

PROUST, NAVA, ARQUEOLOGIAS DA FICÇÃO

Cid Ottoni Bylaardt (cidobyl@ig.com.br)

Universidade Federal do Ceará

Fortaleza, Ceará, Brasil

Saulo de Araújo Lemos (saulo_lemos@yahoo.com)

Universidade Estadual do Ceará

Fortaleza, Ceará, Brasil

Resumo: Este artigo confronta fragmentos dos romances de Pedro Nava e Marcel Proust, com foco no capítulo “Um amor de Swann”, de *Do caminho de Swann*, de Proust, e em “Paraibuna”, do *Bau de ossos*, de Nava. Esta discussão destaca duas questões contidas nas obras abordadas: como o eu busca o mundo pela literatura (de acordo com Phillipe Lejeune em *Le pacte autobiographique*) e como a obra memorial, tornando-se arte, faz-se linguagem em desnível com o mundo e com o eu (de acordo com Maurice Blanchot em *L’espace littéraire*). Há uma distância (zona obscura, vertigem) entre o real e a ficção na obra de Nava; quanto mais esta se propõe como verdade, mais intensamente ela é ficção.

Palavras-chave: Literatura comparada. Memória arqueológica.

PROUST, NAVA, ARCHAEOLOGIES OF FICTION

Abstract: This paper confronts fragments from novels by Pedro Nava and Marcel Proust, focusing on “Un amour de Swann”, from *Du côté de chez Swann*, by Proust, and “Paraibuna”, from Pedro Nava’s *Bau de ossos* [“Trunk of bones”]. This discussion foregrounds two questions found in the works approached here: how the self searches the world through literature (according to Phillipe Lejeune’s *Le pacte autobiographique*), and how the memorial *oeuvre*, transmuted into art, becomes language in disparity with the world and the self (according to Maurice Blanchot’s *L’espace littéraire*). There is a distance (obscure zone, vertigo) between reality and fiction in Nava’s work; the more it posits itself as truth, the more it reveals itself as fiction.

Keywords: Comparative literature. Archaeological memory.

Artigo recebido em 30 jun. 2014 e aceito em 14 jul. de 2014.

*É a memória que quer, com seus acervos
expor-se em luminosos e incêndios?*
Carlito Azevedo

De tantas obras do século XX, *À la recherche du temps perdu* [*Em busca do tempo perdido*] (2011), do francês Marcel Proust (1871-1922), continua a chamar a atenção de críticos literários em todo o mundo por seus problemas e suas obsessões. Romance famoso, dividido em sete volumes¹ de caráter memorialístico, une ficção, ensaio e autobiografia, resultando, provavelmente, em algo além dessas categorias. A *Recherche* proustiana exemplifica bem o âmbito da prosa literária sob o tema da vida de quem a escreve, além de também ultrapassá-lo, subvertê-lo, como se tenta argumentar a seguir.

Por sua vez, no plano artístico das memórias, a série de seis volumes publicados pelo mineiro Pedro Nava (1903-1984) é provavelmente a obra mais importante já publicada no Brasil. Diferente de Proust, Nava torna clara uma identidade textual entre o narrador de suas memórias e ele mesmo (com a exceção dos volumes em que assume o alter-ego José Egon). A escrita naveana envolve alusões variadas numa costura movida pela pulsão recriadora do significado nos estilhados de texto citados, resultando em reconstrução histórica com moldagem ficcional. Biografia e algo a mais. Que algo seria isso?

Heterogênea, a obra de memórias do mineiro segue uma tendência já encontrada em Proust e apresenta duas vertentes discursivas, que são como duas tendências de proposição discursiva: a) memórias identificáveis como experiência do narrador e b) memórias dos personagens que o cercam, mas narradas por ele, chegando a parecer que foram vividas por ele. Em muitas obras literárias de rosto memorialístico, a presença de personagens que convivem com o narrador é recurso subsidiário à fundação do texto; aqueles personagens quase são artificios certamente necessários à tessitura da memória, mas não deixam de ser subordinados a ela, já que o foco está no eu, e não no outro.

Assim, desde Proust, a hierarquização entre a experiência do eu e a experiência do outro é dissolvida pelo menos em certas passagens, como a que se pretende estudar aqui; isso, porque a memória do eu-protagonista não é exclusiva, nem preponderante, mas é uma linha que se liga a outra linha, a do que o narrador não viveu, mas de que quer falar. Isso compõe o texto memorialístico de Nava como o encontro entre **memórias vividas** e

memórias intuídas, alheias, capturadas ou que se gostaria de capturar. Assim, em Nava, como já em Proust, o relato da experiência de terceiros consolida o discurso da memória que chamamos **arqueológica** ou reconstruída. “Um amor de Swann”, capítulo de *Do caminho de Swann*, e *Baú de ossos*, primeiro volume de memórias de Nava, evidenciam categoricamente essa linha.

Para entender a proposição das “memórias arqueológicas”, é importante frisar seu aspecto sistemático de recuperação de vestígios, mas também que essa busca não é uma garantia matemática; antes uma aventura ficcional. O aspecto intuído dessas memórias, então, seria talvez o fator principal ligado a sua construção. A intuição parece descartar a frágil certeza empírica que a experiência costuma pressupor; a intuição, se ofensiva à exatidão estatística, é extremamente receptiva à percepção qualitativa quando se volta às diferenças e às linhas de continuidade entre os diversos objetos de conhecimento que podem ser instrumentalizados.²

A propósito, a discussão de Henri Bergson em *Matière et mémoire* [*Matéria e memória*] (1991) é fundamental para entender o caráter qualitativo e imaginativo das memórias intuídas/arqueológicas, o que pode evitar que estas sejam confundidas com uma reconstituição historiográfica comum. À parte a defesa da tese da dualidade entre espírito e corpo (discussão fora do âmbito deste trabalho), Bergson defende que uma parte importantíssima do que se identifica como memória vem de um fluir involuntário e imprevisível, motivado pelo encontro entre a experiência do eu (que o autor francês define como *durée*, “duração”, percepção especificamente qualitativa) e a do outro (outra *durée*, afinal): a memória é, também, um cruzamento de *durées* distintas. Lembre-se ainda a aproximação já corriqueira entre *Matière et mémoire* e a *Recherche proustiana*, como feita em Benjamin (1994).

A memória arqueológica e a memória vivida, como manifestações ficcionais, misturam-se, embora perfaçam uma polaridade conceitual que dinamiza o texto e o monta entre o eu e seus outros, oposição sem síntese; movimento pendular que cria um ritmo próprio. Eu e outro, dentro, fora, aqui e lá: a pulsão autobiográfica, feita texto, ora atenua aquela fronteira, ora a cristaliza. Esse movimento instável, que é essa própria escrita, faz pensar em seus modos de presença, ainda que por meio da ânsia potencial que o inacessível pode produzir. Na obra literária, a presença do mundo ficcional também é ausência de completude, de definição (o que quer dizer

que a literatura nunca congela a história, mas aguça o que ela tem de labirinto); na escrita literária do eu (mais em Nava que em Proust, ao que parece), essa contradição parece não só aguda, mas fatal: necessidade e problema.

Conforme os elementos delineados acima, este texto utilizará duas linhas teóricas básicas: uma, de Phillipe Lejeune (1975), estudioso da relação entre autobiografia e literatura, e a outra, de Maurice Blanchot³ (2012), crítico que vê na obra uma imagem, signo frágil, à deriva, pautado na ambiguidade entre ausência e presença, que “diz o ser à medida em que o dissimula”⁴ (BLANCHOT, 2012, p. 355); se o corpo está extraviado, seu ser está presente, como um problema, uma dúvida, uma ânsia. Assim, a hipótese básica aqui discutida é de que a obra de Pedro Nava, dita convencionalmente real, evoca e sistematiza um plano de experiência (uma vida) a ela associado, evidenciando também um descompasso entre vida e texto, que afinal não coincidem plenamente e são como uma massa heterogênea; vida e texto podem ser vistos como a mesma coisa, mas parece ser impossível prová-lo. Essa dificuldade pode interessar como uma potência nítida da literatura.

Nos dois primeiros tópicos deste artigo, serão abordadas questões importantes de “Um amor de Swann” e de “Paraibuna”, terceiro capítulo de *Baú de ossos*. Essas seções apresentam suporte à discussão proposta no terceiro tópico, em que há um breve estudo comparativo de ambos os autores sob o prisma da escrita literária como autobiográfica e antiautobiográfica. Será focado com maior atenção o conceito de memória arqueológica, em sua relação com as memórias “vivas” pelos narradores. Hipótese: a memória arqueológica é o que revela o autor em sua ausência **no** texto.

Na obra *Em busca do tempo perdido*, o capítulo “Um amor de Swann” pode ser considerado um texto de memórias? Pelos termos definidos por Lejeune, a obra proustiana se enquadra na categoria do pacto indeterminado entre leitor e obra, convenção de leitura incerta⁵: o narrador proustiano, que também é o personagem principal, “não tem nome”⁶ (LEJEUNE, 1975, p. 28). Assim, como possibilidade de relação entre leitor e texto, a *Recherche* não explicita nem nega a identidade entre Proust e o narrador de seu livro, o que fundamenta uma imagem ambígua, como preceituada por Blanchot (2012, p. 355). O primeiro capítulo de *Do caminho de Swann*, “Combray”, narra experiências de infância do protagonista e explica a gênese de seu discurso a partir do fenômeno psíquico da memória involuntária. Ao provar um lanche oferecido, no momento presente da narrativa, por sua tia, ele

sente uma grande euforia, acompanhada pelo sabor que resgatava, instantânea e decisivamente, lembranças remotas há muito esquecidas:

E logo que reconheci o gosto do pedaço da madeleine mergulhado no chá que me dava minha tia [...], assim então todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninfeias do [rio] Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas casas e a igreja e toda Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá.⁷ (PROUST, 2011, p. 46-47)

A referência a essa sensação se torna o mecanismo de disparo do discurso proustiano; para o narrador-personagem, “a felicidade que ele aprova vem da identidade entre uma sensação presente e uma sensação passada, ele vê no mesmo lance que lá está o assunto de sua obra”⁸ (PICON, 1979, p. 11). Obtido o mote, oferta inesperada do azar e do momentâneo, a tarefa seguinte é transformar essa inapreensível apreensão psicológica e sensorial em um discurso que de algum modo a comunique; nasce uma obra de arte. O narrador proustiano tinha esse desafio por meta, promessa de um percurso árduo, como se percebe ao longo da *Recherche*: até praticamente o último volume, o narrador lamenta o fato de simplesmente não saber o que colocar na obra literária que gostaria de escrever. Transformar memória em literatura pode parecer tarefa simples, mas talvez seja a mais difícil, quando se considera, no terreno da linguagem literária, que o escritor “pode crer que ele se afirma nessa linguagem, mas o que ele afirma é plenamente privado de si”⁹ (BLANCHOT, 2012, p. 21): privado dele mesmo, o escritor.

No texto de Proust, as recordações de infância desencadeadas por um estímulo sensorial resultam de uma espécie de “lei psicológica destinada a atravessar todo o romance como uma corrente subterrânea” (LINS, 1968, p. 5); a memória involuntária, mecanismo que pertence a todos mas é personalizado, recria o passado e preceitua a realidade como uma “relação entre sensações e lembranças que nos envolvem simultaneamente” (LINS, 1968, p. 6). Entretanto, o fluxo errático da memória é simulado, mas também repaginado, arquitetado, pelo discurso proustiano; nesse aspecto, a metáfora proustiana, longa, arrastada, às vezes interrompida, não é um enfeite, mas um instrumento que, sem traduzir uma igualdade ou uma transparência, alude à inviabilidade de representar a coisa em si e ao texto como o plano em que o eu exista como pesquisa de si, “equivalente estilístico da experiência

psicológica da memória involuntária” (GENETTE, 1972, p. 42). O texto literário, contudo, não apreenderá essa experiência, pois o narrador de Proust não é Swann, nem Nava esteve em Paraibuna. A fala do narrador proustiano se situa à distância de Swann; a fala do narrador naveano não esteve em Paraibuna **naquele tempo**. Daí a importância de lembrar, na companhia de Blanchot, que a literatura é um problema fundamental de tempo, não bem o tempo percebido, mas especialmente aquele que se cria, que é construído, às vezes com a perspectiva (por mais tênue que se mostre) da experiência alheia. É assim que Blanchot considera que o discurso literário se instaura em um tempo “sem negação, sem decisão, quando aqui é também lugar nenhum, quando cada coisa se recolhe em sua imagem e que o ‘eu’ que somos se reconhece ao se aprofundar na neutralidade de um ‘ele’ sem figura”¹⁰ (BLANCHOT, 2012, 26). O eu e o ele não somem ou se anulam; eles resvalam um para o outro, mas a obra literária não é o seu encontro; é a inquietação que ambos se causam mutuamente. Em seu impulso de aproximação à experiência pelo tempo vivido ou formulado, o discurso literário evidencia seu descompasso, sua heterogeneidade em relação àquela, restando-lhe ser, afinal, literatura.

Em terceira pessoa, “Um amor de Swann” cai para o relato biográfico: o foco do texto se volta sobre o personagem Swann (que aparecera no capítulo anterior como amigo da família do narrador) e sua experiência amorosa com Odette de Crécy, a dama de rosa antes vista em companhia de Adolphe, tio do narrador. São fatos acontecidos antes do nascimento deste e do casamento de Swann e Odette. O narrador é o mesmo da seção anterior, que assim salta da condição de participante à de espectador – e, no sentido especial proposto aqui, arqueólogo. Sem que se narrem fatos vividos pelo protagonista, suas experiências pessoais parecem ser decalcadas (enxertadas, como se fossem células indiferenciadas, mas ainda assim estranhas) nas digressões em que descreve e analisa as experiências de Swann: ao final do capítulo “Combray”, o narrador, comentando a mesclagem de recordações de diferentes momentos de sua vida, relata uma relação passado-presente, uma

associação de lembranças daquilo que, muitos anos depois de ter deixado aquela cidadezinha, eu soube do fato de um amor que Swann tivera antes do meu nascimento, com essa precisão nos detalhes mais fácil de conseguir às vezes para a vida de pessoas mortas há séculos que a de nossos melhores amigos [...]. Todas essas lembranças somadas umas às outras não formavam

mais que uma massa, mas não sem que se pudesse perceber entre elas – entre as mais antigas e as mais recentes, nascidas de um perfume, e depois as que não eram senão lembranças de outra pessoa de quem eu as havia recebido – senão fissuras, falhas autênticas, ao menos essas ramificações de veias, essas misturas de coloração que, em certas rochas, em certos mármore, revelam diferenças de origem, de idade, de “formação”. (PROUST, 2011, p. 153)

A memória involuntária, afinal, é transformada em palavra e encadeia reminiscências, que são como que colocadas à disposição para novo uso. Recordações da infância do narrador incluíam a figura de Swann; do caos da memória pré-escrita, vieram lembranças de fatos relacionados à vida pessoal do personagem, no qual se diz inclusive que “o narrador colocou muito de si mesmo, acrescentando-lhe sobretudo uma grande parte do seu próprio espírito, das suas idéias e maneiras de ser” (LINS, 1968, p. 32-33).

O narrador dá-se a ler como se fosse o próprio Swann, realizando uma biografia incrementada com elementos da própria experiência; ele encontra a experiência do outro ao criá-la como ficção. Isso remete a uma particular possibilidade de leitura. Como Lejeune apontou em *Le pacte autobiographique*, é possível definir a autobiografia não como um fato irrevogável, mas como gênero contratual em relação a um texto, “o que quer dizer, quando ele é lido”¹¹ (LEJEUNE, 1975, p. 7). Uma espécie de acordo entre cavalheiros, uma conveniência, em mais de um sentido da palavra. O risco de o leitor acreditar que os fatos ficcionais são verdadeiros evidencia o pacto e aquilo que ele mascara (o lado inventado dessas memórias, especialmente as intuídas). Pensar a obra de Proust como um “apenas romance” é enfatizar sua abertura à arte como gesto radical, quase como renúncia ao vivido.

As experiências do personagem vão sendo demarcadas pelo narrador como similares às suas; ao descrever os pensamentos e sensações de Swann, aquele acaba por simular onisciência em relação a seu objeto de análise. Essa aparente onisciência mostra Swann como uma das máscaras que o narrador veste ao longo de seu ciclo. No diagrama de tempo de um personagem, manifesta-se um tempo outro, de outro personagem, de outra experiência. Em tese, o narrador de Proust pode estar descrevendo seus próprios sentimentos e experiências, especialmente nos momentos em que

opina de modo impessoal, na primeira pessoa do plural. Como na citação abaixo:

De todas as formas de produção do amor, de todos os agentes de disseminação do mal sagrado, bem é um dos mais eficazes esse sopro de agitação que por vezes passa sobre nós. Então, o ser com quem nos divertíamos naquele instante, nisso a sorte está lançada, é o que amaremos. Não é sequer necessário que até então nos tenha agradado mais ou tanto quanto outros. O que se precisava era que o nosso gosto por ele se tornasse exclusivo. E essa condição está cumprida quando – no momento em que ele nos faz falta – a busca de prazeres que seu consentimento trazia, é bruscamente substituída em nós por uma necessidade angustiosa, que tem por objeto esse mesmo ser.¹² (PROUST, 2011, p. 190)

A narrativa, de tal modo, consistirá em uma “tentativa para restituir aos objetos, aos lugares, aos monumentos a essência ou a substância perdida” (GENETTE, 1972, p. 44); a tentativa fracassa ao passo que um discurso literário é constituído. O mesmo vale para a reconstrução de personagens guardados em reminiscências. Se a casca de impessoalidade em certos momentos da narrativa pode, paradoxalmente, instaurar conotações pessoais (como no uso da primeira pessoa do plural em diversas passagens opinativas, ensaísticas), outros momentos levam a crer em uma ficcionalização dos fatos narrados: o passado empírico recontado pelo narrador é reconstruído e de certo modo denegado pelo discurso que ele engendra, numa luta surda entre fato real e ficção:

Swann se censurou por não ter percebido o tesouro de um ser que teria parecido adorável ao grande Sandro e se felicitou de que o prazer que tinha ao ver Odette encontrava justificativa em sua própria cultura estética. [...] o beijo e a posse que pareciam naturais e medíocres quando autorizados por uma carne deteriorada, vinham coroar a adoração de uma peça de museu, parecendo-lhe ser necessariamente sobrenaturais e deliciosos.¹³ (PROUST, 2011, p. 185)

A quem pertencem as impressões descritas nas três últimas linhas acima? De que tipo de memória ela veio? De memória intuída, memória de ninguém? O relato envolvendo personagens, especialmente em terceira pessoa, revela um caráter especificamente ficcional; memória e ficção se apresentam indistintas. Criando personagens e circunstâncias, Proust “se multiplica e se desdobra tantas vezes quantas são as suas personagens para

situar-se no interior de cada uma delas, acompanhando por dentro as suas variações, os seus matizes ou repentinas mudanças, as suas transformações inesperadas [...]” (LINS, 1968, p. 37).

Os *souvenirs* e a teia ficcional amalgamados: túnica inconsútil de retalhos? Esse recurso, se o paradoxo permitir que aí se veja um, não se restringe ao que se diz de Swann. Odette, na descrição de seus atos e intenções, é apresentada em uma narrativa elaborada: “Mesmo quanto a seus encontros à noite, ela só dizia no último minuto se poderia estar com ele, pois, certa de que Swann estaria sempre livre, ela primeiro queria ter certeza de que nenhuma outra pessoa iria propor visitá-la” (PROUST, 2011, p. 249). Como sabê-lo? E uma pergunta mais importante: por que afirmá-lo? A indefinição entre esses dois espaços é um dos traços característicos da semiose proustiana: “dois espaços, o real e o fictício, unem-se” (GENETTE, 1972, p. 50); isso chama a atenção para o tensionamento de forças no qual o texto da *Recherche* se estabelece, e que não deixa de produzir um tipo de equilíbrio dinâmico, equilíbrio sem garantia de sobrevivência.

A mencionada tensão, no capítulo aqui analisado, relaciona-se por exemplo ao conflito entre Odette e Swann, devido ao ciúme deste, e ao correspondente desinteresse de sua amante por ele. A escrita digressiva de Proust, em ritmo lento, vai tecendo detalhadamente a conduta obsessiva de seu personagem:

quando chegou em casa, veio-lhe bruscamente a ideia de que talvez Odette esperasse alguém aquela noite, que ela tivesse simplesmente simulado cansaço e que não lhe pedira para apagar a luz senão para que ele acreditasse que ela iria dormir, que tão logo ele tivesse partido, ela teria acendido as luzes de novo e feito entrar aquele que deveria passar a noite com ela.¹⁴ (PROUST, 2011, p. 222)

Posteriormente, Swann descobre, como temia, que Odette tivera experiências de homossexualidade e prostituição, além de traí-lo enquanto ainda eram amantes. A dor o engeguece; mas um leitor atento identifica a lógica de “gato e rato” a que a paixão de Swann obedece, motivada sobretudo pela falta de reciprocidade nas atitudes de Odette em relação a ele. Swann apenas quer satisfazer sua necessidade de ter Odette; ele não chega a refletir sobre o ponto de vista dela como faz com seus próprios sentimentos. A narrativa, desse modo, privilegia o ponto de vista do personagem, mesmo sem denunciar a ele sua ilusão amorosa, o círculo

vicioso do qual, até quando possível, insiste em não sair. Considerando as verdades e mentiras a respeito da amante, percebem-se os pontos da costura que atam a memória do narrador a seus acréscimos ficcionais: a pressão de seus anseios pode ocultar dele mesmo, mas não do leitor, certas circunstâncias vexatórias ao protagonista. Sem falar de si, o narrador, ao mesmo tempo, dá indícios de sua personalidade na forma de pistas que despistam; no entanto, tais indícios poderão ser confirmados pelo leitor no decorrer da leitura da obra. Numerosos elementos da obra, como certo sentimento de carência egocêntrica diante da pessoa amada, são veiculados de modo recorrente: “uma primeira vez na *Recherche* como nascimento de uma vocação, uma segunda vez na *Recherche* como exercício dessa vocação” (GENETTE, 1972, p. 62).

Não parece tarde para lembrar: na classificação de Lejeune, a principal condição para a autobiografia como gênero literário, talvez, seja a de que

o assunto deve ser principalmente a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem aí ter também um certo espaço. É a questão de proporção ou antes de hierarquia: transições se estabelecem naturalmente com os outros gêneros da literatura íntima (memórias, diário, ensaio) e uma certa amplitude é permitida ao classificador no exame dos casos particulares.¹⁵ (LEJEUNE, 1975, p. 15)

A designação “Memórias”, contida na capa de *Baú de ossos*, de Pedro Nava, perfaz uma condição básica da obra para que se enquadre no pacto autobiográfico lejeuniano: “o emprego de títulos que não deixem nenhuma dúvida sobre o fato de que a primeira pessoa remete ao nome do autor (história de minha vida, autobiografia etc.)”¹⁶ (LEJEUNE, 1975, p. 27). Em contrapartida, o caráter extrínseco, contextual dessa designação aconselha reserva quanto a ela. Memórias, tudo bem: mas até que ponto? Em todo caso, há várias marcas comprobatórias do texto de Nava como autobiografia: é narração, em prosa, e há identidade expressa “entre o narrador, o autor e o protagonista”¹⁷ (LEJEUNE, 1975, p. 14). Mas esse texto não trata especificamente da vida individual e da história da personalidade de seu autor; quando o faz, utiliza como ingrediente uma reconstituição chamada “genealógica” por ele. Livro híbrido, memórias e autobiografia? Ou ficção *über alles*?

A ótica narrativa “genealógica” é intuída a partir da perspectiva meio folclórica do “me contaram”. O discurso de revelação íntima do narrador é o que constrói o percurso de suas origens: “em Nava, a memória é, ao mesmo tempo, individual e coletiva, pois, ao recordar seu passado, o autor conta a história da sociedade na qual se inscreve e da qual participa” (GARCIA, 1997, p. 21); e nisso se faz um percurso da intangibilidade da memória à materialidade do texto. “*Bau de ossos* é [...] construído pela memória de um frankenstein que desarquiva fatos, lembranças e leituras, como nas metáforas da construção da obra empregadas por Proust: metáforas da catedral [...], feita de pedras rejuntadas de cimento, secular, anônima” (GARCIA, 1997, p. 53).

A assimilação do texto alheio (cartas, documentos de familiares e amigos, obras literárias) e de suas visões de mundo, suas demonstrações de identidade, tudo isso é manifesto por uma ampla identificação entre Nava e o meio. O que não é experiência íntima¹⁸ ganha um caráter memorialístico pessoal e é integrado à fala: “assim como é, racialmente, minha gente é o retrato da formação dos outros grupos familiares do país. Com todos os defeitos. Com todas as qualidades. Uns e outros, velhos, pois temos uma brasileiro de quinhentos anos, coeva do país” (NAVA, 1999, p. 176).

Nava e o mundo que o envolve estão indistintos na linguagem configurada. A dimensão documental, histórica, das memórias do médico mineiro (nomes de pessoas e lugares que ele cita) é atenuada nessa narrativa quanto mais ela se revela literária. O ziguezague narrativo, indo e voltando do passado ao presente, parece perseguir a velocidade do pensamento, do devaneio, e percorre séculos de história familiar em algumas linhas; evocação e corrupção (metamorfose) de uma infinidade de memória retomada, perdida, projetada. O que Nava escreve, visto em conjunto, apresenta-se como uma teia, uma forma literária de arqueologia:

Gosto de saber, na minha hora de bom ou mau, na de digno ou indigno, nobre ou ignóbil, bravo ou covarde, veraz ou mentiroso, audaz ou fugitivo, circunspecto ou leviano, puro ou imundo, arrogante ou humilde, saudável ou doente — quem sou eu. Quem é que está na minha mão, na minha cara, no meu coração, no meu gesto, na minha palavra; quem é que me envulta e grita estou aqui de novo, meu filho! meu neto! você não me conheceu logo porque eu estive escondido cem, duzentos, trezentos anos. (NAVA, 1999, p. 175)

Nessa origem discursada, hereditariedade figurada, o narrador se explica, num desvio de persona que não deixa de ser desvio de assunto, por meio seus antepassados e se subtrai colocando-os no centro da cena. Seu uso dos métodos de um paleontólogo ou um arqueólogo é laboratório e experimento de busca incerta, de verdade possível pela quase pura especulação; ele retoma um passado ausente e molda-o com matéria estranha a ele:

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 reconstruir 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 encastrar o pedaço de louça que o completa e nele se completa.* (NAVA, 1999, p. 33, ênfase acrescentada)

Essas memórias reconstruídas, arqueológicas, misturam-se no texto a fatos das memórias vividas por Nava; recapitulando, seriam duas modalidades de memória narrada: as *memórias vividas* e as *memórias intuídas*. Fica patente a técnica de glosar citações, abertas para novos significados entrelaçáveis aos prévios; a citação torna-se uma metáfora instável e arredia do eu, apenas sugerido pela escrita. De tal maneira, uma armazenagem vasta e diversificada de leitura permite suturar os textos do outro, dentre os quais avulta Proust, na forma de “uma repetição criadora” (GARCIA, 1997, p. 70). Citar também é usar uma máscara feita de algo chamado memória, mas que só o é metaforicamente.

“Paraibuna”, um rio de Minas Gerais, é como dito o terceiro capítulo de *Baú de ossos*. Assim como no título dos outros capítulos do mesmo livro, é recorrente a designação de um espaço geográfico, no caso, situado em Juiz de Fora (MG) e arredores. Aliada a essa noção de espaço, a ação do avô e do cunhado de Nava de conter, por “diques”, as margens rebeldes do rio Paraibuna (Nava, 2001, p. 179), de direcionar o curso do rio-obra, memória como força *também destruidora*, margeada pela literatura, defronte o não-texto e o prototexto da experiência empírica.

O capítulo narra parte da história do ramo materno de Nava, a partir do avô Jaguaribe, e contempla a vida dos avós e da mãe, além de contar como esta conheceu José Nava; depois vem o casamento dos dois,

o nascimento de Pedro Nava e, finalmente, a partida da família rumo à capital federal, Rio de Janeiro, onde aquela viveu até o falecimento do pai do narrador. Este só surge efetivamente, como personagem de sua narrativa, na página 221 (o capítulo aqui tratado inicia-se na 179). Antes desse ponto, o motor da narrativa é a memória arqueológica; esta, em vários pontos desse capítulo e dos anteriores, recebe enxertos de memória vivida pelo autor, como a seguir: “adivinho a vida de minha vó pelo que eu vi na casa de suas filhas — que eram exímias na arte de terem seus dias cheios, como são cheias as horas nos conventos” (NAVA, 2001, p. 24).

Assim, a certa altura de “Paraibuna”, a prevalência das linguagens das memórias naveanas se inverte. Da página 221 em diante, preponderam como fator desencadeante as vivências pessoais, cuja alusão funciona como um selo de autenticidade, em lugar da reconstituição arqueológica como ponto de partida do relato, como uma definição de origem: “eu tinha seis para sete anos, mas nascera com o dom de observar e guardar”. Essas vivências ainda se configuram, no entanto, fortemente entrelaçadas àquelas memórias de natureza arqueológica. Por vezes, estas últimas ainda parecem predominar: “É impossível dar uma impressão cronológica dessa fase de minhas memórias” (NAVA, 1999, p. 222). Essa maneira mista de apresentar vivências faz soar o ritmo do discurso naveano:

Do que eu vi, nada posso encadear, pois quantas e quantas vezes eu dormia na casa de minha avó e tinha a impressão de acordar em Santa Clara, na fazenda de seu Carneiro. Se a febre subia, o 142 povoava-se de gigantes que ficavam recurvados na sala [...]. Melhorava, dormia e quando despertava já era no 179. É impossível colocar em série exata os fatos da infância porque há aqueles que já acontecem permanentes, que vêm para ficar e doer, que nunca mais são esquecidos, que são sempre trazidos tempo afora, como se fossem dagora. (NAVA, 1999, p. 222)

O Nava narrador passa, então, a ter outro papel em sua história, intensificando seu olhar e sua ação sobre o que nela era alheio a ele: não apenas como articulador discursivo, mas também como personagem. “Paraibuna” é o capítulo de *Bau de ossos* em que criador e criatura começam a se transformar em um só – ser literário complexo, formado pela confluência e pelo choque de peças variadas de linguagem.

Por mais fragmentada que uma obra literária seja, ela em geral pode ser tomada como um organismo, e é a leitura que lhe estampa um

selo coesivo; isso, dentre outras razões, porque ela possui uma primeira e uma última página. É nesse sentido que “o texto é sempre único em seu gênero. E essa **unicidade** é, ao que me parece, a definição mais simples que podemos dar da literariedade” (RIFFATERRE, 1989, p. 4). A escrita de Pedro Nava, um *puzzle*, como seu autor-narrador a definiu, possui sua corporalidade de texto consolidado na heterogeneidade dessa escrita. Isso faz parecer indevida a mera possibilidade de afirmar que um único autor, Proust, tenha sido influência única, ou mesmo preponderante, nas memórias de Pedro Nava. Em todo caso, a narrativa do autor francês é uma sombra, um fantasma, um mane que alimenta a dicção de Nava:

é interessante apontar a presença de Proust na obra de Nava, de modo especial, na semelhança do texto e na força do estilo: ao traduzi-lo e ao apropriar-se do seu texto, Pedro Nava revela que ler é decifrar e interpretar. Age assim como Proust que, ao fazer considerações sobre a obra de arte e sobre o escritor, declara que “un livre est un grand cimitière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés” [“um livro é um grande cemitério em que sobre a maior parte dos túmulos não se pode mais ler os nomes apagados”]. (GARCIA, 1997, p. 21)

Essa destacada companhia, aliás, irrompe explícita já no primeiro capítulo de *Bau de ossos*. Assumindo-a, o narrador, costureiro da escrita, redimensiona sua base de significados no vislumbre de um distanciamento, resultante em uma dicção pessoal, plena de novas conotações:

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* Léonie. Cheiro de mato, ar de chuva, ranger de porta, farfalhar de galhos ao vento noturno, chiar de resina na lenha dos fogões, gosto d’água de moringa nova — todos têm sua *madeleine*. (NAVA, 1999, p. 26)

Nesta passagem de “Paraíbuna”, o narrador descreve os pertences de seu pai: “À esquerda, duas estantes de livros e à direita, os armários com os ferros e os remédios. Vinha daí esse cheiro especial de drogas e de cânfora que tem sido o cheiro da minha vida: cada vez que o sinto recaio no gabinete médico de meu Pai (NAVA, 1999, p. 224).

O aroma dos remédios de José Nava remete à própria experiência do narrador, que posteriormente, conforme os volumes seguintes de suas memórias, torna-se médico e passa a exercer regularmente a profissão.

Em “Paraibuna”, há semelhanças com “Um amor de Swann”: a fala da *memória arqueológica*, similar à reconstituição dos fatos narrados no livro de Proust, e a projeção das memórias vividas sobre aquela, que se observa nas dicotomias Swann *versus* narrador proustiano, Nava *versus* seu pai. Em ambas as situações, narrativas ao redor de experiência próprias e alheias; em *Bau de ossos*, entretanto, essa feição é mais sutil, visto que os resultados de Nava são diferentes dos de Proust; há refinamentos de uma linguagem particular, com desvios de rota e tensões distantes de Proust, no livro do brasileiro.

Uma atenção a certos detalhes dos textos estende os pontos sinalizados logo acima. No começo de “Um amor de Swann”, o narrador faz uma caracterização de hábitos da família Verdurin, da qual destacamos um trecho:

Os Verdurin não convidavam para jantar: na casa deles tinha-se “seu prato à mesa”. Para a reunião noturna, não havia programação. O jovem pianista tocava, mas somente “se estivesse a fim”, porque não se obrigava ninguém, e como dizia o Sr. Verdurin: “Tudo para os amigos, vivam os camaradas!” Se o pianista queria tocar a cavalgada das *Valquírias* ou o prelúdio do *Tristão*, a sra. Verdurin protestava, não que essa música lhe desagradasse, mas pelo contrário porque lhe causava forte impressão. “Então você quer que minha enxaqueca volte? Você sabe bem que é a mesma coisa cada vez que ele toca isso. Sei o que me espera! Amanhã quando eu quiser me levantar, é bom dia e mais nada!” Se ele não tocava, todos conversavam, e um dos amigos, em geral o pintor predileto do momento, “soltava”, como dizia o sr. Verdurin, “uma gaiatice da grossa que fazia cair na gargalhada todo mundo”, a Sra. Verdurin principalmente, a quem — tanto que tinha o hábito de levar a sério as expressões figuradas das emoções que sentia — o Dr. Cottard (um jovem iniciante àquela época) teve um dia de reajustar a mandíbula que ela havia deslocado por rir demais.¹⁹ (PROUST, 2011, p. 157-158)

Em poucas linhas, Proust dá uma ampla amostra de sua escrita, que passeia sinuosamente por entre os vários ângulos de um mesmo assunto de modo a compor um panorama detalhado. Tratando de um mesmo

cenário (os Verdurin e seus costumes mundanos pequeno-burgueses), o narrador apresenta, em um parágrafo relativamente breve, atitudes variadas do grupo em circunstâncias diversas — com certos refinamentos de análise, como a breve radiografia do mundanismo teatral da Sra. Verdurin, que iludia a ela mesma, mas era percebido pelos convivas; indicações *a priori*, já que mais tarde o narrador, adulto, será também um frequentador do salão dos Verdurin. O que cronologicamente surge antes é fruto de uma captação posterior. O paradigma de “Um amor de Swann”, se base da totalidade da *Recherche*, revela ainda autonomia:

esse capítulo é o único que pode ser isolado da obra, suportar uma publicação separada. É necessário acrescentar, ainda, que a aventura de Swann e de Odette é recomposta pelo narrador em função de suas recordações e dos testemunhos recolhidos, e que nela ele vê a prefiguração de sua própria aventura com Albertine.²⁰ (PICON, 1979, p. 85-86)

Ao lado das desventuras autocomplacentes de Swann, o narrador reconstrói toda uma realidade que escapa às suas vivências, mas lhe é observável pela linguagem. Uma máscara de memória: linguagem, como já dito, que se mimetiza em memória para substituí-la. Ao abordar cenas e fatos acontecidos antes de seu nascimento, Nava segue, em “Paraibuna”, caminho semelhante:

A década dos oitenta começou a correr para meus avós maternos dentro da rotina dos acontecimentos tristes ou alegres que são a história da vida e a história de todo mundo. Eram um casal unido — apesar do gênio detestável e despótico de minha avó Maria Luísa. Meu avô não fazia diferença entre a filha e a enteada Maria Berta (Sinhazinha), então pelos dez anos e estudando no colégio Nossa Senhora da Piedade, da professora Dona Maria Augusta Pinto, que era vagamente nossa prima. De lá tirou minha tia prodigiosa caligrafia de finos e grossos que dava à sua letra aquela nitidez litográfica e aquela beleza de ponta-seca, legendárias em Juiz-de-Fora. Meu avô vivia de empreitadas, dos trabalhos que fazia para a Câmara Municipal com Quintiliano Nery e João Batista de Castro, da administração dos bens da mulher. Era agrimensor e agrônomo prático, trouxera umas letras e um pouco de latim do seminário em que estudara, mas não possuía, propriamente, um título. (NAVA, 1999, p. 180)

A leitura do trecho acima exemplifica uma ordem coesiva peculiar: as referências que, em uma genealogia convencional, teriam uma sistematização diversa, aqui chegam como por acaso. Da referencialidade, do caráter objetivo de suas fontes, Nava extrai o subjetivo, o ambíguo, o ainda inexplicado. A linguagem da memória arqueológica, apesar de eventualmente se disfarçar de mera informação, é antes pretexto para um discurso poetizado. A informação não vale por si, mas como pretexto à literatura, pretexto ao que será efetivamente texto. Por esse trajeto, Nava parte de seu deslumbramento proustiano para compor uma narrativa também jorrada de detalhes, mas que difere de seu “mentor” pela mescla de memória imprecisa e dados documentais, erudição e coloquialidade, uniformidade do estilo e conversa com várias fontes. Uma pluralidade apenas superficialmente homogeneizada é em Nava sua grande dissonância ante Proust. Este se utiliza, com frequência, de informações vagas, próximas do anonimato; Nava, por sua vez, prefere, em muitos momentos, a informação específica, o que lhe dá uma contundência própria. O espaço memorial de Nava torna mais complexa a perspectiva ficcional já instaurada em Proust. Dizer que “isto é real” é um dos modos de alçar esse “isto” em ficção. O deslocamento ficcional em relação à experiência vivida, no refinado texto de Nava, é mais intenso, mais radical. Isso potencializa uma ruptura que, para Blanchot, é a própria obra literária:

Escrever, é quebrar a ligação que une a palavra a mim mesmo, quebrar a relação que, fazendo-me falar em direção a “ti”, confere a mim palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, pois ela te interpela, ela é a interpelação que começa em mim porque ela termina em ti. Escrever, é romper essa ligação.²¹ (BLANCHOT, 2012, p. 20-21)

O texto literário da memória naveana é a ruptura silenciosa de uma conexão, ao passo que imagem dela: é afirmação de possibilidade, de incerteza simulada, dissimulada, signo opaco de presença do que não está nem estará aqui. À maneira do escritor francês, Nava cruza os espaços (relatos) de ação e experiência de alguns personagens e de seu protagonista-ele-mesmo. Esse procedimento é relevado em *Galo-das-trevas* e *Círio perfeito*, nos quais, como se disse, o fictício Egon fala por Nava. Mas se Swann é o narrador proustiano, em “Paraibuna” o médico José Nava é uma versão

sutil do Nava-personagem — assim como Proust, o escritor mineiro antecipa (e encobre) um outro-eu narrativo de modo a dar a ver (mas não, talvez, a enxergar) a si próprio, procedimento que sedimenta sua obra como imagem literária.²²

As dissonâncias de Nava frente a Proust, afinal, complementam seu signo. Para discutir essa afirmação, seja retomada a aproximação entre personagens distintos como alternância: narrador/Swann, Pedro Nava/José Nava. Esse mecanismo textual, aliado à folclórica e anônima crença de que certos caracteres “passam” de pai para filho, é um rastro do olhar retrospectivo: a hereditariedade, de modo poético, subversão da genealogia, do tempo habitual e do que no cotidiano se imobiliza, pode promover uma inversão vetorial, do filho-narrador para o pai. Não há, no caso do autor brasileiro, uma clara identificação entre suas experiências pessoais e as de seu pai. Mas a leitura identifica e unifica os dois personagens, narrador e seu herói familiar, como atalho entre personas. No momento em que são descritas as viagens a serviço de José Nava, não se sabe quem toma a palavra, se o pai ou o filho. Proposital ou não, essa ambiguidade é precisamente significativa:

E a alegria do voador sabendo que ia ser útil aos homens sem fôlego que sangrava, às crianças convulsas que banhava, às mulheres de filho atravessado que desentupia e punha no eixo. E aos feridos, esmagados, queimados, fraturados, furados a bala, abertos a faca e estourados nas bombas das pedreiras. [...] aos que estavam gemendo na noite, gemendo e chorando, gemendo e chamando, chamando, esperando, esperando, esperando o médico para medicar, o médico para coser, o médico para amarrar, recompor, encanar, aparelhar, espicar e ligar com o material de improvisado que lhe caía às mãos. [...] Já, imediatamente, agora — porque é preciso espancar a morte e segurar esta vida em vida. Pronto! Segurou. (NAVA, 1999, p. 221)

Quem está aí? Nava ou seu pai? Certo, é seu pai, mas a quem pertenceriam as emoções descritas? Provavelmente, elas não têm dono, passam de mão em mão, de inquietação em inquietação. Naturalmente, não há afirmações explícitas, com base no que já dissemos, sobre a identificação, em trechos como o que está acima, entre os dois Navas. A dúvida é instaurada como categoria de fala, cerne de alguns bons momentos das memórias de Pedro Nava, e ressalta o seu jeito literário de ser. Se em “Um amor de Swann” a autoprojeção do narrador sobre outro personagem é o

artifício estilístico central, em “Paraibuna” esse recurso, além de apenas um entre vários elementos da construção, é radicalizado pelo ser ficcional contido em uma palavra que transborda de si mesma: memória.

É dinâmica, mas problemática, a relação entre a memória e a literatura. Para que aquela seja incorporada a esta, fazem-se necessários muitos cortes, extirpações, enxertos, suturas; “o apanágio da experiência literária é ser um deslocamento, um exercício de alienação, uma perturbação de nossos pensamentos, de nossas percepções, de nossas expressões habituais” (RIFFATERRE, 1989, p. 4). Se julgarmos por Proust e Nava, a memória permanecerá um espaço obscuro que a narrativa literária afasta, em lugar de aparentemente aproximar. O frequente caos da memória, mesmo quando visto por uma dicção textual múltipla, polifônica, necessitou de fios condutores, ideias-eixo e recursos formais que servissem como diques, para chegar à literatura. Um dique já não é um rio, mas talvez seja um tipo de máscara. Atrás dela há pouco ou nada: diante da arte, a vida e a memórias são insuficientes, e dizem que é preciso sempre mais, que o humano é aquele conceito que nunca se completa, porque não é só palavra, mas também não-palavra, não-sentido; porque experiência, memória e palavra são desníveis mútuos, se for possível falar assim. A arte é a própria máscara, que talvez seja, às vezes, um espelho curvo.

As memórias literárias nomeiam, a princípio, a visão de um autor sobre si próprio; em seguida, sobre a época em que viveu e da qual absorveu sua porção de dados culturais; e, finalmente, permitem questionar a representação na medida em que esta não será, afinal de contas, um circuito fechado, passível de palavra última e definitiva; na medida em que a representação é uma perturbação instável – ou seja, uma das alegrias genuínas do humano – que diz a si própria, também.

Na obra, seta apontada (apontável?) para a figura do autor empírico, constitui-se antes um personagem que uma pessoa. O personagem simula e sugere uma pessoa, que sugere outra, e isso constitui a obra literária. José Nava é a imagem artística, ambígua, de seu pai, presença e ausência, assim como as memórias de Pedro Nava trazem a marca dual da imagem literária: tensa, não-síntese. Imagem como obra que, se remete a um autor explicitamente, não deixa de se constituir como algo apartado dele; algo que, desse modo, está só, por que rompeu seu cordão umbilical. O relato nela encontrado, daí, irá pertencer a quem lê-la, e assim mesmo apenas de modo parcial; nenhuma leitura irá se apoderar dela plenamente. A obra

foge tanto do autor como do leitor, e é, por si, o signo dessa fuga. Incompleta e completa, a obra é solitária, tanto quanto um homem dedicado a suas memórias. “A solidão da obra tem como primeiro quadro esta ausência de exigência que não permite jamais lê-la como acabada nem inacabada”.²³

Sob o nome que se imprime na capa, oculta-se uma série silenciosa de perguntas não respondidas, que brotam do texto e orientam o autor a realizar, com o que outros escreveram, sua própria escrita. Esse escritor, que transforma em seu o que originalmente não o era, e ao mesmo tempo em alheio o que lhe era íntimo, parece encontrar um espaço crítico e singular na literatura de memórias, por um caminho no qual quem cria é simultaneamente criado: o homem se encontra em sua obra, a obra se encontra no homem, embora ambos se excluam mutuamente. Assim funciona, nessa modalidade de escrita, a dinâmica ambígua do jogo da arte literária.

As obras de memórias de Pedro Nava exemplificam as assertivas acima. Em especial, *Baú de ossos*, metáfora inspirada no esqueleto de sua tia Alice, guardado em um baú. Nava a utiliza para dar vida a todo um organismo literário vivo, indivíduo textual, um existir. Habitam essa obra a presença e a ausência (= dissonância) da *Recherche* proustiana, como ponto de partida do qual parte uma fala que é transferível, anônima, não-fixa. Proust constrói um ambiente textual particular, expectativa de fuga do mundo, de um eu a salvo das agressões do universo do outro; mas, ao longo do processo, o eu é plenamente entregue ao outro, que o desagrega. No caso de Nava, a relação entre o sujeito e a alteridade que o envolve é uma paisagem composta por outros elementos, mistura; mesmo assim, este autor se utiliza das lições daquele outro para produzir uma didática particular (que será na verdade uma estética).

Nesse conjunto de desníveis entre ficção e realidade, eu e outro, pessoa e texto, podem ser situadas as ficções arqueológicas dos dois autores. É interessante, aliás, que Nava, criador da expressão “memória arqueológica”, pouco comente o caráter intuitivo e ficcional desta: isso é displicência, trapaça, jogo, movimento. Plural, a linguagem naveana toma Proust, subverte-o e faz daquilo que é central nos livros do escritor francês mais uma das peças de seu quebra-cabeças. A leitura das duas obras é capaz, dentro dessa perspectiva, de inverter os padrões cronológicos de origem e influência, relativizando a hierarquia cronológica e instaurando a mão-dupla da discursividade: Proust-Nava e, aliás, Nava-Proust, falas e promessa de falas.

Notas

¹ Em sequência cronológica de publicação, da edição que foi consultada para este trabalho (PROUST, 2011): *Du côté de chez Swann* [Do caminho de Swann], *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* [À sombra das jovens garotas em flores], *Le côté de Guermantes* [O caminho de Guermantes], *Sodome et Gomorrhe* [Sodoma e Gomorra], *La prisonnière* [A prisioneira], *Albertine disparue* [Albertine desaparecida] e *Le temps retrouvé* [O tempo reencontrado]. Já Pedro Nava, no campo das memórias (além de seus *Capítulos da história da medicina no Brasil*), publicou: *Baú de Ossos*, *Balão cativo*, *Chão-de-ferro*, *Beira-mar*, *O galo-das-trevas*, *O círio perfeito*, tendo iniciado, mas não concluído, a escrita de *Cera das almas*.

² Para discussões consistentes sobre o caráter não-matemático e o potencial criador da intuição como método de conhecimento, ver Bergson (1991) e Deleuze (2011), capítulo 1 (“L’intuition comme méthode”).

³ Blanchot publicou um pequeno estudo sobre Proust, em *Le livre à venir*, intitulado “L’expérience de Proust”. No qual a visão de Blanchot sobre a literatura de memórias não deixa de estar presente, como se verifica no trecho a seguir: “A navegação imaginária da narrativa que conduz outros escritores pela irrealidade de um espaço cintilante, tudo se passa para Proust como se ela se superpusesse de modo contente sobre a navegação de sua vida real, a que o levou, através dos embustes do mundo e pelo trabalho do tempo destruidor, até o ponto fabuloso em que ele encontra o fato que torna possível toda narrativa” (“La navigation imaginaire du récit qui conduit d’autres écrivains dans l’irréalité d’un espace scintillant, tou se passe pour Marcel Proust comme si elle se superposait heureusement à la navigation de sa vie réelle celle qui l’a amené, à travers les embûches du monde et par le travail du temps destructeur, jusqu’au point fabuleux où il rencontre l’événement qui rend possible tout récit”) (Blanchot, 1998, p. 19). Todas as traduções apresentadas neste trabalho são de nossa autoria.

⁴ Tradução aproximada de “L’ambiguïté dit l’être en tant que dissimulé” (idem).

⁵ Essa característica demonstra a complexidade do texto de Proust, já que nesse caso a indefinição evita gerar fronteira entre possibilidades limitadas. Complexidade que se anuncia como caminho de sua compleição literária.

⁶ “[...] n’a pas de nom” (idem).⁷ Et dès que j’eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante [...], 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” (idem).

⁸ “[...] le bonheur qu’il goûte vient de l’identité d’une sensation présente et d’une sensation passé, il voit du même coup que là est le sujet de son oeuvre” (idem).

⁹ “[...] peut croire qu’il s’affirme en ce langage, mais ce qu’il affirme est tout à fait privé de soi” (idem).

¹⁰ “[...] sans négation, sans décision, quand ici est aussi bien nulle part, que chaque chose se retire em son image et que le ‘Je’ que nous sommes se reconnaît em s’abîmant dans la neutralité d’un ‘Il’ sans figure” (idem). Um jogo de correspondência signíca entre o par “‘Il’/”Je” (“ele”/”eu”) se instaura na fala da memória arquelógica.

¹¹ “[...] c’est-à-dire, en le lisant” (idem).

¹² “De tous les modes de production de l’amour, de tous les agents de dissémination du mal sacré, il est bien l’un des plus efficaces, ce grand souffle agitation qui parfois passe sur nous. Alors l’être avec qui nous nous plaisons à ce moment-là, le sort em est jeté, c’est lui que nous aimerons. Il n’est même pas besoin qu’il nous plût jusque-là plus ou même autant que d’autres. Ce qu’il fallait, c’est que notre goût pour lui devînt exclusif. Et cette condition-là est réalisée quand – à ce moment où il nous fait défaut – à la recherche des plaisirs que son agrément nous donnait, s’est brusquement substitué en nous un besoin anxieux, qui a pour objet cet être même [...]” (idem).

¹³ “Swann se reprocha d’avoir méconnu le prix d’un être qui eût paru adorable au grand Sandro, et il se félicita que le plaisir qu’il avait à voi Odette trouvât un justification dans sa propre culture esthétique. [...] le baiser et la possession qui semblaient naturels et médiocres s’ils lui étaient accordés par une char abîmée, venant couronner l’adoration d’une pièce de musée, lui parurent devoir être surnaturels et délicieux” (idem).

¹⁴ “quand il fut rentré chez lui, l’idée lui vint brusquement que peut-être Odette attendait quelq’un ce soir, qu’elle avait seulement simulé la fatigue et qu’elle ne lui avait demandé d’éteindre que pour qu’il crût qu’elle allait s’endormir, qu’aussitôt qu’il avait été parti, elle avait rallumé, et fait entr celui qui devait passer la nuit auprès d’elle” (idem).

¹⁵ “le sujet doit être principalement la vie individuelle, la genèse de la personnalité: mais la chronique e l’histoire social ou politique peuvent y avoir aussi une certaine place. C’est la question de proportion ou plutôt de hiérarchie: des transitions s’établissent naturellement avec les autres genres de la littérature intime (mémoires, journal, essai) et une certaine latitude est laissée au classificateur dans l’examen des cas particuliers” (idem).

¹⁶ “[...] l’emploi de titres ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l’auteur (Histoire de ma vie, autobiographie, etc.)” (idem).

¹⁷ “[...] du narrateur, de l’auteur e du protagoniste” (idem).

¹⁸ Maurice Halbswach (1990) preceitua a existência de uma “memória coletiva” que se apóia no discurso alheio que se internalizou, embora seu conceito não ressalte o caráter principalmente ficcional que identificamos em uma construção discursiva de memória desse tipo.

¹⁹ “Les Verdurin n’invitaient pas à dîner: on avait chez eux ‘son couvert mis’. Pour la soirée, il n’y avait pas de programme. Le jeune pianiste jouait, mais seulement si ‘ça lui chantait’, car on ne forçait personne et comme disait M. Verdurin: ‘tout pour les amis, vivent les camarades!’ Si le pianiste voulait jouer la chevauchée de *La Walkyrie* ou

lle prélude de *Tristan*, Mme. Verdurin protestait, non que cette musique lui déplût, mais au contraire parce qu'elle lui causait trop d'impression. 'Alors, vous tenez à ce que je aie ma migraine? Vous savez bien que c'est la même chose chaque fois qu'il joue ça. Je sais ce qui m'attend! Demain quand je voudrait me lever, bonsoir, plus personne!' S'il ne jouait pas, on causait, et l'un des amis, le plus souvent leur peintre favori d'alors, 'lâchait', comme disait M. Verdurin, 'une grosse faribole qui faisait s'esclaffer tout le monde', Mme Verdurin surtout, à qui – tant elle avait lâbitude de prendre au propre les expressions figurées des émotions qu'elle éprouvait – le docteur Cottard (un jeune débutant à cette époque) dut un jour remettre sa mâchoire qu'elle avait décrochée pour avoir trop ri" (idem).

²⁰ "[...] ce chapitre est le seul qui puisse être isolé de l'oeuvre, supporter une publication séparée. Encore faut-il ajouter que l'aventure de Swann et d'Odette est recomposée par le narrateur en fonction de ses souvenirs et des témoignages recueillis, et qu'il y voit la préfiguration de sa propre aventure avec Albertine" (idem).

²¹ "Écrire, c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même, briser le rapport qui, me faisant parler vers 'toi', me donne parole dans l'entente que cette parole reçoit de toi, car elle t'interpelle, elle est l'interpellation qui commence en moi parce qu'elle finit en toi. Écrire, c'est rompre ce lien" (idem).

²² "Ver supõe a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão. Ver significa que essa separação se tornou, entretanto, reencontro. Mas o que acontece quando isto que se vê, ainda que à distância, parece lhe tocar por um contato capturador, quando a maneira de ver é um tipo de toque, quando ver é um *contato* à distância? Quando isto que se vê se impõe ao olhar, como se o olhar tivesse sido capturado, tocado, posto em contato com a aparência? Não um contato ativo, o que se mantém de iniciativa e de ação em um tatear verdadeiro, mas o olhar é que é atraído, absorvido por um movimento imóvel e um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato à distância é a imagem [...]" ("Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion. Voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre. Mais qu'arrive-t-il quand ce qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, quand la manière de voir est une sorte de touche, quand voir est un contact à distance? Quand ce qui est vu s'impose au regard, comme si le regard était saisi, touché, mis en contact avec l'apparence? Non pas un contact actif, ce qu'il y a encore d'initiative et d'action dans un toucher véritable, mais le regard est entraîné, absorbé dans un mouvement immobile et un fond sans profondeur. Ce qui nous est donné par un contact à distance est l'image" [...]) (BLANCHOT, 2012, p. 28-29).

²³ "La solitude de l'oeuvre a pour premier cadre cette absence d'exigence qui ne permet jamais de la lire achevée ni inachevée" (idem).

REFERÊNCIAS

- BERGSON, H. *Matière et mémoire*. In: _____. *Oeuvres*. 5. éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 2. ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 3).
- BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2012 (Folio essais).
- DELEUZE, G. *Le bergsonisme*. 4. éd. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.
- GARCIA, C. F. *A escrita Frankenstein de Pedro Nava*. Fortaleza: Edições UFC, 1997.
- GENETTE, G. Proust palimpsesto. In: *Figuras*. Trad.: Ivone Floripes Mantuanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffer. São Paulo: Vértice, 1990.
- LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- LINS, A. *A técnica do romance em Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- NAVA, P. *Baú de ossos*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- PICON, G. *Lecture de Proust*. Paris: Mercure de France, 1979.
- PROUST, M. Du côté de chez Swann. In: *À la recherche du temps perdu*. Volume seul. Paris: Gallimard, 2011.
- RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. Trad. Eliane Fitipaldi Pereira Lima de Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.