, como o Visconde de Taunay, dela faça uso, mesmo sem compreender perfeitamente seu mecanismo. A manifestação involuntária de fenômenos mnemônicos é tão "democrática" que, além de não privilegiar esta ou aquela escola literária, descarta a "obrigatoriedade" de a descrição de sua ocorrência ser feita por autores considerados "proustianos". É o que ocorre com Graciliano Ramos, cuja obra pouco ou nada se assemelha à *Recherche*, embora a memória involuntária se faça presente em um episódio pertencente ao segundo volume das *Memórias do cárcere*. Durante uma das inúmeras transferências a que se submeteu enquanto esteve preso, em 1936, na Colônia Correcional da Ilha Grande, Graciliano, vendo novamente a praça de Mangaratiba, subitamente se recorda de uma cena vivida "vinte anos antes":

> Chegamos à estação final. Desenrosquei-me vagaroso, aos últimos sacolejos do trem, ergui-me, deixei o vagão, pisei na plataforma, lá fui coxeando entre os dois fuzis. As dores eram fortes, até ali não me supusera tão combalido; mexia-me zonzo, sem ver as coisas, as pessoas, o lugar. Os companheiros se distanciavam. Achei-me na rua, levaram-me a uma calçada, parei: difícil subir ao meio-fio. Um dos soldados mostrava impaciência: [...] – Caminhe. [...] – Um instante. [...] Procurei forças, dei um passo custoso, sacudi-me com esforço desesperado, atravessei um portão de ferro. Atarantado e bambo, a arfar e a suar, reconheci as cotias do Campo de Santana. Escapou-me a vegetação, mas as grades e os bichinhos saltitantes revelaram-me a praça enorme. *Lembrei-me de haver entrado ali vinte anos antes, em companhia de uma sirigaita.* [...] – Mas por que é que o senhor não anda? tornou o soldado impaciente. [...] Diligenciei contentá-lo, avançar um pouco a marcha capenga: [...] – É inútil. Não vê que não posso andar mais depressa? [...] Afastei a exigência refugiando-me no passado. Vinte anos. Corrigi: vinte e um, vinte e um e meses (RAMOS, *Memórias do cárcere*, 1996, v. 2, p. 174-175; grifo do autor).

Romântica ou modernista, proustiana ou não, o fato é que a recordação involuntária acomete a todos, pegando-nos, nas palavras de José

Maria Cançado, "no cochilo, no déficit, na lacuna" (2003, p. 32). No entanto, parece óbvio que a maior tendência de sua manifestação se dê justamente dentre os memorialistas que, leitores da *Recherche*, conseguem identificar no processo descrito por Proust semelhanças com reminiscências ressurgidas em suas vidas pessoais também de modo acidental. Não me refiro apenas aos casos descritos pelos já citados Augusto Meyer, Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade – a lista é grande, e inclui escritores como Murilo Mendes, Gilberto Amado, Cassiano Ricardo e Cyro dos Anjos.

O primeiro, questionando em *A idade do serrote* a origem do pensamento, parece descrever o exato momento em que a recordação involuntária jorra, como um "jato", na mente e nos sentidos. À página 163, admite querer saber

> [...] exatamente o dia, a hora, o minuto em que irrompeu no nosso cérebro o jato, o jeito de pensar; o minuto preciso, implacável; porque não *ver* o pensamento crescendo na câmara escura? não vemos nossa mão, nosso pé, nosso nariz crescer, por imperfeição de sentidos; e se não vemos o pensamento é também por imperfeição de sentidos; virá um dia em que a ciência há de criar instrumentos de precisão aptos a suprir essas lacunas (MENDES, 1968, p. 163; grifo do autor).

Em *História da minha infância*, sugestionado por um erro semelhante cometido, em francês, pelo filho de seu senhorio, Gilberto Amado relata a súbita lembrança que lhe ocorrera de um episódio envolvendo um equívoco de pronúncia que, quando criança, cometera durante o processo de alfabetização – recordação involuntária que se origina da dificuldade de compreensão da correta pronúncia das proparoxítonas.

> Minha mãe sentava-se a coser e retinha-me de livro na mão, ao lado dela, ao pé da máquina de costura. O livro tinha numa página a figura de um bicho carcunda ao lado do qual, em letras graúdas, destacava-se esta palavra: ESTÔMAGO. Depois de soletrar 'es - to - ma - go', pronunciei 'estomágo'. Eu havia pronunciado bem as duas primeiras palavras que

> li, camelo e dromedário. Mas estômago, pronunciei estomágo. Minha mãe, bonita como só pode ser mãe jovem para filho pequeno, o rosto alvíssimo, os cabelos enrolados no pescoço, parou a costura e me fitou de fazer medo: 'Gilberto!' Estremeci. 'Estomágo? Leia de novo, soletre.' Soletrei, repeti: 'Estomágo.' Foi o diabo. [...] Jamais tinha ouvido, ao que me lembrasse então, a palavra estômago. A cozinheira, o estribeiro, os criados, Bernarda, diziam 'estambo'. 'Estou com uma dor na boca do estambo...' 'Meu estambo está tinindo...' Meus pais teriam pronunciado direito na minha presença, mas eu não me lembrava. E criança, como o povo, sempre que pode repele proparoxítono (AMADO, 1958, p. 51).

Passadas décadas do humilhante episódio, o riso acidental desabrocha repentinamente, motivado pela associação de equívocos linguísticos em culturas e circunstâncias distintas:

> Uma vez em Paris, na casa de apartamentos em que morava, esta cena de Itaporanga, esta minha pronúncia da palavra estômago, me veio *súbito* à memória fazendo-me rir, de um riso tão diferente que levou a pessoa, em cuja presença me achava, a perguntar: 'Por que ri assim?' Evidentemente não pude explicar. Nessa casa havia um pequenote, sobrinho da encarregada, Janot, engraçado e vivo. Eu brincava sempre com ele ao sair e ao entrar, quando o achava ali, junto da *concierge*. Trazia-lhe bombons, presentinhos. Nesse dia o pequenote, olhando-me com especial interesse, disse: 'Hoje é meu aniversário!' 'Que queres que te traga, Janot?' Debatemos o problema brinquedo; ele fixou-se afinal num *chemin de fer*. Prometi. 'Mas veja bem, *monsieur* Amadô, *qu'il soit mécanique!*' Tive o súbito riso a que aludi. Estômago, *estomac*... mecânico, *mécanique*. O garotinho francês solta a palavra toda na cadência correntia da prosódia sem ter de arquear o acento na corcova do esdrúxulo (AMADO, *História da minha infância*, 1958, p. 52; grifo do autor).

Como se vê, há inúmeros exemplos de ocorrências involuntárias na memorialística modernista brasileira, implícita (como no caso de Murilo Mendes ou de Gilberto Amado) ou explicitamente proustianas, como em diversas passagens dos mineiros Pedro Nava e Cyro dos Anjos, ou no trecho em que Cassiano Ricardo, sentado na cadeira de seu dentista, recorda-se subitamente de uma cena que remete a sua primeira sessão de cinema:

> Minha surpresa maior seria o aparecimento do primeiro filme: nele vi um dentista de avental branco arrancar da boca de um seu cliente nada menos que um dente colossal depois serrá-lo pelo meio e sair de dentro nada menos que um coelho. Pois havia desenho animado naquela ocasião? pergunto, hoje, já adulto ao menino que fui e que ainda mora em mim. Era o cômico mais simples, rudimentar até, em assunto de cinema; talvez nem fosse desenho animado mas algum passe de prestidigitação visual que me foi algo inédito e espetacular. [...] Nunca iria supor que muito mais tarde, já depois de maduro, fosse encontrar, suspenso à parede do consultório do meu dentista, Acrísio Branco de Toledo, em São Paulo, uma sua caricatura arrancando enorme dente e tendo pra fazê-lo o joelho encostado no peito do paciente transformado em pigmeu no fundo da cadeira de sofrer. [...] O caso não tinha muita relação mas me levava pelo subconsciente ao tempo do primeiro filme, por uma questão proustiana de memória involuntária (RICARDO, *Viagem no tempo e no espaço*, 1970, p. 312).

Em *A menina do sobrado*, Cyro dos Anjos conclama as reminiscências a se apresentarem à mente de forma inesperada, sem aviso ou cuidado prévio, contanto que "venham espontaneamente à lembrança, e de bom grado confiem" a ele "seu tesouro escondido" (ANJOS, 1979, p. 110), e de fato é o que acontece quando, estando na Holanda para conhecer o quadro de Vermeer tão amado por Proust, ouve, na casa da amiga Gilda Osvaldo Cruz, a mesma composição schubertiana que acompanhara, na década de 1920, a apresentação de três amigas belorizontinas no palco do "Municipalzinho" da Rua Goiás:

> Muitos anos passei sem ouvir a pequena composição que inspirou o bailado [no qual as amigas Lea, Amata e Iolanda dançaram o *Momento musical* de Schubert]. Ou, pelo menos, só iria identificá-la transcorrido um tempo considerável, e numa rua de Haia, tão distante da Belo Horizonte de 1926 como Sírius de Canopos ou de Aldebarã. Esses desencontros [...] Foi na Haia – disse. E mais de quarenta anos depois. Eu tinha ido ao Mauritshuis, com a minha mulher e um filho, a fim de 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. E, deixando o museu, sem haver progredido nessa prospecção, passara a girar toda a cidade, para descobrir a rua onde morava uma jovem brasileira, pianista, a quem queria visitar. Gilda Osvaldo Cruz nos recebeu, com as filhinhas, numa grande sala, onde,

> conspícuo, descansava o seu Steinway. Depois das efusões do encontro, pleiteamos um pouco de música, para nos indenizar daquele extravio de duas ou três horas, na cidade varrida de chuva e vendaval. A anfitriã perguntou o que preferíamos. Estávamos numa casa de três meninas, ocorreu-me a lembrança da opereta. [...] – O *Momento musical* de Schubert... [...] – O *Opus 94*, *número 3*, *em fá menor*, já sei! – adivinhou a amiga. [...] Eu ignorava que havia mais de um, e compunham o *Opus 94*. Para mim, só existia o que Lea, sua irmã Amata e Iolanda Vernati, a gazelinha, dançaram, em Belo Horizonte, naquele recuado 1926 (ANJOS, 1979, p. 291-292; grifos do autor).

Conhecedor do "milagre proustiano", Cyro dos Anjos sabe exatamente o que acabara de lhe ocorrer – a partir da sugestão musical, o gatilho da memória involuntária acionava a súbita recordação do bailado das "amigas-em-flor" e, em plena Haia, Belo Horizonte se tornava, em uma fração de segundos, a Balbec de Cyro, simbolizando a felicidade nirvânica da "captação" do "tempo em estado puro":

> Se o *petit pan 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 *stacatto* da mão esquerda, torna, insistente, e, vencendo o acorde que duas vezes a detém, se entrega, depois a um pensamento nostálgico. 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. [...] Observo, de passagem, que, ao fazer ressurgir essa noite de opereta, a peçazinha não me trouxe alegria nem tristeza, mas um sentimento singular que, noutra altura da *Recherche*, Proust, enfim, decifraria: a instantânea felicidade produzida pela captação do tempo em estado puro. [...] Se uma coisa bela nunca se esgota e nos pode propiciar infindo gozo, não será porque traga alegria ou tristeza, mas talvez porque, transcendendo o alegre e o triste, nos mergulhe no cosmo da *Recherche*, quando a coincidência de sensações do presente e do passado toma de assalto o Narrador. Do mesmo modo que o passado e o presente, fundindo-se por obra da memória involuntária, acordam em nós, pela duração de um

> relâmpago, um ser extratemporal, que se nutre da essência das coisas e somente nesta encontrará as sua delícias – o belo também nos subtrai à temporalidade e, tal qual na experiência proustiana, nos liberta, por momentos, das inquietações atuais e das vicissitudes futuras. A beleza, fruição do Eterno, desconhece o triste e o alegre (ANJOS, 1979, p. 292).

Todos estes trechos confirmam um fato óbvio, nem sempre devidamente reconhecido: a presença constante da obra-prima de Marcel Proust em todas as fases do modernismo brasileiro (Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego e Augusto Meyer no início do movimento; Cassiano Ricardo, Cyro dos Anjos e Pedro Nava na segunda metade do século XX, para citar apenas alguns) e nos mais diversos gêneros – na memorialística, através de tantas alusões à memória dos sentidos e às ocorrências involuntárias; na crítica, sobretudo nas crônicas veiculadas em periódicos, em ensaios como os de Tristão de Athayde e Augusto Meyer, e nos capítulos que compõem a *Proustiana brasileira*; na poesia, em versos marcantes como os de Drummond em "Sombra das moças em flor" ou de Meyer em "Elegia para Marcel Proust"[372], provando que Pedro Nava estava certo quando afirmou, à página 343 da sexta edição de *Baú de ossos*, que cada escritor brasileiro "[...] foi um pouco furtado pelo *petit Marcel* porque ele é quem deu forma poética decisiva e lancinante a esse sistema de recuperação do tempo". É verdade que a literatura modernista brasileira "incorporou" sim técnicas, estilos

372 "À sombra doce das moças em flor, / gosto de deitar para descansar. / É uma sombra verde, macia, vã, / fruto escasso à beira da mão. / A mão não colhe... A sombra das moças / esparramada cobre todo o chão. // [...] No meio da praça, no meio da roda / há um cego querendo pegar um braço, / todos os braços formam um laço, mas não se enforque e nem se disperse / em mil análises proustianas, / meu filho" (ANDRADE, *Brejo das almas*, 2002, p. 60-61); e: "[...] Marcel, menino mimoso, estou contigo, Proust: / vejo melhor a amêndoa negra dos teus olhos. / Transparência de uma longa vigília, / imagino as tuas mãos / como dois pássaros pousados na penumbra. // [...] Marcel Proust, diagrama vivo sepultado na alcova, / o teu quarto era maior que o mundo: / cabia nele outro mundo... // Fecho o teu livro doloroso nesta calma tropical / como quem fecha leve leve a asa de um cortinado / sobre o sono de um menino..." (MEYER, *Poesias*, 1957, p. 115-116).

e procedimentos de outros autores do século XX, como James Joyce, Virginia Woolf e Franz Kafka, mas de maneira muito tímida e inexpressiva se comparada à fascinação, integral e definitiva, exercida em nossas letras pela experiência do "menino mimoso" transformado em arauto da memória e "zaori" da modernidade. Por isso, em verso ou em prosa, na ficção ou na confissão autobiográfica, quase todos os memorialistas modernistas brasileiros "têm a sua *madeleine*", ocorrências sugestionadas pela fúria do vento, pelos sabores exóticos de frutas, rapaduras e rabanetes, por encontros furtivos em praças, lições de gramática, consultas dentárias e composições musicais, catárticas lembranças involuntárias que, uma vez percebidas, apresentam-se ao memorialista "em busca do eu perdido" com a mesma intensidade com que a "bolacha no chá quente" revelou a Marcel o universo esquecido das "cidades, igrejas e jardins" da memória – momentos breves de redenção e de encontro do velho com o menino, "gatilhos" disparados que, no último "tiro", eternizam-se pela escritura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: AUGUSTO MEYER POLÍGRAFO – COESÃO E COMPLEMENTARIDADE: A MEMORIALÍSTICA EM COTEJO COM OUTROS GÊNEROS DE SUA PRODUÇÃO

> "Etre poète, c'est mettre en oeuvre ce qu'on a conservé d'enfance".
> (Jean Cocteau, *apud* Georges Gusdorf, *Mémoire et personne*, 1951, v. 2, p. 411)

> "Memórias! Bom ofício para quem perdeu o ímpeto criador".
> (Cyro dos Anjos, *A menina do sobrado*, 1979, p. 381)

"Sacudida" pelo vento e sugestionada pela aventura do *petit Marcel*, a memória de Augusto Meyer "oscilou" entre o Cerro e o Centro (de Porto Alegre), entre Guaíba e Guanabara, entre Tico e Foguinho e entre Aug e Bilu, entre o cheiro da flor de maricá e o gosto do doce de tacho, entre os apelos da memória involuntária e as exigências da "memória sentimental", entre o passado relembrado (só "aroma") e vivido ("espinho também"), entre a realidade objetiva e a "saudade do tempo da flor", para finalmente, a certa altura, "firmar-se" através do sujeito da escritura, no bem-sucedido resgate do Eu que se dissolve em tantas máscaras sociais, "inquilinos" a usarem e abusarem da "casa" que somente consegue se recompor graças ao aprofundamento introspectivo e extratemporal nos desvãos de recordações que, caso contrário, perder-se-iam no abismal e obscuro "passo do não-sei-onde".

Procurei demonstrar o quanto o memorialismo de Augusto Meyer se impregnou, implícita e explicitamente, desde o primeiro capítulo de *Segredos da infância* ao "Epílogo" de *No tempo da flor*, de certa atmosfera

que em tudo remete à *Recherche* de Marcel Proust, seguindo os passos do romancista francês, assim como outros modernistas brasileiros, no uso constante das sinestesias, no lamento do tempo perdido, na reconstituição dos espaços edênicos da infância (o "Há uma várzea no meu sonho, / Mas não sei onde será...", "Distância", 1957, p. 265, metáfora poética de seu *pays de tendre* ideal), no eterno fascínio pelas primeiras leituras e sobretudo nas reminiscências que, vindas subitamente "à tona" qual "ilhas" que "flutuam incertas" como "Delos floridas", desencadeiam uma espécie de pacto com as motivações ontológicas/genealógicas/coletivas mais profundas do ser, tendo por fim último a tentativa, aplicada a toda a sua obra mas principalmente à memorialística, de reaproximar-se da essência de si mesmo, reinventando personagens complexos, caminhos tortuosos e intrincados "becos da memória". Tornando-se cada vez menos fragmentado à medida que, evocado, materializa-se e reincorpora-se definitivamente a sua identidade, o Eu das *Memórias* de Augusto Meyer, alimentado pela reconquista em tempespaço de Tico, Foguinho, Aug e Bilu, participa de uma busca literária que, justificando a confissão autobiográfica, transcende o gênero e passa a enformar todo o conjunto de sua obra, voltada para a decifração interior de abismos, sombras e espelhos multifacetados e multiplicados ao infinito, à espera do "milagre" de recuperação da unidade perdida.

Dessa forma, é compreensível que, caracterizadas por objetivos comuns (o que denota uma coesão e uma visão invejável do sentido integral de sua obra), a poesia, a crítica e a memorialística do escritor abordem os mesmos temas, capitaneadas pela busca de autoconhecimento através da introspecção psicológica, filosófica e mnemônica, como acentua Tania Carvalhal em *A evidência mascarada* ao justificar o natural "[...] encaminhamento do autor para a obra de memória, território privilegiado da análise de si mesmo" (CARVALHAL, 1984, p. 16-17):

> Assim como a ensaística e a poesia, a memorialística prolonga a busca de uma essência que ao longo dos anos se desgarrou. Por isso, *Segredos da infância* e *No tempo da flor* tentam reconquistar não só um tempo perdido mas sobretudo uma identidade que nesse tempo se perdeu (CARVALHAL, 1984, p. 17).

Como modo de demonstrar que seu interesse por determinados assuntos ultrapassa as fronteiras entre os gêneros e visa a uma unidade absoluta, Augusto Meyer insiste em veicular em mais de uma forma literária certas ideias iterativas que acompanham suas preocupações mais constantes. É o que ocorre, por exemplo, quando o escritor relembra, em "Cerro d'Árvore", o grito do quero-quero ("[...] que estranha sensação me invadia dentro da noite ao ouvir o grito do quero-quero, ou esse arrancar da grama, tão nítido no silêncio, que aproxima do nosso inquieto sono a presença confortadora de um matungo pastando..."; *Segredos da infância*, 1949, p. 18), também registrado em sua obra poética:

> É o grito do quero-quero / sobre o sono da cidade; / escuta; é a hora que passa / no relógio que não pára. / Quem foi que bateu na porta? / Foi o fantasma sonâmbulo. / Vai na beira dos telhados / anda contando as estrelas / salta a cumeeira das casas / pula por cima das ruas (MEYER, "Quero-quero", *Poesias*, 1957, p. 148).

Ou quando evoca o perfume suavemente inebriante da flor de maricá, nos mesmos gêneros citados acima:

> Os maricás da Tristeza! A princípio só uns toques de verde-claro nos ramos, como se ainda sobrasse da madrugada um resto de cerração enredado por entre as puas dos espinhos. Ninguém diria que aquilo afinal acabava em florada. [...] E este perfume tão fino, tão discreto (quase a sombra de um perfume), não podia deixar de ser assim mesmo: a alma daquela penugem da flor que logo murcha, uma evanescência cheirosa, muito mais imaginada que sentida – leve pungir de saudade mal aflorando na lembrança... (MEYER, "Férias na Tristeza", *No tempo da flor*, 1966, p. 105-106).

> Este perfume tão fino / é a saudade de um perfume / e parece que resume / o amor de um poeta menino. // Era um doce desatino, / era este perfume / e em meu peito um vivo lume, / um nome, um segredo, um hino! // [...] De tudo aquilo, ficou-me / o vago aroma de um nome / e a saudade de um perfume (MEYER, "Flor de maricá", *Poesias*, 1957, p. 16).

A memorialística e a crítica de Augusto Meyer também estão intimamente ligadas, a começar pelo fato de o intelectual gaúcho ter sido um dos principais estudiosos da obra de Marcel Proust no Brasil e de ter redigido as *Notas para a leitura de No caminho de Swann* que acompanham a primeira edição da tradução de Mario Quintana. Alguns exemplos da aproximação entre os dois gêneros são: primeiramente, em "Confissões de um leitor", Meyer tece comentários a respeito do "leitor ingênuo", de maneira similar aos conceitos presentes em "Do leitor", pertencente a *À sombra da estante*:

> Quem não leu Dumas aos quinze anos não sabe o que é ler um romance. Pouco importa aqui a qualidade literária, o que vale é a qualidade da experiência, a repercussão que provocou na fantasia do leitor ingênuo, traduzido em reações sentimentais e imprevisíveis, com toda a magia das coisas singulares que intensamente vivem do efêmero e nunca mais se repetem (MEYER, *No tempo da flor*, 1966, p. 93).

E, em seguida, no ensaio:

> O leitor ingênuo é simplesmente ator. Quero dizer que, num folhetim ou num romance policial, procura o reflexo dos seus sentimentos imediatos, identificando-se logo com o protagonista ou herói do romance. Isto, aliás, se dá mais ou menos com qualquer leitor, diante de qualquer livro; de modo geral, nós nos lemos através dos livros. [...] Relendo, por volta dos quarenta, os romances devorados na adolescência, quando o mundo é enorme, e parece inesgotável a disponibilidade da fantasia, compreendemos a importância da educação sentimental contida nos livros de ficção (MEYER, *À sombra da estante*, 1947, p. 12 e 14).

Até mesmo a ambientação psicológica de "O homem subterrâneo" (*Machado de Assis*, 1952, p. 11-20), paradigmático ensaio em que

Meyer sugere a existência do "monstro cerebral" que há por trás da atitude machadiana, reaparece em "Quê? Por quê? Pra quê?", último capítulo de *Segredos da infância*, sendo nesse caso o "habitante do subsolo" o próprio memorialista, que se comporta praticamente da mesma forma que o "bruxo do Cosme Velho".

> Ao lado da talha de água, no pátio do Ginásio, olhos enfiados para dentro, olhando sem nada enxergar, sonhava umas coisas vagas; do rodapé verde-negro desprendia-se uma indefinível impressão de tristeza. [...] Era sombrio aquele recanto, propício às ruminações sem motivo; o ângulo da parede formava uma espécie de refúgio discreto. Não sabia onde meter tanta cisma. [...] Resvalava insensivelmente para uma vida de consciência intranqüila, as primeiras perplexidades começavam a perturbar-me e do fundo de mim mesmo, como bolhas que sobem à superfície da água lisa, irrompiam perguntas imprevistas, urgentes, imperiosas: a vida cheia de verbos irregulares... [...] Como ondas recomeçando em ondas, as perguntas emendavam em perguntas: quê? por quê? pra quê? Enovelavam-se, desdobravam-se, e acabavam regirando em torno do mesmo ponto de partida, a modo de cobra que devora a própria cauda... (MEYER, 1949, p. 131-132).

Além de "Do leitor" e de "Quê? Por quê? Pra quê?", vários outros ensaios de Augusto Meyer tocam em questões relacionadas à memória e à infância: "Simões Lopes Neto" e "O espelho" por exemplo, iniciam-se pela evocação do ambiente em que o escritor leu, pela primeira vez, os *Contos gauchescos* e o conto homônimo de Machado de Assis. No primeiro, é óbvia a sugestão espacial semelhante à paisagem recuperada em "Cerro d'Árvore", e a campanha eternizada por Simões Lopes Neto é, na verdade, o mesmo ambiente que Meyer conhecera no rancho da Encruzilhada:

> Eu já tive a sorte de ler os *Contos gauchescos* numa velha casa de estância, com as janelas abertas sobre os horizontes limpos da campanha. Recorro agora ao meu caderno de notas, para reconstituir a poesia arisca daquele momento. Através das linhas a lápis, quase apagadas, ressurge na memória a paisagem, em toques de mancha impressionista. [...] Para as bandas do Loreto, uma casinha branca brilhava entre as coxilhas, toda caiada de sol. E dentro daquela paz campeira, havia em tudo o mistério da hora que passa (MEYER, *Prosa dos pagos*, 1960, p. 145).

No segundo, a fazenda onde Jacobina se "exilou" faz o escritor reviver proustianas sensações sinestésicas, bem como paineiras e crepúsculos também evocados em *No tempo da flor*:

> *O Espelho* é para mim uma história comprida, embora não passe de um simples conto. As suas páginas estão impregnadas da nostalgia do tempo perdido, e basta o título para interromper a irreversibilidade, transportando-me a um momento intenso de adolescência, como a visão, o cheiro e o sabor numa evocação de Proust. [...] Vencido pela neurastenia, triste como um pinto na chuva, gostava de ler a um canto da varanda, perto da janela, para repousar os olhos cansados na linda paineira do vizinho. Momentos indefiníveis de angústia, quando o crepúsculo, apagando as palavras na página aberta, tingia as flores róseas de um rubor vivo que parecia humano – coisa de meio minuto ou menos. [...] Foi assim que li *O Espelho*. Eu era o alferes do conto. Naquele tempo a minha alma exterior talvez fosse a vaga poesia que os meus dezoito anos atribuíam ao mundo inteiro (MEYER, *Machado de Assis*, 1952, p. 67).

Preto & branco (1956) é um dos volumes da crítica de Augusto Meyer em que mais se reúnem ensaios relacionados à memorialística. A ele pertencem, além de "A ilha flutuante" (texto inúmeras vezes comentado pois nele é que Meyer analisa o trecho de *No caminho de Swann* sobre a "Delos florida", equivocadamente traduzido por Quintana; 1956, p. 123-127), capítulos como "Pergunta sem resposta" (1956, p. 105-115) e "Da infância na literatura" (1956, p. 116-122), nos quais o crítico trata, respectivamente, da constatação de que ecoam na obra de Marcel Proust o tema medieval do *ubi sunt* de François Villon (o "où sont les neiges d'antan?" da *Ballade des dames du temps jadis*) e barroco da *vida é sonho* de Calderón de la Barca; e da discussão, motivada a partir de considerações sobre as obras *Infância* (Graciliano Ramos), *Memórias: poesia e verdade* (Goethe) e *A volta do parafuso* (Henry James), a respeito da "ilusão de fidelidade" presente em toda "tentativa autobiográfica", onde afirma que

> [...] A reconstituição da infância, seja numa tentativa autobiográfica ou em qualquer forma de evocação literária, já se apresenta viciada na origem pela perspectiva de ilusão e mesmo de transfiguração em que se

> coloca o adulto, para poder descrevê-la; digo transfiguração num sentido geral e não somente a que retoca para melhor e ameniza as recordações, avivando as ensolaradas e omitindo as sombrias (MEYER, "Da infância na literatura", *Preto & branco*, 1956, p. 116).

Em "Cerro d'Árvore", Augusto Meyer também lamenta o fato de a reconstituição da infância ser necessariamente feita pelo adulto que, premido pelo discurso e pelo "crivo da análise", deturpa o sentido virginal da experiência infantil, privando o leitor do acesso a sua verdadeira essência:

> Segredos e caminhos da infância... De todo aquele mundo, ficaram apenas algumas imagens vagas, reproduzidas grosseiramente a poder de concentração da memória sentimental, mas tão deturpadas pela necessidade discursiva, tão diferentes e quase irreconhecíveis depois de passarem pelo crivo da análise, que, em vez de aproximar-nos da fonte viva do ser em sua ingênua frescura, aguçam cada vez mais a consciência que nos separa daqueles rincões perdidos (MEYER, *Segredos da infância*, 1949, p. 16-17).

Mas nenhum dos diversos exemplos citados acima, sobre os mais variados assuntos, pode ser comparado à recorrência com que o tema do minuano aparece e reaparece na obra de Augusto Meyer. Vimos que o vento cortante está presente na poesia, na prosa poética e no memorialismo do autor, repetição que se legitima se se considerar que esta manifestação da natureza simboliza, para ele, não apenas a volta aos pagos da infância, mas o "batismo" de orgulho, valentia e força que todo gaúcho deve prezar. Vindo "de longe", "do pampa e do céu" (MEYER, *Poesias*, 1957, p. 152), o minuano "levanta a poeira da rua em corrupios", "lava a cara, enfuna o peito" (MEYER, *Literatura e poesia*, 1931, p. 48) e desperta antigas recordações, restabelecendo a "cadeia entre o homem e a criança" não sem causar "um grande arrepio de medo" que "penetra a carne frágil" (MEYER, *Segredos da infância*, 1949, p. 12-13). Medo do desconhecido? Do poder diabólico da natureza? Nem tanto: mais do

que medo, a expectativa ansiosa do súbito reencontro com recordações latentes prestes a emergirem a qualquer instante.

A memorialística e a reinvenção do "Eu perdido" orientam tanto o conjunto da obra de Augusto Meyer que é possível encontrar eco dessa busca até mesmo nos cadernos de viagem, nas cartas abertas e na pesquisa folclórica (componente essencial da "memória coletiva"). Em "Impressões de Hamburgo", publicado na seção "Caderno de viagem" de *A chave e a máscara* (1964, p. 213-217), vimos que a cidade alemã, causando ao escritor "não sei que impressão de distância e saudade", suscita-lhe a imagem "nebulosa" de Henrique Meyer, o avô que parte de Hamburgo para, engajado na Legião Alemã, lutar contra Rosas em terras platinas. Em "Os dez maiores romances", carta aberta a João Condé (*A forma secreta*, 4 ed, 1981, p. 149-152), o apreço e a fidelidade de Meyer a *À la recherche du temps perdu* se confirmam através da eleição do *roman-fleuve* como uma das obras mais essenciais da literatura ocidental:

> De fato, eu eliminara, com um sopro mental, a *Comédia humana* e Balzac, riscara do mapa dos eleitos um território imenso com todo o seu mundo de personagens; eliminara-os manhosamente, recorrendo a despejo, para acomodar no apartamento confortável Marcel Proust e sua memória (MEYER, 1981, p. 149).

Quanto ao interesse de Augusto Meyer pelo folclore e pelas manifestações populares de sua terra, é evidente que, além da decifração interior e da recuperação do Eu fragmentado, temas essenciais da poesia, da crítica e da memorialística autobiográfica, o escritor procurasse, como forma de chegar a tão desejada reunificação integral, compreender as raízes sociais e familiares que servem de sustentação à frondosa árvore literária plantada no quintal da casa do zaori que olha sempre para o interior de seres e objetos, árvore cujos frutos, diversificados, enchem-se do "saco roto das cismas" da imaginação e da introspecção, frutos aparentemente vazios mas que abarcam, de um só golpe, surpreendendo

o "déficit", o íntimo e o coletivo, o confessional e o histórico, o lírico e o cerebral.

Assim, à obra tão calculadamente coerente – ao equilibrar, sob os mesmos temas, lirismo (poesia) e rigo de análise (crítica), sedução pelos abismos dos acessos involuntários (memorialísticos, ontológicos) e pesquisa documental (folclórica, filológica, filosófica, hermenêutica) – a tal obra, dizia, faltaria apenas o registro "social" das memórias de grupo (mais precisamente, do grupo da "Rua da Praia" ou da "Livraria do Globo") e da memória coletiva (categoria na qual se incluem obras-primas como "Gaúcho, história de uma palavra" e "Poesia popular gaúcha", estudos veiculados na segunda edição de *Prosa dos pagos*, 1960, p. 7-42 e 43-75; *Guia do folclore gaúcho*, glossário etimológico de temas, expressões e costumes gauchescos, 1951; e o *Cancioneiro gaúcho*, composto por uma "seleção de poesia popular" e "um suplemento musical", 1952).

A evocação dos hábitos da larga convivência, regada a literatura, cinema-mudo e chopes no Antonello, do talentoso "grupo da Rua da Praia", é a oportunidade que se apresenta para Augusto Meyer juntar a tendência à introspecção e ao isolamento, marcante em grande parte de sua obra, a preocupações existenciais mais abrangentes, de ordem coletiva, do "neto de farroupilha" que deseja conhecer o passado dos familiares e de seu povo como forma de melhor compreender os "rituais de iniciação" de Tico, Foguinho e Aug, isto é, de seu próprio passado, recuperado pela imaginação e pela memória involuntária. Ao lembrar a "juba ruiva dos nórdicos" que caracteriza o bisavô, o neto e ele próprio, Meyer faz questão de ressaltar que "[...] tudo é continuidade humilde, através dos tempos, e a ilusão individual da vida não passa de um fragmento no grande contexto, sem significado próprio e quase sempre acabando em reticências..." (MEYER, "No tempo da flor", 1966, p. 41).

Entre o indivíduo fragmentado à cata de estilhaços e a vastidão cultural da herança "nórdica", "pena" e "espada" cruzadas no destino

deste "magro marquês da quimera", resta apenas, para livrá-lo momentaneamente de suas "ruminações cerebrais" e da forte carga ancestral a pesar-lhe nos ombros, o alento da lembrança do terno convívio, informal e "adolescente", com os companheiros de sua roda boêmia e literária, evocados em capítulos como "Ruim esquisito" (*No tempo da flor*, 1966, p. 113-116), no qual Meyer relembra o entusiasmo de Athos Damasceno Ferreira com a publicação dos versos de *No turbilhão*, seu livro de estreia (entusiasmo injustificado, na opinião do memorialista, pois, assim como *Alegros e surdinas*, de Zeferino Brasil, *Caminho da vida*, de Eduardo Guimaraens, *A degenerada*, de Álvaro Moreyra, e seu próprio *Ilusão querida*, os livros de estreia, em sua opinião, valem não pela qualidade literária, mas pela experiência, onde está "decerto o melhor da aventura poética", p. 114); e "Rua da Praia" (*No tempo da flor*, 1966, p. 123-134), espécie de ode ao engajamento cultural de sua geração, composta por companheiros ativos, ávidos por conhecimento e informação e que, maravilhados pelas descobertas literárias e cinematográficas do século que se iniciava, compartilhavam suas expectativas no principal cenário da *belle époque* porto-alegrense, a Rua da Praia, "estrada real" de suas formações.

Por conseguinte, nas páginas do penúltimo capítulo de *No tempo da flor*, desfilam novamente, ante a evocação saudosista do escritor, a "prosa límpida" de Moisés Vellinho, a cumplicidade de Teodemiro Tostes, a "ironia anatoleana" de João Pinto da Silva, as oportunidades concedidas por Fernando Caldas no *Correio do Povo*, e pelo "vibrátil Mansueto Bernardi" na Editora do Globo, o requinte intelectual e o ceticismo de Rubens de Barcelos, além de muitos outros, citados de passagem: Darci Azambuja, Vargas Neto, Ruben Rosa, Eurico Rodrigues, Rui Cirne Lima, Sotero Cosme, Pedro Vergara e Luís Vergara.

De toda a vasta gama de interesses demonstrados pela literatura de Augusto Meyer, resta a certeza de que seu universo, riquíssimo em todos os aspectos, comporta simultaneamente o imprevisto das manifestações

involuntárias e a segurança dos juízos críticos, o lirismo das coisas simples – do rancho, da várzea, da flor de maricá – e o extremo racionalismo labiríntico do "monstro cerebral" que atuava neste "iniciado do vento", imagens formadas tanto pela "memória sentimental" quanto pelo "crivo da análise", para configurar uma obra que, partindo do idiossincrático, torna-se, macrocosmicamente, uma das referências culturais mais bem acabadas de toda a história do modernismo brasileiro, "vidência" que constrói, desconstrói e reconstrói, a seu critério, um "mundo" de "formas, cores, visão", uma vez que

> [...] Em toda visão, por mais simples que seja, existe um princípio de vidência. Ver é desprezar a forma pra sentir a essência. Uma paisagem com a sua diversidade refletida na retina procura em nós a unidade. Árvore, coxilha, casa, nuvem, céu. Mas tudo isso é apenas o material que eu emprego na construção do mundo (MEYER, "Psiu", *Literatura e Poesia*, 1931, p. 99-100).

Vasto mundo que, longe de se esgotar no profundo e completo proustianismo que caracteriza suas *Memórias*, espalha-se em infinitas possibilidades de leitura e compreensão, dando margem a estudos que, na esteira deste que aqui se encerra, porventura ousem fazer do memorialismo de Augusto Meyer a mola propulsora de toda a sua inspirada obra literária.

REFERÊNCIAS

Obras memorialísticas de Augusto Meyer

MEYER, Augusto. A criança e o homem. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18.08.1935.

MEYER, Augusto. Carta aos meus bisavós. In: *Segredos da infância / No tempo da flor*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro / Fundo Nacional da Cultura, 1997, p. 11-14. (Coleção Trilhas e Memória, v. 1).

MEYER, Augusto. Crônica de saudade. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 29.07.1928.

MEYER, Augusto. Lembrança. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27.08.1930.

MEYER, Augusto. *No tempo da flor*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966.

MEYER, Augusto. Noturno da Praça da Conceição. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13.05.1930.

MEYER, Augusto. O menino e o malacara. In: *O pampa e os cavaleiros - Histórias e paisagens do Brasil: Rio Grande do Sul*. (Seleção, introdução e notas: Ernani Silva Bruno). São Paulo: Cultrix, 1959.

MEYER, Augusto. Posfácio. In: *Segredos da infância / No tempo da flor*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro / Fundo Nacional da Cultura, 1997, p. 87-89. (Coleção Trilhas e Memória, v. 1).

MEYER, Augusto. *Segredos da infância*. Porto Alegre: Editora Globo, 1949.

MEYER, Augusto. *Segredos da infância / No tempo da flor*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro / Fundo Nacional da Cultura, 1997. (Coleção Trilhas e Memória, v. 1).

MEYER, Augusto. Tema da infância. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 04.06.1930.

Obras memorialísticas de outros modernistas brasileiros

AMADO, Gilberto. *História da minha infância*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958.

ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: Memórias e confissões I - Sob as ordens de mamãe*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2002.

ANJOS, Cyro dos. *A menina do sobrado*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; Brasília: MEC / INL, 1979.

ANJOS, Cyro dos. *Explorações no tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional / Ministério da Educação e Saúde, 1952.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In: *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967, p. 31-132.

GRIECO, Agripino. *Memórias (1º v. - Província)*. Rio de Janeiro: Conquista, 1972.

GRIECO, Agripino. *Memórias (2º v. - Rio de Janeiro I)*. Rio de Janeiro: Conquista, 1972.

MACHADO, Dyonelio. *Memórias de um pobre homem*. In: *O cheiro de coisa viva – Entrevistas, reflexões dispersas e um romance inédito: O Estadista*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1995, p. 69-144.

MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

MORAES, Carlos Dante de. Um solitário à procura da vida - Fragmento de autobiografia. *Alguns estudos e um fragmento de autobiografia*. Porto Alegre: Editora Metrópole, 1975, p. 151-198.

MOREIRA, Thiers Martins. *O menino e o palacete*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1954.

NAVA, Pedro. *Balão cativo (Memórias / 2)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973.

NAVA, Pedro. *Baú de ossos (Memórias / 1)*. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.

NAVA, Pedro. *Beira-mar (Memórias / 4)*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

NAVA, Pedro. *Cera das almas (Memórias / 7)*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Giordano, 2006.

NAVA, Pedro. *Chão de ferro (Memórias / 3)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

NAVA, Pedro. *Galo das trevas - As doze velas imperfeitas (Memórias / 5)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1981.

NAVA, Pedro. *O círio perfeito (Memórias / 6)*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1996, 2 v.

RICARDO, Cassiano. *Viagem no tempo e no espaço (Memórias)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

REGO, José Lins do. *Meus verdes anos (memórias)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

VERÍSSIMO, Erico. *Solo de clarineta: Memórias*. 9 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, 2 v.

VERÍSSIMO, Erico. *Um certo Henrique Bertaso (Pequeno retrato em que o pintor também aparece)*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

Obras de Marcel Proust

PROUST, Marcel. *A fugitiva*. 10 ed. São Paulo: Editora Globo, 2000. Tradução: Carlos Drummond de Andrade.

PROUST, Marcel. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. In : *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1954, v. 1, p. 429-955.

PROUST, Marcel. *A prisioneira*. 2 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1971. Tradução: Lourdes Sousa de Alencar e Manuel Bandeira.

PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. 2 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1957. Tradução: Mario Quintana.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. In : *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1954, v. 1, p. 1-427.

PROUST, Marcel. *La fugitive*. In : *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1954, v. 3, p. 417-688.

PROUST, Marcel. *La prisonnière*. In : *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1954, v. 3, p. 7-415.

PROUST, Marcel. *Le côté de Guermantes*. In : *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1954, v. 2, p. 7-597.

PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé*. In : *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1954, v. 3, p. 689-1048.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Porto Alegre: Editora Globo, 1948. Tradução: Mario Quintana.

PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. Porto Alegre: Editora Globo, 1953. Tradução: Mario Quintana.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970. Tradução: Lúcia Miguel Pereira.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. 4 ed. Campinas: Pontes, 2003. Tradução: Carlos Vogt.

PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. 14 ed. São Paulo: Editora Globo, 1998. Tradução: Mario Quintana.

PROUST, Marcel. *Sodome et Gomorrhe*. In : *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1954, v. 2, p. 599-1131.

Outras obras de Augusto Meyer

MEYER, Augusto. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.

MEYER, Augusto. A flor que foi um homem. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 25.12.1925.

MEYER, Augusto. *A forma secreta*. 4 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1981.

MEYER, Augusto. A morte de Bilu (Tragédia em dois minutos). *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 29.04.1928.

MEYER, Augusto. *Antologia poética*. (Seleção e organização: Ovídio Chaves). Rio de Janeiro: Editora Leitura S.A., s.d.

MEYER, Augusto. *À sombra da estante*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947.

MEYER, Augusto. *Camões, o bruxo e outros estudos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

MEYER, Augusto. Canção do veranico. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 06.05.1931.

MEYER, Augusto. *Cancioneiro gaúcho*. Porto Alegre: Editora Globo, 1952.

MEYER, Augusto. Canto de sol e de vento. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15.12.1929.

MEYER, Augusto. Carta. In: MARTINS, Cyro. *Um menino vai para o colégio*. 3 ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977, p. 7-8.

MEYER, Augusto. Cartas de Augusto Meyer a Athos Damasceno. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12.07.1980. Caderno de Sábado.

MEYER, Augusto. Colaboração. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20.05.1930.

MEYER, Augusto. Crepúsculo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19.08.1930.

MEYER, Augusto. *Gaúcho, história de uma palavra*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1957.

MEYER, Augusto. Geografia interior. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22.07.1930.

MEYER, Augusto. *Giraluz*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1928.

MEYER, Augusto. *Guia do folclore gaúcho*. 2 ed. Rio de Janeiro: Presença / SEC(RS) / MEC, 1975.

MEYER, Augusto. Invitation au voyage. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 06.06.1930.

MEYER, Augusto. *Le Bateau Ivre - Análise e interpretação*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.

MEYER, Augusto. Lei dos reflexos. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27.05.1930.

MEYER, Augusto. *Literatura e poesia*. Porto Alegre: s.e., 1931.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. 2 ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis (1935-1958)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

MEYER, Augusto. *Melhores poemas de Augusto Meyer* (Seleção: Tania Franco Carvalhal). São Paulo: Global Editora, 2002.

MEYER, Augusto. O Eu e a Personalidade. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24.06.1930.

MEYER, Augusto. *Os pêssegos verdes* (Organização e introdução: Tania Franco Carvalhal). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

MEYER, Augusto. *Poesias (1922-1955)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

MEYER, Augusto. Pra ti. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01.06.1930.

MEYER, Augusto. *Preto & branco*. Rio de Janeiro: MEC / INL, 1956.

MEYER, Augusto. *Prosa dos pagos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

MEYER, Augusto. *Seleta em prosa e verso de Augusto Meyer* (Organização e apresentação: Darcy Damasceno). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora / MEC / INL, 1973.

MEYER, Augusto. *Sorriso interior*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1930.

MEYER, Augusto. *Textos críticos* (Seleção e organização: João Alexandre Barbosa). São Paulo: Perspectiva; Brasília: Instituto Nacional do Livro / Fundação Nacional Pró-memória, 1986.

Obras sobre Augusto Meyer e sobre outros memorialistas brasileiros

AFFONSO, Ruy. Pedro Nava em Delfos. In: Dossiê Cult - Pedro Nava. *Cult - Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo, n. 70, p. 54-56, maio 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Baú de surpresas. In: NAVA, Pedro. *Baú de Ossos (Memórias /1)*. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983, p. 7-9.

ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno – A lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: EDUSP, 1997.

ANDRADE, Vera Lúcia. Uma nota de memória. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 1, p. 494-499.

ANTELO, Raúl. Prefácio. In: ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. 2 ed. São Paulo: Globo, 1994, p. 7-14.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Móbile da memória. *Enigma e comentário - Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 67-111.

ATHAYDE, Tristão de. Localismo e universalismo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21.05.1961.

ATHAYDE, Tristão de. *Memórias improvisadas (Diálogos com Cláudio Medeiros Lima)*. Petrópolis: Vozes, 1973.

ATHAYDE, Tristão de. *Saudação a Augusto Meyer, na sua recepção na Academia Brasileira de Letras em 19.04.1961*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002. Disponível em: <http://www.academia.org.br/2000/2000.htm>. Acesso em: maio de 2002.

BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia brasileira. In: *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967, p. 621-743.

BARBOSA, Francisco de Assis. Posso me sentar na cadeira nº 13?. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22.05.1971. (Ver também *Discursos da Academia*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971)

BARBOSA, João Alexandre. A paixão crítica - Forma e história na crítica brasileira. In: MEYER, Augusto. *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: Instituto Nacional do Livro / Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p. XI-XXXVIII.

BARBOSA, João Alexandre. Augusto Meyer ensaísta. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, n. 54, p. 14-17, jan. 2002.

BARBOSA, João Alexandre. Imagine maduros. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 21.03.2003.

BARBOSA, João Alexandre. Nas trilhas de Augusto Meyer. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990, p. 77-82.

BARBOSA, João Alexandre. O círculo claro da lâmpada. *Opus 60 - Ensaios de crítica*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 89-93.

BERARDINELLI, Cleonice. De seres e coisas: o memorialismo de Thiers Martins Moreira. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 1, p. 278-285.

BRAGA, Neide Aparecida e CASTRO, Nancy Campi de. Nava e a escrita da memória. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 3, p. 255-261.

BUENO, Antônio Sérgio. O anatomista da palavra. In: Dossiê Cult - Pedro Nava. *Cult - Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo, n. 70, p. 57-59, maio 2003.

BUENO, Antônio Sérgio. *Vísceras da memória - Uma leitura da obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

BUNGART NETO, Paulo. *A flor amarela, solitária e mórbida da introspecção - A obra crítica de Augusto Meyer sobre Machado de Assis*. Assis: Campo Grande: Editora UFMS, 2012.

BUNGART NETO, Paulo. Porto Alegre e Rio de Janeiro: Augusto Meyer abolindo fronteiras. In: *Estudos comparados: Literatura, cultura, deslocamentos*. (CD-rom). Porto Alegre: II Colóquio Sul de Literatura Comparada – Encontro Abralic 2003, UFRGS, v. 1, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Drummond, Mestre de Coisas. *Metalinguagem*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 39-45.

CAMPOS, Haroldo. Murilo e o Mundo Substantivo. *Idem*, ibidem, p. 55-65.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. A forma anfíbia : memorialismo em Pedro Nava. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 2, p. 440-445.

CAMPOS, Maria do Carmo. Estratégias de evocação na poesia de Drummond. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 1, p. 321-334.

CANÇADO, José Maria. *Memórias videntes do Brasil: A obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003 (Coleção Humanitas).

CANÇADO, José Maria. Uma arqueologia do ser histórico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01.06.2003. Caderno Mais!, p. 19.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 199-215.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 15-32.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 51-69.

CARPEAUX, Otto Maria. O crítico Augusto Meyer. *Presenças*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro / Ministério da Educação e Cultura, 1958, p. 139-145.

CARVALHAL, Tania Franco. *A evidência mascarada: uma leitura da poesia de Augusto Meyer*. Porto Alegre: L&PM / INL, 1984.

CARVALHAL, Tania Franco. A intermediação da memória: Otto Maria Carpeaux. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 1, p. 85-95.

CARVALHAL, Tania Franco. Augusto Meyer, centenário e presente. *Zero Hora*, Porto Alegre, 28.12.2002. Caderno Cultura, p. 2.

CARVALHAL, Tania Franco. Augusto Meyer, leitor: da estante à Biblioteca. In: BAKOS, Margaret Marchiori et PIRES, Letícia de Andrade (Orgs.) *Os escritores que dirigiram a Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Edipucs, 1999, p. 73-79.

CARVALHAL, Tania Franco. *Augusto Meyer, leitor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 09.04.2002 (cópia cedida pela autora).

CARVALHAL, Tania Franco. *Augusto Meyer (Letras Rio-grandenses - 8)*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1987.

CARVALHAL, Tania Franco. Autobiographical writing in Brazil - The 'Proustians' Jorge de Lima, Augusto Meyer, and Pedro Nava. In: MILLER, J. Scott & SONDRUP, Steven P. *The I of the beholder - A Prolegomenon to the Intercultural study of self*. Provo (Utah, USA): ICLA Intercultural Studies Comittee, 2002, p. 95-108.

CARVALHAL, Tania Franco. Meyer, a chave e as máscaras. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12.07.1980. Caderno de Sábado.

CARVALHAL, Tania Franco. *O crítico à sombra da estante (Levantamento e análise da obra de Augusto Meyer)*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

CARVALHAL, Tania Franco. O lugar da literatura comparada na América Latina (Preliminares de uma reflexão). In: *Boletim Bibliográfico / Biblioteca Mário de Andrade*, 1986, v. 47, n ¼.

CARVALHAL, Tania Franco. Os pêssegos verdes. In: MEYER, Augusto. *Os pêssegos verdes*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002, p. IX - XXI.

CARVALHAL, Tania Franco. O texto e as margens: limites da invenção. In: BITTENCOURT, Gilda et MARQUES, Reinaldo (Orgs.). *Limiares críticos - Ensaios de Literatura Comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998, p. 27-34.

CARVALHAL, Tania Franco. Quanto mais vaga, mais viva. *Melhores poemas de Augusto Meyer*. São Paulo: Global Editora, 2002, p. 7-30.

CASTELLO, José Aderaldo. Memória e ficção: de Raul Pompéia a José Lins do Rego. In: BEHAR, Lisa Block de; COUTINHO, Eduardo; RODRIGUES, Sara Viola (Orgs.). *Elogio da lucidez: a comparação literária em âmbito universal; textos em homenagem a Tania Franco Carvalhal*. Porto Alegre: Evangraf, 2004, p. 335-342.

CASTELLO, José Aderaldo. Memória, poesia e ficção em Jorge de Lima. *A literatura brasileira - Origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999, v. 2, p. 210-232.

CASTELLO, José Aderaldo. Memórias. *Idem*, ibidem, p. 385-409.

CESAR, Guilhermino. Memorialismo e poesia. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12.07.1980. Caderno de Sábado.

CESAR, Guilhermino. No tempo da flor. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 02.12.1967.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. Um homem no limiar: sobre o tema da morte na obra de Pedro Nava. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 3, p. 241-248.

COSTA, Nailda Marinho da e SILVA, Beatriz Folly (Orgs.). *Inventário do Arquivo - Augusto Meyer*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa - Centro de Literatura Brasileira, 1988.

CRUSIUS, Alberto. Augusto Meyer: quem era?. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31.10.1970. Caderno de Sábado.

CUNHA, Fausto. Augusto Meyer: de estrelas e de epígrafes. *A leitura aberta*. Rio de Janeiro: Cátedra / INL, 1978, p. 71-75.

CUNHA, Fausto. Ensaio e humanismo. *A luta literária*. Rio de Janeiro: Lidador, 1964, p. 161-164.

CUNHA, Fausto. No pampa literário. *A leitura aberta*. Rio de Janeiro: Cátedra / INL, 1978, p. 54-60.

CUNHA, Fausto. O 'livro de sonetos' de Jorge de Lima. *Idem*, ibidem, p. 183-190.

DIMAS, Antonio. Memória e pudor. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 1, p. 589-593.

FAORO, Raymundo. Mestre Sérgio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23.06.2002. Caderno Mais!, p. 4-7.

FARIA, Octavio de. Graciliano Ramos e o sentido humano. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 249-265.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. Murilo Mendes entre Pompéia e Roma: as ficções do sujeito em *A idade do serrote*. In: *Revista de Letras da UNESP - Dois centenários: Murilo Mendes e Cecília Meireles*. São José do Rio Preto: UNESP, v. 41 / 42, p. 13-34, 2001 / 2002.

GARCIA, Celina Fontenele. A biblioteca de Pedro Nava, como metáfora de sua identidade. In:

Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 3, p. 249-254.

GOUVÊA, Paulo de. Dez anos sem o Augusto. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12.07.1980. Caderno de Sábado.

GOUVÊA, Paulo de. *O grupo (Outras figuras - Outras paisagens)*. Porto Alegre: Movimento / IEL, 1976.

GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira e OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. Um palco entre outros: (a escrita da memória em Nava e Drummond). In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 3, p. 514-520.

HECKER FILHO, Paulo. Se me derem a escolher... *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31.10. 1970. Caderno de Sábado.

LARA, Cecília de. Augusto Meyer e Mário de Andrade: partindo em cacos o convencionalismo poético. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12.07.1980. Caderno de Sábado.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul (Materiais para o seu estudo)*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

LEONARDOS, Stella. 'No tempo da flor'. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 20.11.1966.

LEONARDOS, Stella. 'Segredos da infância'. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 18.09.1966.

LIMA, Sílvio Júlio de Albuquerque. *Estudos gauchescos de literatura e folclore*. Natal: Clube Internacional do Folclore, 1953.

LUCAS, Fábio. As memórias ardentes de Pedro Nava. *Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991, p. 121-126.

LUCAS, Fábio. Aspectos da ficção mineira pós-45. *Idem*, ibidem, p. 185-205.

LUCAS, Fábio. Em liberdade: as formas livres de um romance. *Idem*, ibidem, p. 219-225.

LUCAS, Fábio. Memórias contadas ao espelho: Autran Dourado e Darcy Ribeiro. *Idem*, ibidem, p. 241-255.

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. *O Visconde de Taunay e os fios da memória*. São Paulo: Editora UNESP, 2006. Os trechos citados no decorrer do livro pertencem a: *Um polígrafo contumaz - O Visconde de Taunay e os fios da memória*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), UNICAMP (Tese de Doutorado), 1996.

MARQUES, Reinaldo. Locações tardias do moderno: A correspondência entre Abgar Renault e Carlos Drummond. In: BITTENCOURT, Gilda Neves; MASINA, Léa; SCHMIDT, Rita (Orgs). *Geografias literárias e culturais: espaços / temporalidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 35-48.

MARTINS, Cyro. Perspectivas de Augusto Meyer. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31.10.1970. Caderno de Sábado. (Ver também *Rodeio - Estampas e perfis*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976, p. 70-96).

MARTINS, Cyro. Regionalismo, modernismo e o surgimento do romance de 30. In: APPEL, Myrna Bier et MASINA, Léa (Orgs.). *A geração de 30 no Rio Grande do Sul - Literatura e Artes Plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000, p. 77-93.

MARTINS, Roberto Bittencourt. A segunda resposta de Ariosto. In: *Literatura Comparada e Psicanálise: interdisciplinaridade, interdiscursividade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2002. Coleção Ensaios (UFRGS), v. 18, p. 9-20.

MERQUIOR, José Guilherme. Em torno da estética da recepção. *O elixir do apocalipse*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983, p. 56-60.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. (Conferir também a 2ª edição: São Paulo: EDUSP, 2009).

MONTELLO, Josué. Augusto Meyer, o mestre. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31.10.1970. Caderno de Sábado.

MORAES, Carlos Dante de. A poesia de Augusto Meyer e a infância. In: MEYER, Augusto. *Poesias (1922-1955)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957, p. 279-295.

MORAES, Carlos Dante de. Evocação de Augusto Meyer. *Alguns estudos e um fragmento de autobiografia*. Porto Alegre: Editora Metrópole, 1975, p. 80-91.

MOREIRA, Elisabet Gonçalves. Murilo Mendes: A memória além dos limites da prosa. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 2, p. 224-230.

NAVA, Pedro. Itinerário para a Rua da Aurora. In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. São Paulo: Gráfica Editora Hamburg / Metal Leve, 1986, p. 183-186. (edição original - Rio de Janeiro: Tipografia Jornal do Comércio, 1936.)

OLIVEIRA, Ana Madalena Fontoura de. Memórias vitorianas - O espaço da sexualidade na obra de Pedro Nava. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 3, p. 234-240.

PANICHI, Edina Regina Pugas e CONTANI, Miguel Luiz. *Pedro Nava e a construção do texto*. Londrina: Eduel; São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PEREZ, Renard. Augusto Meyer. *Escritores brasileiros contemporâneos (1ª série)*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 55-59.

PEREZ, Renard. Carlos Drummond de Andrade. *Idem*, ibidem, p. 83-88.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Prosas de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Transístor - Antologia de prosa (1931-1974).* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980, p. 11-22.

PINTO DA SILVA, João. *Vultos do meu caminho - Estudos e impressões de literatura*. 2 ed. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1926.

PY, Fernando. Sobre Augusto Meyer. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31.10.1970. Caderno de Sábado.

POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento / Instituto Estadual do Livro, 1974.

SANTIAGO, Silviano. Autobiografia como romance. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30.09. 2001. Caderno Mais!, p. 9.

SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado. *Nas malhas da letra - Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 165-175.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. *Idem*, ibidem, p. 24-37.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. A noção de sujeito da memória em Virginia Woolf. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 3, p. 370-379.

SAVIETTO, Maria do Carmo. *Baú de madeleines: o intertexto proustiano nas Memórias de Pedro Nava*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

SCHÜLER, Donaldo. Augusto Meyer: a palavra e o mito. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31.10.1970. Caderno de Sábado.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo - Machado de Assis*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. A paisagem do desejo e a poética do Outro no Simbolismo sul-rio-grandense (uma leitura dos intertextos franceses). In: *Literatura Comparada - Teoria e prática*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 1996. Coleção Ensaios (UFRGS), v. 8, p. 119-134.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. Paisagens poéticas compartilhadas. In: CAMPOS, Maria do Carmo e INDURSKY, Freda (Orgs.). *Discurso, Memória, Identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000. Coleção Ensaios (UFRGS), v. 15, p. 330-340.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. *Paisagens reinventadas: traços franceses no simbolismo sul-rio-grandense*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. Suave convívio: literatura comparada e psicanálise. In: *Literatura Comparada e Psicanálise: interdisciplinaridade, interdiscursividade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2002. Coleção Ensaios (UFRGS), v. 18, p. 100-107.

SILVA, Sergio Amaral. O baú de Pedro Nava. In: Dossiê Cult - Pedro Nava. *Cult - Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo, n. 70, p. 50-53, maio 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. Males de arquivo. In: BITTENCOURT, Gilda e MARQUES, Reinaldo (Orgs.). *Limiares críticos - Ensaios de Literatura Comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998, p. 81-88.

SOUZA, Eneida Maria de. Por que os rascunhos?. In: PANICHI, Edina Regina Pugas e CONTANI, Miguel Luiz. *Pedro Nava e a construção do texto*. Londrina: Eduel; São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. VII-XI.

SOUZA, Tânia Regina de. *A infância do velho Graciliano - Memórias em letras de forma*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

SZKLO, Gilda Salem. Vida e memória: Drummond. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 2, p. 424-430.

TOKIMATSU, Rosana. O poeta bissexto. In: Dossiê Cult - Pedro Nava. *Cult - Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo, n. 70, p. 60-65, maio 2003.

TOSTES, Theodemiro. AUG. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31.10.1970. Caderno de Sábado.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. O solcialismo de Oswald de Andrade e a entropia da vaca louca. *Caros amigos*. São Paulo: Editora Casa Amarela, ano VIII, n. 91, p. 21, out 2004.

VELLINHO, Moisés. Augusto Meyer - Poeta e crítico. *Letras da província*. 2 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1960, p. 29-48.

VILLAS-BOAS, Pedro. *Notas de bibliografia sul-rio-grandense*. Porto Alegre: A Nação, 1974.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada - Jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 2ª reimpressão.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado - Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996.

XAVIER, Raul. O memorial de Augusto Meyer. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20.05.1967.

ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.

Crítica proustiana

ALECRIM, Octacílio. Raízes de Proust. In: COELHO, Saldanha (Org.). *Proustiana Brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950, p. 55-62.

ANDRADE, Carlos Drummond de. França. *A Revista*. Belo Horizonte, n. 2, p. 52-53, ago. 1925.

ARANHA, José da Graça. Marcel Proust. In: *Espírito moderno*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1925, p. 99-100.

ATHAYDE, Tristão de. Marcel Proust. *Estudos (2ª série)*. Rio de Janeiro: Terra de Sol, 1928, p. 147-184.

AUERBACH, Eric. Le bas couleur de bruyère. *Mimesis - La représentation de la realité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1968, p. 518-548.

BANDEIRA, Manuel. Declaração de amor. In: *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967, p. 612-613.

BANDEIRA, Manuel. No mundo de Proust. In: *Crônicas da província do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937, p. 261-264.

BARTHES, Roland. 'Ça prend'. *Magazine Littéraire*. Paris, n. 350, p. 45-46, jan. 1997.

BARTHES, Roland. 'Longtemps, je me suis couché de bonne heure'. *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 313-325.

BARTHES, Roland. Proust e os nomes. *Novos ensaios críticos / O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 55-67. (Ver original : Proust et les noms. In: BERSANI, Jacques (présentation). *Les critiques de notre temps et Proust*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971, p. 158-169).

BARTHES, Roland. Une idée de recherche. *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 307-312.

BATAILLE, Georges. Proust. *A literatura e o mal*. Lisboa: Editora Ulisseia, s.d., p. 159-179.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. *Magia e técnica, arte e política*. In: *Obras escolhidas, vol. 1*. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 36-49.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo*. In: *Obras escolhidas, vol. 3*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 103-149.

BIASI, Pierre-Marc de. Enigmes proustiennes, un entretien avec Pierre Dumayet. *Magazine Littéraire*. Paris, n. 350, p. 34-37, jan. 1997.

BLANCHOT, Maurice. L'étonnante patience. In: BERSANI, Jacques (présentation). *Les critiques de notre temps et Proust*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971, p. 90-99.

BRADBURY, Malcolm. Marcel Proust. *O mundo moderno - Dez grandes escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 119-137.

BRUNEL, Pierre. Proust (1871-1922). *Histoire de la Littérature Française. Tome 2 (Le Xxe Siècle)*. Nancy: Éditions Bordas, 1977, p. 599-605.

BUTOR, Michel. Les 'moments' de Marcel Proust. In: BERSANI, Jacques (présentation). *Les critiques de notre temps et Proust*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971, p. 116-128.

CANÇADO, José Maria. *Marcel Proust - As intermitências do coração*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983 (Coleção Encanto Radical).

CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo (via Marcel Proust). *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 1ª reimpressão.

CARPEAUX, Otto Maria. Lição de Proust. In: COELHO, Saldanha (Org.). *Proustiana Brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950, p. 109-114.

CARVALHAL, Tania Franco. Proust mais uma vez. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15.08. 1981.
CORRÊA, Roberto Alvim. O vigésimo aniversário da morte de Marcel Proust. In : COELHO, Saldanha (Org.). *Proustiana brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950, p. 43-53.

CRÉMIEUX, Benjamin. Le sur-impressionisme de Proust. In: BERSANI, Jacques (présentation). *Les critiques de notre temps et Proust*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971, p. 31-35.

CURTIUS, Ernest Robert. Du relativisme proustien. In: BERSANI, Jacques (présentation). *Les critiques de notre temps et Proust*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971, p. 36-40.

DANTAS, Raymundo Souza. Aspectos de Proust. In: COELHO, Saldanha (Org.). *Proustiana Brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950, p. 145-153.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DUARTE, Eustáquio. A neurose de Proust. In: COELHO, Saldanha (Org.). *Proustiana brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950, p. 115-124.

ETIEMBLE, René. La 'durée concrète'. In: BERSANI, Jacques (présentation). *Les critiques de notre temps et Proust*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971, p. 66-71.

FRAISSE, Luc. Proust au miroir de sa correspondance. *Magazine Littéraire*. Paris, n. 350, p. 30-33, jan. 1997.

GENETTE, Gérard. Le jeu avec le temps. *Figures III - Essais*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 178-182.

GENETTE, Gérard. Métonymie chez Proust. *Idem*, ibidem, p. 41-63.

GENETTE, Gérard. Métonymie chez Proust ou la naissance du récit. In: BERSANI, Jacques (présentation). *Les critiques de notre temps et Proust*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971, p. 169-180.

GENETTE, Gérard. Proust palimpseste. *Figures I - Essais*. Paris: Éditions du Seuil, 1966, p. 39-67.

GONÇALVES, Aguinaldo José. O processo holometabólico de Marcel Proust. In: PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 7-24.

HOLANDA, Gastão de. Introdução a um estudo sobre Marcel Proust. In: COELHO, Saldanha (Org.). *Proustiana Brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950, p. 155-167.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Tempo e verdade. In: COELHO, Saldanha (Org.). *Proustiana Brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950, p. 139-144.

JOSIPOVICI, Gabriel. Jean-Yves Tadié: A la recherche d'une vie. *Magazine Littéraire*. Paris, n. 350, p. 26-31, jan. 1997.

KRISTEVA, Julia. Les métamorphoses du Ritz. *Magazine Littéraire*. Paris, n. 350, p. 37-43, jan. 1997.

KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible - Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.

LAGARDE, André et MICHARD, Laurent. Marcel Proust. *XXe Siècle (Collection Littéraire Lagarde & Michard)*. Paris: Bordas, 1973, p. 219-258.

LAGES, Susana Kampff. Melancolia na modernidade: de Proust a Baudelaire. *Walter Benjamin - tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 138-149.

LANSON, Gustave. Le roman. *Histoire de la littérature française*. Paris: Librairie Hachette, 1960, p. 1221-1270.

LEIRIS, Michel. Notes sur Proust. *Magazine Littéraire*. Paris, n. 350, p. 55-62, jan. 1997.

LINS, Alvaro. *A técnica do romance em Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

MAGNY, Claude-Edmonde. Sans arbres, point de forêt. In: BERSANI, Jacques (présentation). *Les critiques de notre temps et Proust*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971, p. 81-90.

MARGERIE, Diane de. Sainte Céleste. *Magazine Littéraire*. Paris, n. 350, p. 42-44, jan. 1997.

MARON, Henrique. Marcel Proust - Um físico do subconsciente. In: COELHO, Saldanha (Org.). *Proustiana Brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950, p. 173-197.

MARTIN-CHAUFFIER, Louis. Proust et le double 'je' de quatre personnes. In: BERSANI, Jacques (présentation). *Les critiques de notre temps et Proust*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971, p. 54-66.

MAURIAC, Claude. La petite madeleine ou les deux mémoires. *Proust par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1953, p. 143-148.

MAURIAC, Claude. Les clochers de Martinville. *Idem*, ibidem, p. 149-156.

MAUROIS, André. *A la recherche de Marcel Proust*. 74 ed. Paris: Librairie Hachette, 1949.

MEYER, Augusto. A culpa é de Reinaldo Hahn. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 11.09.1930.

MEYER, Augusto. A ilha flutuante. *Preto & Branco*. Rio de Janeiro: MEC / INL, 1956, p. 123-127.

MEYER, Augusto. Discurso do zaori. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 24.08.1930.

MEYER, Augusto. Nota barroca. *Os pêssegos verdes*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002, p. 27-30.

MEYER, Augusto. *Notas para a leitura de No caminho de Swann*. Porto Alegre: Editora Globo, 1948 (acompanha a 1ª edição de *No caminho de Swann*, tradução de Mario Quintana).

MEYER, Augusto. O dono da ilha. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01.03.1964.

MEYER, Augusto. Os galos vão cantar. *Preto & Branco*. Rio de Janeiro: MEC / INL, 1956, p. 9-15.

MEYER, Augusto. Os três primos. *Idem*, ibidem, p. 165-170.

MEYER, Augusto. Proust, o zaori. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 11.05.1930.

MEYER, Augusto. Proust, vida e obra. *Os pêssegos verdes*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002, p. 31-36.

MEYER, Augusto. Relendo Marcel Proust. In: COELHO, Saldanha (Org.). *Proustiana Brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950, p. 63-71.

MILLY, Jean. La jalousie de Swann. *Magazine Littéraire*. Paris, n. 350, p. 64-66, jan. 1997.

OLIVEIRA, Maria Marta Laus Pereira. *A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Tese de Doutorado em Literatura Comparada), 1993.

PANCRAZI, Jean-Noël. Premières amours. *Magazine Littéraire*. Paris, n. 350, p. 63, jan. 1997.

PLUMYÈNE, Jean. La France de Saint-André-des-Champs. *Magazine Littéraire*. Paris, n. 350, p. 50-54, jan. 1997.

POULET, Georges. La dialectique de l'être. In: BERSANI, Jacques (présentation). *Les critiques de notre temps et Proust*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971, p. 71-81.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PRADO, Raquel de Almeida. A imaginação material em Proust. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02.03.2003. Caderno Mais!, p. 9-11.

RICOEUR, Paul. À la recherche du temps perdu: le temps traversé. *Temps et récit - La configuration du temps dans le récit de fiction (Tome II)*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 246-286.

RICOEUR, Paul. La fiction et les variations imaginatives sur le temps. *Temps et récit - Le temps raconté (Tome III)*. Paris: Éditions du Seuil, 1985, p. 229-251.

RIVIÈRE, Jacques. Marcel Proust et la tradition classique. In: BERSANI, Jacques (présentation). *Les critiques de notre temps et Proust*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971, p. 25-31.

ROBERT, Pierre-Edmond. Etudes récentes. *Magazine Littéraire*. Paris, n. 350, p. 67-68, jan. 1997.

ROBERT, Pierre-Edmond. La beauté fin de siècle. *Idem*, ibidem, p. 46-50.

SILVEIRA, Alcântara. Carta ao novo leitor de Proust. In: COELHO, Saldanha (Org.). *Proustiana Brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950, p. 129-138.

SNOW, C.P. Proust. *Os realistas - Retrato de oito romancistas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, p. 291-326.

SPITZER, Leo. La complexité dans l'appréhension du monde. In: BERSANI, Jacques (présentation). *Les critiques de notre temps et Proust*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971, p. 40-47.

SPITZER, Leo. Le style de Marcel Proust. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970 (Bibliothèque des Idées), p. 397-473.

TADIÉ, Jean-Yves. Chronologie. *Magazine Littéraire*. Paris, n. 350, p. 18-22, jan. 1997.

TITO, Anna. Pietro Citati: la douleur pour destin. *Magazine Littéraire*. Paris, n. 350, p. 23-25, jan. 1997.

WILLEMART, Philippe. *Proust, poeta e psicanalista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

Obras teóricas

ACHARD, Pierre et alii. *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999 (Tradução e introdução: José Horta Nunes).

ANUNCIAÇÃO, Vicentina Socorro da et alii. Algumas reflexões sobre memória urbana. In: *Formação - Estado, cidade e cultura*. Presidente Prudente : FCT / UNESP, n. 8, p. 87-97, 2001.

ARISTÓTELES. De la mémoire et de la reminiscence. *Petits traités d'histoire naturelle*. Paris: Les Belles Lettres, 1953, p. 53-63.

ARISTÓTELES. Pensée, perception, imagination - Etude de l'imagination. *Traité de l'âme*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1947, p. 163-180.

BERGSON, Henri. *Matière et mémoire - Essai sur la relation du corps a l'esprit*. 54 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.

CAMPOS, Maria do Carmo e INDURSKY, Freda (Orgs.). *Discurso, Memória, Identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000. Coleção Ensaios (UFRGS), v. 15.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire - Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF, 1978.

DOSSE, François. *A história à prova do tempo - Da história em migalhas ao resgate do sentido*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

FREUD, Sigmund. Los recuerdos encubridores. *El análisis profano y otros ensayos*. In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, v. 12, 1953, p. 205-222.

FREUD, Sigmund. Más allá del principio del placer. *Una teoria sexual y otros ensayos*. In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, v. 2, 1953, p. 217-275.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987, v. 17, p. 235-269.

FREUD, Sigmund. O material dos sonhos - A memória nos sonhos. *A interpretação dos sonhos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988, v. 1, p. 48-56.

FREUD, Sigmund. Recuerdos infantiles y encubridores. *Psicopatologia de la vida cotidiana*. In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, v. 1, 1953, p. 57-64.

FREUD, Sigmund. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. *Totem y tabú*. In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, v. 8, 1953, p. 167-236.

GUSDORF, Georges. *Mémoire et Personne (2 tomes)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice / Revista dos Tribunais, 1990.

HOISEL, Evelina. Sobre cartografias literárias e culturais. In: BITTENCOURT, Gilda Neves; MASINA, Léa; SCHMIDT, Rita (Orgs). *Geografias literárias e culturais: espaços / temporalidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 149-156.

JOSEF, Bella. (Auto)biografia: os territórios da memória e da história. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 295-306.

JOSEF, Bella. O resgate da memória na literatura contemporânea. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 1, p. 454-460.

La Mémoire. Disponível em: <http://mper.chez.tiscali.fr/cours/Epro/memoire.html>. Acesso em: jun. 2003.

LARSEN, Svend Erik. La culture urbaine - Mémoire manquée ou mémoire reconstruite? In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 1, p. 162-171.

LE GOFF, Jacques. Memória. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975. Conferir também: *O pacto autobiográfico – De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.

MENESES, Adélia Bezerra de. Memória, história e ficção: Blade Runner. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 2, p. 207-217.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969.

MONTEIRO, Charles. Memória e esquecimento nas artes de lembrar a cidade de Porto Alegre nas crônicas de Nilo Ruschel. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/document1534.html>. Acesso em: ago. 2006.

PONTES, Roberto. Três modos de tratar a memória coletiva nacional. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 2, p. 149-159.

POULET, Georges. Bergson - O tema da visão panorâmica dos moribundos e a justaposição. In: *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 111-143.

POULET, Georges. *Études sur le temps humain*. Paris: Librairie Plon, 1949.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org). *Literatura confessional – Autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

RICOEUR, Paul. *La Mémoire, l´Histoire, l´Oubli*. (Collection Points - Série Essais). Paris: Éditions du Seuil, 2000.

RICOEUR, Paul. *O si mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.

SANTO AGOSTINHO. O encontro de Deus. *Confissões - livro X*. In: *Coleção Os Pensadores*. 4 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 169-206.

SANTO AGOSTINHO. O homem e o tempo. *Confissões - Livro XI. Idem*, ibidem, p. 207-231.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Memória e esquecimento. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 2, p. 202-206.

SCHÜLER, Donaldo. A fragmentação da memória. In: *Literatura e Memória Cultural: Anais do 2º Congresso ABRALIC* (agosto de 1990). Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 3, p. 417-427.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In : BRESCIANI, Stella ; NAXARA, Márcia (Orgs). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001, p. 37-58.

SILVA, Valéria Cristina Pereira da. Representação das cidades. In: *Formação - Estado, cidade e cultura*. Presidente Prudente: FCT / UNESP, n. 8, p. 75-86, 2001.

SUBLIME. *Enciclopedia Universal Ilustrada - Europeo Americana*. Madrid: Espasa-Calpe S.A., tomo LVII, 1927, p. 1506-1508.

VÁRIOS AUTORES. Arquivos selecionados. *Época*. São Paulo: Editora Globo, n. 331, p. 88-95, 20.09.2004.

Obras gerais (romance, conto, poesia, Literatura Comparada, Teoria literária, memorialística brasileira e europeia, dicionários, etc)

ALENCAR, José de. *O gaúcho*. São Paulo: Ática, 1978.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Amar se aprende amando*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. 51 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo I (& a falta que ama)*. 2 ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo II (Menino antigo)*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de coisas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Literatura comentada*. (Seleção, estudos e notas: Rita de Cássia Barbosa). 2 ed. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1988

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia desvairada a Café – Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. 2 ed. São Paulo: Globo, 1994.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 5 ed. São Paulo: Global, 1989.

ARAÚJO, Nara. Desterritorialización, posdisciplinariedad y posliteratura. In: BITTENCOURT, Gilda Neves; MASINA, Léa; SCHMIDT, Rita (Orgs). *Geografias literárias e culturais : espaços / temporalidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 19-34.

ATHAYDE, Tristão de. *Estudos (3ª série)*. Rio de Janeiro: A Ordem, 1930.

ATHAYDE, Tristão de. *Estudos (4ª série)*. Rio de Janeiro: Centro D. Vital, 1931.

ATHAYDE, Tristão de. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1980.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. *El ayre y los sueños*. Cidade do Mexico: Fondo de Cultura Economico, 1958.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 10 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1983.

BARTHES, Roland. *Aula*. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

BARTHES, Roland. La mort de l'auteur. *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 61-67.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003 (Tradução: Leyla Perrone-Moisés).

BAUDELAIRE, Charles. A uma passante. *Flores das 'flores do mal'*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1944, p. 94-97 (Edição bilíngue. Tradução: Guilherme de Almeida. Título do poema original: "A une passante").

BAUDELAIRE, Charles. O convite à viagem. *Idem*, ibidem, p. 64-69 (Título do poema original: "L'invitation au Voyage").

BORGES, Jorge Luis. Borges y yo. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1995, p. 62-63.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. *Ficções*. 5 ed. São Paulo: Globo, 1989, p. 89-97.

BORGES, Jorge Luis. James Joyce. *Jorge Luis Borges (Coleccion Los Poetas)*. 2 ed. Madrid: Ediciones Jucar, 1976, p. 170.

BORGES, Jorge Luis. Los espejos. *Idem*, ibidem, p. 152-153.

BORGES, Jorge Luis. O Aleph. *O Aleph*. 9 ed. São Paulo: Globo, 1995, p. 115-128.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem - Histórias do Clube da Esquina*. 5 ed. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 5 ed. Petrópolis: Editora Vozes, v. 1, 1989.

BRESCIANI, Stella. Identidades inconclusas no Brasil do século XX - Fundamentos de um lugar-comum. In : BRESCIANI, Stella ; NAXARA, Márcia (Orgs). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas : Editora da UNICAMP, 2001, p. 403-429.

CALVET, Louis-Jean. *Roland Barthes – Uma biografia*. São Paulo: Siciliano, 1993. Tradução: Maria Ângela da Costa.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. 2 ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CAMPOS, Humberto de. *Memórias (Primeira parte: 1886-1900)*. In: *Obras completas*. São Paulo: W.M.Jackson Editores, v. 17, 1958.

CAMPOS, Humberto de. *Memórias inacabadas (Obra póstuma)*. In: *Obras completas*. São Paulo: W.M.Jackson Editores, v. 18, 1958.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 2 v, 1959.

CANDIDO, Antonio. Literatura Comparada. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 211-215.

CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. 5 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974, 2 v.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4 ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

CARVALHAL, Tania Franco e COUTINHO, Eduardo Faria (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio - Ensaios de Literatura Comparada*. São Leopoldo - RS: Editora da UNISINOS, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.

CESAR, Guilhermino. A vida literária. In: *Rio Grande do Sul - Terra e povo*. 2 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1969, p. 229-257.

CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. 2 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

CESAR, Guilhermino. *Notícia do Rio Grande - Literatura*. (Org. e int.: Tania Franco Carvalhal). Porto Alegre: IEL / Editora da UFRGS, 1994.

COLERIDGE, Samuel Taylor. Kubla Khan. In: WILLIAMS, Oscar (Org). *The golden treasury of the best songs & lyrical poems*. 8th printing. New York: The New American Library, 1961, p. 267-268.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria - Literatura e senso comum*. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CORRÊA, Roberto Alvim (Org). *Dicionário Escolar Francês-Português/Português-Francês*. 3 ed. Rio de Janeiro: MEC, 1965.

DERRIDA, Jacques. *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Éditions Galilée, 1988.

DESCOMBES, Vincent. *Le même et l'autre - Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*. Paris: Les Éditions de Minuit / Cambridge University Press, 1979.

DONATO, Mário. *Presença de Anita*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976. Tradução: Oscar Mendes.

DRUMMOND, Roberto. *Hilda Furacão*. São Paulo: Siciliano, 1991.

ELIOT, Thomas Stearns. Rapsódia sobre uma noite de vento. *Obra Completa – Poesia*. São Paulo: Arx, 2004, v. 1, p. 70-75 (Edição Bilíngue. Tradução, Introdução e notas: Ivan Junqueira. Título do poema original: "Rhapsody on a windy night").

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

FLAUBERT, Gustave. *Salambô*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1985.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Memórias: poesia e verdade*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, 2 v.

GRIMAL, Pierre. Os grandes mitos teogônicos. *A mitologia grega*. 4 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 25-41.

GRYPHIUS, Andreas. Contemplação do tempo. In: SELANSKI, Wira (Org.). *Antologia da lírica alemã*. Rio de Janeiro, Editora Velha Lapa, 1999 (Edição bilíngue).

GUERRA, Carrera E. A vida de Maiakóvski. In: MAIAKÓVSKI, Vladimir. *O poeta e o operário – Antologia poética*. São Paulo: Círculo do Livro, 1995, p. 11-98.

GUIMARAENS, Eduardo. *A divina quimera*. Porto Alegre: Editora Emma / Instituto Estadual do Livro (IEL), 1978.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

HUGO, Victor. *O último dia de um condenado à morte*. Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil Ltda, 1995.

JOSUÉ. Vitória de Josué perto de Gabaon. *Livro de Josué*, 10:12-13. *Bíblia Sagrada*. 18 ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1971, p. 262.

KRISTEVA, Julia. L'universalité ne serait-elle pas... notre propre étrangeté?. *Étrangers à nous -mêmes*. Paris: Gallimard, 1988, p. 249-285.

LIMA, Jorge de. *Poemas*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LIMA, Jorge de. *Poesias completas (v. 1)*. Rio de Janeiro: José Aguilar / Brasília: INL, 1974, 4 v.

LIMA, Jorge e MENDES, Murilo. *Tempo e eternidade*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth. My lost youth. In: WILLIAMS, Oscar (Org). *The golden treasury of the best songs & lyrical poems*. 8th printing. New York: The New American Library, 1961, p. 356-358.

LOPES NETO, João Simões. A salamanca do Jarau. *Contos gauchescos e lendas do sul*. 4 ed. Porto Alegre: Globo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973, p. 139-176.

MACHADO, Aníbal. O iniciado do vento. In: *Os melhores contos de Aníbal Machado*. Sel. Antonio Dimas. 5 ed. São Paulo: Global, 1993, p. 15-47.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Antologia machadiana*. (Apresentação: Augusto Meyer). Rio de Janeiro: Lia Editor S.A., s.d..

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa de Machado de Assis*. 9 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 3 v.

MARITAIN, Raïssa. *Les grandes amitiés - Souvenirs*. New York: Éditions de la Maison Française, 1941.

MARTINS, Cyro. *Um menino vai para o colégio*. 3 ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

MENDES, Murilo. Canto novo. *Verde - Revista mensal de arte e cultura*. Cataguases, ano 1, n. 1 (2ª fase), p. 8, maio 1929.

MENDES, Murilo. *Transístor - Antologia de prosa (1931-1974)*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios (Livro I)*. In: *Os Pensadores*. 4 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987, v. 1.

NAXARA, Márcia. Natureza e civilização: sensibilidades românticas em representações do Brasil no século XIX. In: BRESCIANI, Stella ; NAXARA, Márcia (Orgs). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001, p. 431-455.

PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Précis de Littérature Comparée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, p. 133-161.

PASTERNAK, Borís. Vento – Quatro fragmentos sobre Blok. In: *Antologia da poesia soviética russa* (Seleção e notas: Manuel de Seabra). Portugal: Livros Horizonte, 1984, v. 1, p. 72-75.

PESSOA, Fernando. Ela canta, pobre ceifeira. *Poesia I (1902-1929)*. Portugal: Europa-América, 1995, p. 136.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PESSOA, Fernando. Tabacaria. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980, p. 260.

PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

POPE, Alexander. Eloisa to Abelard. Disponível em: <http://mpo.library.utoronto.ca/poem/1630.html>. Acesso em: nov. 2006.

QUINTANA, Mario. *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

QUINTANA, Mario. *Autores gaúchos - Mario Quintana*. 6 ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/ULBRA/AGE, v. 6, 1996.

QUINTANA, Mario. *A vaca e o hipogrifo*. 4 ed. Porto Alegre: L&PM, 1983, p. 54.

RILKE, Rainer Maria. Dia de outono. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 66-67 (Edição Bilíngue. Tradução, seleção e introdução: José Paulo Paes. Título do poema original: "Herbsttag").

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões*. São Paulo: Martin Claret, 2011.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SANTO AGOSTINHO. A infância. *Confissões - Livro I*. In: *Coleção Os Pensadores*. 4 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 7-25.

SANTO AGOSTINHO. Os pecados da adolescência. *Confissões - Livro II*. *Idem*, ibidem, p. 27-37.

SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: EDUSP; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1993.

SCHÜLER, Donaldo. O tempo. *A construção da Ilíada - Uma análise de sua elaboração*. Porto Alegre: L&PM, 2004, p. 23-38.

SCHÜLER, Donaldo. Tempespaço no onirodédalo joyciano. In: BITTENCOURT, Gilda Neves; MASINA, Léa; SCHMIDT, Rita (Orgs). *Geografias literárias e culturais: espaços / temporalidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 157-169.

SHAKESPEARE, William. *As you like it*. In: *The complete works of William Shakespeare*. 8th printing. London & Glasgow: Collins, 1964, p. 254-283.

SHELLEY, Percy Bysshe. Ode to the West Wind. In: WILLIAMS, Oscar (Org). *The golden treasury of the best songs & lyrical poems*. 8th printing. New York: The New American Library, 1961, p. 243-245.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle (Visconde de). *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2004. Edição de Sérgio Medeiros.

TELES, Humberto. Vento seco. In: *Seleção de contos brasileiros – Norte e Nordeste* (Seleção: Graciliano Ramos). Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s.d., v. 1, p. 88-94.

TORNQUIST, Helena. Tendências comparatistas na leitura da obra machadiana. In: *Literatura Comparada - Teoria e prática*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 1996. Coleção Ensaios (UFRGS), v. 8, p. 74-86.

VILLON, François. Balada das damas dos tempos idos. *Poesias de François Villon*. São Paulo: Art Editora, 1986, p. 18-21.

VILLON, François. Onde estão os joviais rapazes. *Idem, ibidem*, p. 38-45.

VIRGÍLIO. *Eneida*. In: *Geórgicas/Eneida*. São Paulo: W.M.Jacksons Inc, 1960, Coleção Jackson, v. 3, p. 101-388.

WILLIAMS, William Carlos. The ivy crown. In: CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999, p. 454-459. (Título original mantido no poema traduzido).

ZAWADZKI, Paul. O ressentimento e a igualdade: contribuição para uma antropologia filosófica da democracia. In : BRESCIANI, Stella ; NAXARA, Márcia (Orgs). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001, p. 371-401.

Outras artes (cinema, artes plásticas, música popular brasileira)

AMNÉSIA. Direção: Christopher Nolan. Produção: Team Todo. Intérpretes: Guy Pearce; Carrie-Anne Moss; Joe Pantoliano e outros. Roteiro: Christopher Nolan. Música: David Julyan. São Paulo: América Video Filmes, c2000. 1 VHS (115 min), color. Produzido por Paris Films e Newmarket. Baseado em "Memento", de Jonathan Nolan. Título original: *Memento*.

BALDUNG, Hans. *The Three Ages of Man and Death*. 1539. Oil on panel. 151x61 cm. In: *The art book. 2nd ed*. London: Phaidon, 1996, p. 24.

BELÉM, Fafá de. *Estrela radiante*. Rio de Janeiro: Polygram, p1979. 1 disco sonoro.

BLADE Runner - Caçador de andróides. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Intérpretes: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young; Edward James Olmos e outros. Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples. Música: Vangelis. São Paulo: Warner Brothers, c1982. 1 VHS (118 min), color. Produzido por Warner Video home. Baseado na novela "Do android dream of electric sheep?", de Philip K. Dick. Título original: *Blade Runner*.

BORGES, Lô. *A via-láctea*. Rio de Janeiro: Emi Odeon Brasil, p1979. 1 disco sonoro.

BORGES, Lô e NASCIMENTO, Milton. *Clube da Esquina I*. Rio de Janeiro: Emi Odeon Brasil, p1972. 2 discos sonoros.

BORGES, Lô e NASCIMENTO, Milton. *Clube da Esquina II*. Guarulhos: Emi Odeon Brasil, p1978. 2 CDs. Remasterizados em digital (1995).

BOWIE, David. *Space oddity*. Rio de Janeiro: Emi Odeon Brasil, p1990. 1 disco sonoro.

BRILHO eterno de uma mente sem lembranças. Direção: Michel Gondry. Produção: Steve Golin e Anthony Bregman. Intérpretes: Jim Carrey; Kate Winslet; Kirsten Dunst; Mark Ruffalo; Tom Wilkinson; Elijah Wood e outros. Roteiro: Charlie Kaufman. Música: Jon Brion. Manaus: Microservice Tecnologia Digital da Amazônia, c2004. 1 VHS (108 min), color. Produzido por Universal Studios. Título original: *Eternal sunshine of the spotless mind*.

BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro: Polygram, p1979. 2 discos sonoros.

COSTA, Gal. *Gal tropical*. Rio de Janeiro: Philips, p1979. 1 disco sonoro.

DALI, Salvador. *A desintegração da persistência da memória*. Disponível em:<http://personal.telefonica.terra.es/web/jack/dali/desint.htm>. Acesso em: ago. de 2005.

DALI, Salvador. *A persistência da memória*. 1931. Óleo sobre tela. 24,1 x 33 cm. In: HESLEWOOD, Juliet. *História da pintura ocidental - Um guia para jovens*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1994, p. 57.

GUEDES, Beto. *Contos da lua vaga*. Rio de Janeiro: Emi Odeon Brasil, p1981. 1 disco sonoro.

GUEDES, Beto. *Sol de primavera*. Rio de Janeiro: Emi Odeon Brasil, p1979. 1 disco sonoro.

NASCIMENTO, Milton. *Caçador de mim*. Rio de Janeiro: Polygram, p1981. 1 CD.

NASCIMENTO, Milton. *Encontros e despedidas*. Rio de Janeiro: Polygram, p1985. 1 disco sonoro.

NASCIMENTO, Milton. *Geraes*. Rio de Janeiro: Emi Odeon Brasil, p1976. 1 disco sonoro.

NASCIMENTO, Milton. *Minas*. Guarulhos: Emi Odeon Brasil, p1975. 1 CD. Remasterizado em digital (1995).

NASCIMENTO, Milton. *Sentinela*. Rio de Janeiro: Ariola, p1980. 1 disco sonoro.

O PLANETA dos macacos. Direção: Franklin J. Schaffner. Produção: Arthur P. Jacobs. Intérpretes: Charlton Heston; Roddy McDowall; Kim Hunter; Maurice Evans; Linda Harrison e outros. Música: Jerry Goldsmith. São Paulo: FoxVideo / Abril Vídeo da Amazônia, c1994. 1 VHS (112 min), color. Produzido por Twentieth Century Fox Film Corporation. Título original: *The planet of the apes*.

SEIXAS, Raul. *O dia em que a terra parou*. Rio de Janeiro: WEA, p1988. 1 disco sonoro.

VELOSO, Caetano. *Cinema transcendental*. Rio de Janeiro: Polygram, p1979. 1 disco sonoro.

VELOSO, Caetano. *Circuladó*. Rio de Janeiro: Polygram, p1991. 1 disco sonoro.

VELOSO, Caetano. *Velô*. Rio de Janeiro: Philips, p1984. 1 disco sonoro.

VERMEER, Johannes. *A vista de Delft*. Disponível em: <http://www.artehistoria.com/frames.htm?/genios/cuadros/3062.htm>. Acesso em: ago. de 2005.