

## DA MEMÓRIA PARA A HISTÓRIA

### – O tempo recuperado em Marcel Proust e Erico Verissimo

REGINA ZILBERMAN

(Pontifícia Univ. Católica do Rio Grande do Sul)

329

Somente na última página do derradeiro volume de *O Arquipélago*, parte final de *O Tempo e o Vento*, revela-se que o narrador de *O Continente*, marco inicial da saga criada por Erico Verissimo, não era anônimo. Não apenas dispõe de uma identidade, mas pertence à família que constitui a matéria principal do romance: trata-se de Floriano Terra Cambará, descendente direto dos heróicos Pedro Missioneiro e Rodrigo Cambará, tetraneto de Bibiana Terra Cambará e sobrinho-neto de Maria Valéria, a única personagem que cruza, impávida, a trilogia inteira.

*O Arquipélago* encerra com a frase que abre *O Continente*: o narrador «sentou-se à máquina, ficou por alguns segundos a olhar para o papel, como que hipnotizado, e depois escreveu dum jato:

«Era uma noite fria de lua cheia. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado.» (Verissimo: 1961-1962, p. 1014).

Publicada com quase quinze anos de diferença e ao final de uma trilogia que ela mesmo abriu (Verissimo: 1949, p. 3), a frase obriga o leitor a reiniciar a trilogia, porque, graças a esse artifício, a perspectiva muda. Anônimo, o narrador parecia distante de seu objeto; caracterizado agora como um indivíduo histórico, dotado de uma biografia profundamente vinculada à família cuja trajetória está relatando, ele não apenas se personaliza, mas também torna subjetivos e pessoais os julgamentos sobre as personagens do passado, a maioria das quais conheceu de modo indireto. *O Arquipélago* obriga à releitura de, pelo menos, *O Continente* e, provavelmente, de *O Retrato*, conferindo circularidade à narrativa, conforme um processo que compromete a linearidade do tempo – seja a da cronologia, seja a da própria leitura.

A estratégia utilizada na página de conclusão da trilogia assemelha-se à que Marcel Proust emprega no seu romance *Em Busca do Tempo Perdido*: a palavra final de *O Tempo Redescoberto*, último volume da obra, é a mesma que abre *No Caminho de Swan*, narrativa que inaugura o grupo de livros. A repetição da estratégia, por sua

vez, deve-se a outra afinidade: ambas as personagens, o Narrador da *Recherche* e Floriano, desejam afirmar-se enquanto escritores e lutam para realizar a aptidão que acreditam possuir, mas que ainda não teria desabrochado com plenitude.

Para Jean-Yves Tadié, a *Recherche* relata a história de uma vocação: o Narrador, que, em apenas dois fugazes momentos, é designado como Marcel, busca, antes de tudo, o escritor que há nele, cuja obra talvez coincida com o romance que estamos lendo (Tadié, 2000). Erico Verissimo parece dar a resposta a essa questão: Floriano, romancista por profissão, mas até então insatisfeito com o que publicara, não apenas confirma, no último parágrafo, seu pendor literário; ele também deixa claro que *O Tempo e o Vento*, ainda que narrado em terceira pessoa, é o livro de sua vida, o texto que sempre desejara redigir.

Sob esse aspecto, Erico Verissimo parece dever a Marcel Proust algumas idéias, dívida antecipada pela apropriação da palavra-chave da *Recherche* – tempo – que migra do título do livro francês para o brasileiro e que se completa pelos tópicos realçados até aqui:

1) Os narradores dos dois romances são escritores frustrados que somente ao final se revelam como responsáveis pela obra que estamos lendo; o *mise-en-abyme* de Proust é antecipado pelo relato em primeira pessoa e pelas sucessivas reflexões e discussões sobre a natureza da arte, da escrita e da leitura. Verissimo é mais discreto: o escritor, Floriano, aparece em *O Retrato* e desenvolve-se em toda sua extensão tão-somente em *O Arquipélago*, tomando conta dos episódios finais do último volume da trilogia.

2) A revelação é deixada para o último parágrafo das respectivas obras, provocando um efeito de surpresa e uma pergunta: coincide o projeto de livros desses dois escritores – o Narrador da *Recherche* e Floriano – ou eles ainda terão de escrevê-lo? Nem sempre os intérpretes de Proust coincidem na resposta a essa questão; mas Erico é taxativo: sim, Floriano é o autor de *O Tempo e o Vento*, personagem doravante responsável por tudo que pode ser atribuído ao narrador – julgamentos, descrições, acertos e erros. Delegam-se a autoria e a propriedade, permitindo que o autor histórico esconda-se no anonimato.

Sob esse aspecto, Verissimo parece não apenas responder a pergunta que os estudiosos lançam à obra de Marcel Proust; ele também inverte o procedimento de seu antecessor. Porque, se, na *Recherche*, somos induzidos a identificar o Narrador ao autor da obra, circunstância reforçada pelas duas situações em que Albertine, em *A Prisioneira*, nomeia seu amante, chamando-o Marcel, em *O Tempo e o Vento*, Erico esconde-se sob a máscara da personagem e transfere a Floriano todos os méritos imputáveis à sua criação artística.

3) A coincidência entre a abertura e a conclusão do livro, por meio da repetição das palavras finais. Na obra de Proust, é a palavra *tempo* que inaugura e fecha o conjunto de sete volumes, além de se apresentar de modo direto ou indireto (graças ao emprego de advérbios e locuções adverbiais de tempo ou de conjunções temporais) no começo dos romances intermediários. Na trilogia de Erico Verissimo, como se observou, Floriano enceta o romance projetado com o período que lemos no princípio de «O Sobrado», capítulo primeiro de *O Continente*. O artifício determina a circularidade da escrita, como se a obra continuamente remetesse a si mesma, rejeitando a linearidade cronológica com que vinha se apresentando até então.

Esse último aspecto impõe um modo particular de leitura, já que essa é obrigada a recomeçar, sendo que, no retorno, altera-se a posição do leitor. Ele é induzido a rever seus juízos e a duvidar das idéias que até aqui formara. É igualmente motivado a mobilizar sua memória do tempo e do passado, configurado pelo material de que se

apropriara até então, oferecido pelo narrador, mas, agora, passível de questionamento e revisão.

Em todos esses casos, está em questão o papel da memória diante da história:

– competiu à memória o armazenamento dos dados de que se compõem as duas narrativas, sendo que os dois romancistas viram-se obrigados a refletir sobre ela e estabelecer os critérios para sua incorporação ao relato;

– competiu à memória o armazenamento dos dados absorvidos durante a leitura, sendo que o leitor das duas obras vê-se perante a necessidade de se reposicionar diante da história narrada, seja essa a história privada dos próprios narradores, seja a história coletiva que eles vivenciaram e deram a conhecer.

A memória é o outro dos elos a unificar as duas obras, envolvendo o leitor e induzindo a uma reflexão sobre sua natureza, no modo como os romances a representam.

### Ativar a memória

Um dos episódios mais conhecido de *Em Busca do Tempo Perdido* ocorre no primeiro volume, *No Caminho de Swan*, quando, após relatar acontecimentos vividos durante a infância, em Combray, o Narrador desvela o processo interior que facultou a rememoração dos fatos. Mostra que não basta acionar lembranças guardadas na memória e reproduzi-las por intermédio da linguagem; é mister reexperimentá-las na totalidade, possível desde que retornem as sensações e sentimentos gozados no momento passado.

O Narrador, porém, não discorre sobre a questão, porque, se é preciso falar sobre uma experiência, essa perde seu caráter sensorial. Por isso, ele se vê obrigado a recriar a cena propiciadora da memória, conforme um vaivém entre sensação física e reflexão provocada por aquela. No episódio em que relata as conseqüências suscitadas pela madalena e pela taça de chá, que lhe são servidas quando, adulto, retorna a Combray, estão presentes os dois processos: o da rememoração vivenciada – designada como memória involuntária – e o da reflexão sobre o acontecimento, o que lhe permite senti-lo e pensá-lo, simultaneamente:

«E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray [...] minha tia Leonie me oferecia, depois de o ter mergulhado no seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la no seu quarto. O simples fato de ver a madalena não me havia evocado coisa alguma antes de que as 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; as formas, – e também a daquela conchinha de pastelaria, tão generosamente sensual sob a sua plissagem severa e devota, – se haviam anulado ou então, adormecidas, tenham perdido a força de expansão que lhes permitiria alcançarem a consciência. Mas quando nada mais 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: 1960, pp. 46-47; Proust 1999, p. 46).

O Narrador confere à rememoração o poder de reconduzir o sujeito à origem, formulação que guarda resíduos do pensamento de Platão. Conforme propõe o segmento citado, a forma primeira do objeto ficara obscurecida por experiências sensoriais mais recentes, requerendo um processo de regressão, para que emergisse outra vez à consciência. Só que, conforme o posicionamento expresso pelo Narrador, o objeto não se apresenta na condição abstrata e ideal, como a define o filósofo grego, mas enquanto sensação física motivada pela ação do olfato e do paladar. Trata-se de um Platão às avessas, que compara o odor e o sabor à alma, mas que exclui dessa os elementos imateriais que seriam considerados imprescindíveis pelo pensador grego.

O Narrador reconstitui a teoria da reminiscência de Platão, mas transporta-a para o terreno da sensibilidade, do qual o intelecto não participa. Esse precisa ser neutralizado para que possam emergir não apenas as lembranças, mas as experiências concretas e sentimentos que deflagraram a necessidade de seu armazenamento pela memória.

Gilles Deleuze chama a atenção para a associação entre a teoria platônica da reminiscência e o modo como o Narrador expressa o aflorar do passado por meio da memória no romance (Deleuze: 1972). Jean-Yves Tadié informa que um dos primeiros projetos editoriais de que Proust participou, na juventude, consistiu na publicação da revista literária *O Banquete*, produzida na companhia de Fernand Gregh, Robert Dreyfus, Daniel Halévy e Jacques Bizet (Tadié: 1998, p. 277). O “edifício imenso da recordação” provavelmente estaria plantado sobre a teoria da reminiscência, capaz de explicar por que imagens e formas aparentemente banais têm condições de desencadear com tanta força a recuperação de um “passado remoto”, provavelmente inalcançável de outra maneira.

A teoria da reminiscência não aparece em *O Banquete*, mas em diálogos como *República* e *Fedro*. Nesse, Platão narra o mito da parelha alada, que explica como a alma, mesmo imortal, pode se degenerar, quando rompe com o mundo das idéias e se deixa contaminar pela realidade física e profana das coisas. Corrompidas, as almas migram de um corpo a outro, até que a lembrança do passado ideal, a que se chega por força de um voltar-se para dentro de si mesmo e do exercício espiritual da rememoração, impõe-se, elevando-as outra vez ao patamar de perfeição representado pela Beleza e pela Divindade.

Assim Sócrates expõe a Fedro a corrupção das almas que não conseguem alcançar o mundo das essências:

«Elas [as outras almas] tudo fazem para seguir os deuses, erguem a cabeça do guia para a região exterior e se deixam levar com a rotação. Mas, perturbadas pelos corcéis do carro, apenas vislumbram as realidades. Ora levantam, ora baixam a cabeça, e, pela resistência dos cavalos, vêem algumas cousas mas não vêem outras. Outras há, porém, que nostálgicas, seguem todas para cima, acompanhando a rotação, incapazes de se levantarem, empurrando-se e derubando-se umas às outras, quando alguma pretende passar adiante. (...) Todas, após esforços inúteis, na impossibilidade de se elevarem até a contemplação do Ser Absoluto, caem e a sua queda as condena à simples Opinião. A razão que atrai as almas para o céu da Verdade é porque somente aí poderiam elas encontrar o alimento capaz de nutri-las e de desenvolver-lhes as asas, aquele que conduz a alma para longe das baixas paixões.» (Platão: 1966, pp. 226-227).

O texto de Platão parece repercutir no interior das imagens formuladas pelo Narrador da *Recherche*: em ambos, trata-se de uma passagem da corrupção à salvação,

da ruína à construção de uma edificação perfeita. Ainda que materialize as formas evocadas por Platão, e confira sensualidade à “conchinha de pastelaria” escondida sob “sua plissagem severa e devota”, o Narrador de Proust não foge ao universo lingüístico do pensador helênico, associando-se não apenas à sua maneira de refletir, mas também à de se expressar.

De certo modo, o Narrador reproduz a ação de uma das personagens do diálogo, o próprio Fedro, que, na abertura, manifesta a Sócrates, seu interlocutor, o entusiasmo que a audição do discurso de Lísias provocara nele. Sócrates, com sua proverbial ironia, não cai na conversa de Fedro; percebe que seu amigo traz, escondido em sua roupa, o manuscrito da fala de Lísias, cujo texto foi lido e decorado pelo rapaz. Fedro quer repetir o discurso, mas Sócrates pede-lhe que ele se limite a lê-lo. A peça de retórica não o convence, e ele acaba por desmontar, implacavelmente, os argumentos do autor, demonstrando a leviandade e falsidade deles.

O discurso de Lísias tinha como assunto o amor, tema que leva Sócrates a discutir a natureza da alma e só então narrar o mito da parelha alada, que pode ter impressionado Proust. Se Fedro decorou o texto de Lísias, que conduz ao erro, Proust parece ter guardado na memória a fábula proposta por Sócrates, que revela a verdade sobre a natureza dos homens, sua transitoriedade e o papel da memória. Essa desempenha função-chave na teoria do conhecimento de Platão, porque induz o sujeito a investigar-se a si mesmo, na procura de sua essência, que é também a essência das coisas.

No pensamento de Platão, contudo, a memória não é homogênea. Divergem a decoreba de Fedro e a reminiscência a que Sócrates se refere: a primeira corresponde à absorção indiscriminada de um pensamento alheio, enquanto a segunda determina a descoberta da natureza do ser, que é único e universal. Diferenciam-se também os modos de se proceder à conservação: o discurso de Lísias está arquivado na memória de Fedro, bem como no manuscrito que ele carrega consigo; a fala de Sócrates advém de seu conhecimento e expressa-se conforme as circunstâncias exigem, aplicando-se aí o complemento da teoria do conhecimento proposta por Platão – o método dialético.

A conservação pode ser mental ou material, quando o pergaminho (ou produto equivalente) retiver, por meio da escrita, o conteúdo da expressão oral. Em ambos os casos, uma espécie de memória é acionada, mas sua característica principal é a falta de dinamicidade e manifestação da subjetividade. Platão rejeita os procedimentos que tornam estática a memória, razão por que, no mesmo diálogo, elogia o método dialético – capaz de garantir a ordenação do pensamento – e condena a escrita, acusada de fazer ignorantes aos homens (Platão: 1966, p. 262).

A rejeição da escrita parece contraditória num indivíduo que fez uso dela. Para Platão, porém, a filosofia acontece quando os homens dialogam e debatem juízos e conceitos, situação que ele procura mimetizar nos textos de sua autoria. A escrita separa o sujeito e seu discurso, afasta o interlocutor, impede o questionamento, a dúvida e a pesquisa da verdade. O processo de conhecimento, operando por meio da dinâmica da memória, que vai em busca das origens, não pode conviver com uma forma fechada, rígida, que não admite interpolações, como ocorre com a escrita, mesmo quando se trata da transcrição de um discurso exposto poucas horas antes, como é o de Lísias, nas mãos de Fedro.

Marcel Proust, na *Recherche*, acompanha Platão até certo ponto: tal como ocorre ao filósofo idealizado pelo pensador grego, a memória é ativada se suscitada por uma experiência individual, e não transmitida por um texto; e corresponde à busca de uma origem, diversa do presente e mais completa que esse tempo. O retorno a essa origem corresponde à revelação de uma totalidade, que incorpora o sujeito, mas que não se restringe à subjetividade desse. O mundo, com um sentido, apresenta-se ao ser que

relembra, e esse tem a oportunidade de alcançar um saber, inacessível se não fosse motivado pela ação dinâmica e independente da memória.

À primeira vista, a experiência elide a participação da escrita – e até mesmo da linguagem, já que, no caso do episódio vivenciado pelo Narrador da *Recherche*, são as sensações – odor e sabor, deflagrados pelo olfato e pelo paladar – que desencadeiam a mecânica da memória. Tal como ocorre no diálogo do Platão, tomamos conhecimento do fenômeno por intermédio da leitura do texto escrito, mas o sujeito representado, o filósofo idealizado por Platão ou o protagonista de *Em Busca do Tempo Perdido*, passa por uma experiência simultaneamente intelectual e sensorial, da qual está ausente o verbo.

O episódio da ingestão da madalena, acompanhada pela taça de chá, quando o Narrador, adulto, visita a casa materna, não é o único em que se manifesta o processo da memória involuntária. No conjunto dos sete volumes da *Recherche*, outros episódios contam a reiteração da experiência, sendo um dos mais significativos a lembrança, pelo Narrador, de seu primeiro veraneio com a avó, no Grande Hotel de Balbec. O capítulo, denominado «Intermitências do coração» (título que Proust cogitou atribuir ao romance inteiro), está marcado pela recordação e a saudade, mas, nesse caso, está ausente o processo platônico da reminiscência, pois não se trata de uma volta à origem, e sim da recuperação da presença de um ente querido, cuja morte foi recente e dolorosa.

É no último volume da *Recherche* que a memória involuntária embasa, com mais densidade, a construção do relato. O Narrador, agora idoso, dirige-se ao palácio do Príncipe de Guermantes, cuja recepção acolherá as principais personagens do romance, propiciando o *grand finale* da obra. Dirigindo-se àquele lugar, o Narrador experimenta uma primeira situação característica de seu modo de conceber a memória: as pedras irregulares do calçamento onde ele pisa unificam dois momentos cronologicamente distintos, fazendo-o oscilar entre o passado e o presente. Já no palácio, aguarda a oportunidade de entrar no salão onde se encontram as demais personagens, quando, outra vez, pequenos gestos colocam-no perante a indistinção dos tempos e o domínio de uma memória que não pode ser controlada tão-somente pela consciência e a lucidez do sujeito. Durante essa espera, na biblioteca do Príncipe de Guermantes, o Narrador reencontra um exemplar de *Françoise le Champi*, de George Sand, obra que fizera parte do catálogo de livros que, na infância, sua mãe lia para ele, à noite, antes de adormecer.

As cenas de leitura desempenham papel fundamental na composição de «Combray», capítulo inicial de *No Caminho de Swan*, ou seja, na parte mais antiga do livro, se considerarmos a cronologia em relação à biografia do Narrador e protagonista do romance. Logo na abertura do romance, quando comenta que costumava deitar cedo, o Narrador observa que a passagem do estado desperto para o dormiente faz-se na companhia do livro que lê:

«Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo. Às vezes, mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: “Adormeço”. E, meia hora depois, despertava-me a idéia de que já era tempo de procurar dormir; queria largar o volume que imaginava ter ainda nas mãos e soprar a vela; durante o sono, não havia cessado de refletir sobre o que acabara de ler, mas essas reflexões tinham assumido uma feição um tanto particular; parecia-me que eu era o assunto de que tratava o livro: uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre Francisco I e Carlos V. Essa crença sobrevivia alguns segundos ao despertar; não chocava a minha razão, mas pairava-me

como um véu sobre os olhos, impedindo-os de ver que a luz já não estava acesa. Depois começava a parecer-me ininteligível, como, após a metempsicose, os pensamentos de uma existência anterior; o tema da obra destacava-se de mim, ficando eu livre para adaptar-me ou não a ele; em seguida, recuperava a vista, atônito de encontrar em derredor uma obscuridade, suave e repousante para os olhos, mas talvez ainda mais para o espírito, ao qual se apresentava como algo sem causa, incompreensível, algo de verdadeiramente obscuro.» (Proust: 1960, p. 11; Proust: 1999, p. 13).

O livro faz parte do mergulho da personagem no mundo da inconsciência, estando a meio caminho entre o adormecer e o acordar. O despertar, por sua vez, vem acompanhado da ativação da memória, facultando a reconstituição do presente e antecipando o processo de conhecimento do mundo:

«A verdade é que, quando eu assim despertava, com o espírito a debater-se para averiguar, sem sucesso, onde poderia achar-me, tudo girava em torno de mim, no escuro, as coisas, os países, os anos. Meu corpo, muito entorpecido para se mover, procurava, segundo a forma de seu cansaço, determinar a posição dos membros para daí induzir a direção da parede, o lugar dos móveis, para reconstruir e dar um nome à moradia onde se achava. Sua memória, a memória de suas costelas, de seus joelhos, de suas espáduas, lhe apresentava sucessivamente vários dos quartos onde havia dormido, enquanto em torno dele as paredes invisíveis, mudando de lugar segundo a forma da peça imaginada, redemoi-nhavam nas trevas. E antes mesmo que o meu pensamento, hesitante no limiar dos tempos e das formas, tivesse identificado a habitação, reunindo as diversas circunstâncias, ele – o meu corpo, – ia recordando, para cada quarto, a espécie do leito, a localização das portas, o lado para que davam as janelas, a existência de um corredor, e isso com os pensamentos que eu ali tivera ao adormecer e que reencontrava ao despertar.» (Proust: 1960, p. 13; Proust: 1999, p. 15).

Note-se que a narração do estado vivenciado pelo Narrador, escorregando do adormecer para o despertar, dá-se durante o período em que ele está hospedado em Tansonville, propriedade de Gilberte Swan, agora Sr.<sup>a</sup> de St. Loup. Assim, ele não apenas desliza de um estado para outro, mas também de um tempo, o da maturidade, a outro, o da infância, tal como ocorre quando as lembranças são suscitadas pela dinâmica da memória involuntária. Nesses momentos, o livro enquanto objeto de leitura acompanha o Narrador, fazendo parte deles.

Essa presença justifica-se na seqüência da narrativa de «Combray»: na infância, o Narrador não adormecia enquanto sua mãe não lhe desse um beijo de boa-noite e lesse-lhe histórias. A dependência do Narrador à despedida diária da mãe é tal, que, na noite em que seus pais recebem visita, e a senhora fica impedida de subir ao quarto do filho, esse tem uma crise de aflição, solucionada apenas quando seu desejo de companhia é enfim atendido.

Nessa ocasião, o livro escolhido é *François le Champi*, romance de George Sand, o mesmo que o Narrador reencontra na biblioteca do Príncipe de Guermantes, enquanto espera ser recebido pelo anfitrião, e que o levará, também ele, ao passado, assim como ajudará o protagonista a definir seu projeto de vida, sintetizado na redação do romance prometido nas páginas finais de *Em Busca do Tempo Perdido*.

*François le Champi* começou a ser editado sob a forma de folhetim em 31 de dezembro de 1847. Em fevereiro de 1848, eclodiu a revolução que depôs Luís Felipe, na França, interrompendo temporariamente o lançamento dos capítulos, publicação

retomada semanas depois. O sucesso deve ter sido notável, porque, em 1849, a obra, agora transformada em peça de teatro, estréia no Odéon e acolhe grande público. Em 1850, aparece a edição em livro de *François le Champi*.

Pode-se entender por que Proust lembrou desse enredo, ao redigir a *Recherche*: François é um menino órfão, adotado por uma família de moleiros, no interior da França. Quando a mãe adotiva fica viúva, François, adulto e enriquecido, casa com ela. Lido na noite em que o Narrador, ainda criança, sentira-se abandonado pelos pais, o romance metaforiza o sentimento de orfandade e, depois, de salvação que a intriga manifesta.

É Júlia Kristeva quem chama a atenção para o prenome da moça – Madalena – que adota o pequeno François, favorece sua educação e depois aceita seu pedido de casamento, quando o herói, rapaz, retorna (Kristeva: 1994). Como se verifica, a ação da memória involuntária recobre camadas mais inconscientes, pois, por trás do “bolinho leve”, como o define o Dicionário Aurélio, esconde-se uma personagem feminina que sintetiza o desejo sexual e o anseio por proteção, sentimentos contraditórios que habitam o jovem leitor e atravessam o romance que ele escreve, já que reaparecem nas suas páginas finais.

Malcolm Bowie destaca igualmente a importância de *François le Champi* no contexto de formulação de *Em Busca do Tempo Perdido*:

«Esta novela curta da vida no campo e paixão incestuosa desempenha um papel fundamental na arquitetura do argumento de Proust e, sem embargo, ao mesmo tempo se expressa tranqüilamente como uma reminiscência difusa.» (Bowie: 2000, p. 139).

Mais adiante, o crítico completa: «*François le Champi* é o mito fundacional, ou o “hino nacional”, de toda a dimensão edípica do livro de Proust e ressoa, sem ser nomeado, em todas as cenas de amor dos volumes centrais.» (Bowie: 2000, p. 141). Nesse sentido, a regressão à origem, desencadeada pela memória involuntária, desemboca num livro, apreendido por intermédio da leitura, cuja expositora primeira é a própria mãe do Narrador, conforme um processo de fusão que cola leitor e personagem, voz e texto evidenciado pela escrita.

Ao posicionar uma obra literária, que se apresenta na sua forma final de livro, no começo de sua história pessoal, Marcel Proust parece ecoar o capítulo I do *Evangelho segundo São João*, para quem «no princípio era o Verbo». Este, se emerge por meio da voz, procede, contudo, da escrita, que lhe confere materialidade e permanência. Assim, não se rejeita a formulação de Platão: a escrita é conservadora; mas pode-se mostrar igualmente agregadora, aproximando sujeitos e servindo para acolher ou expressar desejos ocultos. Por sua vez, a materialidade da escrita transforma-a em coisa, razão pela qual seu significado oculto pode ser transportado para outros objetos, os próprios livros ou o que o representa, no caso, a singela madalena.

A memória amalgama-se à escrita, que confere carnalidade à história.

## **Narrar a história**

A história narrada na *Recherche* ocupa pouco mais de cinquenta anos. Gerard Genette propõe uma tábua cronológica que remonta a acontecimentos anteriores ao nascimento do herói, entre 1877-1878, estendendo-se a ação até aproximadamente 1925 (Genette: 1972). Jean-Yves Tadié divide as personagens em quatro gerações,

remontando o grupo mais idoso, formado por figuras como a avó do Narrador, a Sr.<sup>a</sup> de Villeparisis e Norpois, à década de 20 do século XIX (Tadié: 1998; Willemart: 2000). Considerando essas datas, *Em Busca do Tempo Perdido* abarcaria cerca de cem anos da vida francesa e européia, com ênfase no período que se abre com a III República, decorrente da queda de Luís Napoleão após a derrota em Sedan, e espraia-se até o término da Grande Guerra, quando, outra vez, se confrontam exércitos da França e da Alemanha, sendo essa agora a nação derrotada.

O Narrador redige sua história pessoal, desde suas primeiras crises de insônia, serenadas graças à presença afetiva da mãe, cujo beijo de boa-noite tem o efeito de um bálsamo. Personagem doentia desde a infância, o Narrador expressa sua moléstia sob diferentes formas: o sentimento de abandono, a saúde frágil que o leva ao repoussante veraneio em Balbec, o ciúme devastador que motiva a fuga de Albertine. Acompanha-se uma trajetória marcada por perdas, compensadas pelo projeto de transformá-las em assunto de um livro, que, nas palavras do Narrador, terá «a forma do Tempo» (Proust: 1958, p. 248). Por essa razão, a «história de uma vocação» (Tadié: 2000), de que se compõe a *Recherche*, desdobra-se aos poucos, porque o Narrador investe toda sua existência ficcional nessa descoberta.

Pela mesma razão, o relato precisa ser conduzido em primeira pessoa, porque é da intimidade do sujeito que emerge a consciência dessa vocação. A Madalena, de *François le Champi* precisa se transformar em “biscoito” e retornar à sua condição de livro para que a busca chegue a seu objeto, o tempo retorne à origem e a obra nasça. O processo é interno, requerendo um ponto de vista interior para que flua com consistência e verossimilhança. Não significa, porém, que a ótica do relato restrinja-se àquilo que se passa dentro e com o Narrador. Ele é igualmente testemunha da história, e a memória de seu passado possibilita igualmente a compreensão do que ocorre na sociedade francesa no período vivido pelo protagonista.

A moldura histórica é fornecida pelas duas guerras em que se defrontaram França e Alemanha. Da primeira, em que os franceses foram derrotados pelas forças comandadas por Bismarck, a obra pouco fala, enquanto à segunda, entre 1914 e 1918, a *Recherche* consagra quase um volume inteiro, *O Tempo Redescoberto*. Porém, os efeitos da guerra franco-alemã aparecem de modo indireto, por intermédio, de uma parte, da estratégia narrativa empregada, que confere ao Caso Dreyfuss importância decisiva no transcurso da ação de *No Caminho de Guermantes* e *Sodoma e Gomorra*. Ocupando boa parte das discussões políticas reproduzidas naqueles volumes, o *affair* de falsa espionagem possibilita a exposição dos preconceitos étnicos, ideológicos e de classe compartilhados pelas personagens pertencentes às camadas dominantes. De outra parte, essas mesmas personagens expressam flagrante antigermanismo, explicável em decorrência da derrota em Sedan e da ocupação da Alsácia e da Lorena.

Os fatos históricos contemporâneos à ação relatada aparecem de modo colateral, refletidos nas opiniões que suscitam e que o Narrador reproduz, sem se posicionar. Frequentando os salões da moda, onde Dreyfuss é condenado, mesmo depois de comprovada sua inocência, supõe-se que o Narrador não contradiga seus pares, até porque sua personalidade não se caracteriza pela expressão de posições polêmicas. Uma atitude pacifista, ao final, acaba por se revelar, já que ele, mesmo sem se digladiar com os conterrâneos, não incorpora a tônica nacionalista vigente, valendo-se de *O Tempo Redescoberto* para ironizar os patriotas de plantão que, durante o conflito entre 1914 e 1918, repetiam clichês ufanistas e estimulavam o belicismo.

No transcurso da narrativa, a guerra passa do pano de fundo para o proscênio, mas o fato histórico é englobado ao relato para favorecer o desenho da sociedade francesa do período, traçado em que se sobressaem a dinamicidade e a mutabilidade.

Com efeito, o romance mostra o lento, porém, irreversível processo de substituição de uma aristocracia de raízes medievais, responsável pela tradição e pela história, por uma burguesia de origem difusa, rica e sequiosa de ocupar os postos mais salientes da coletividade.

Também essa passagem faz-se por meio do jogo entre frente e fundo, facultando a personagens secundárias tornarem-se principais, e figuras centrais desaparecerem na obscuridade. A Sr.<sup>a</sup> Verdurin parece o melhor exemplo desse procedimento narrativo: responsável pelo salão a que Swan se obriga freqüentar para poder estar próximo de Odette de Crécy, episódio relatado no primeiro tomo da *Recherche*, ela hiberna por mais de um volume, até reaparecer em *Sodoma e Gomorra* e *A Prisioneira*. Se, nesses trechos da obra, sua importância cresce, ao se apresentar no papel de antagonista do Barão de Charlus, sua significação só se esclarece na cena final do romance, quando ocupa a posição da Princesa de Guermantes, ao se casar com o Príncipe de Guermantes, após a viuvez de ambos.

Catherine Bidou-Zachariansen resume a história social narrada ao longo do romance: a intriga «trata essencialmente da história das relações entre os dois universos sociais que constituem a aristocracia e a burguesia ascendente, em quarenta anos (entre 1880-1920).» (Bidou-Zachariansen: 1997, p. 14). Os Guermantes representam o primeiro grupo, os Verdurin, o segundo, cada um deles acompanhado por seus seguidores, de que fazem parte, de um lado, a Senhora de Villeparisis e Robert de Saint-Loup, de outro, Odette de Crécy e Charles Morel. Nada mais sintomático da transformação social que o matrimônio entre Saint-Loup e Gilberte Swan, ocupando ele a posição do aristocrata pobre que precisa desposar a rica herdeira, de procedência híbrida (o pai, judeu, a mãe, uma ex-*cocotte*, cujos casamentos também serviram para ajudá-la a ascender na sociedade).

Do cruzamento dos dois temas associados à história francesa – a guerra contra a Alemanha; as transformações sociais –, emerge a questão própria aos romances que se apropriam da história: como tratar o nacional?

A *Recherche* não aborda o nacional a não ser como ironia, já que, em *O Tempo Redescoberto*, o Narrador faz pouco caso dos arautos do patriotismo antigermânico, sintetizados em personagens como Norpois e Brichot. Ambos são alvo do desprezo do Narrador desde as primeiras ocasiões em que aparecem: Norpois prejudicara a ascensão profissional do pai do Narrador, apesar da admiração que esse nutria pelo diplomata de carreira (Proust: 1960a); Brichot é o historiador erudito, responsável pelas intermináveis toponímias que entendiam os convidados da Sr.<sup>a</sup> Verdurin, nas recepções passadas em La Raspelière (Proust: 1964).

Em ambos, transparece o anacronismo, notável em Norpois, que, conforme Jean-Yves Tadié, teria de estar morto em *O Tempo Redescoberto*, já que pertence ao grupo de personagens nascido em torno a 1820. Curiosamente a personagem é mantida viva, talvez para alegorizar o passadismo das figuras e a rejeição de suas posições reacionárias. Brichot, por sua vez, é o colecionador de fragmentos, porque lhe escapa o sentido global dos acontecimentos, razão por que igualmente alegoriza um fazer histórico retrógrado e incoerente.

Paladinos do nacionalismo ufanista, Norpois e Brichot constituem o avesso da história, porque, neles, a memória está ausente. Não porque rejeitem o passado; afinal, Brichot mostra-se perito, quando se trata de decifrar a cronologia dos nomes dos locais geográficos. Mas porque, para eles, o passado nada diz, nem se relaciona com o presente. Por isso, não estão capacitados a conhecer as origens e interpretar os acontecimentos, tarefas a que a memória os habilitaria. Ao contrário, o Narrador, cuja me-

mória, poderosa, faculta-lhe transitar entre os tempos, recupera não apenas o que passou, mas igualmente o significado de que se impregnaram os acontecimentos. Pode, pois, narrá-lo, e não, como Brichot, relacioná-lo, o que esse faz conforme uma seqüência linear e contínua.

Na composição de Norpois e, sobretudo, de Brichot, o Narrador explicita sua concepção de história e de sua narração, desde o papel fundamental desempenhado pela memória enquanto centro de operação do trânsito entre o passado e o presente.

## Em busca da memória

As últimas linhas de *O Arquipélago*, ao revelarem para o leitor que a trilogia – ou, ao menos, *O Continente* – foi redigida por Floriano Terra Cambará, indicam que a obra resulta do trabalho de um escritor profissional. Assim, se a estratégia narrativa aproxima *O Tempo e Vento* e o romance de Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, uma sutil diferença se estabelece: Floriano já está inserido no sistema de produção da literatura, é conhecido como autor de sucesso e sua ficção é avaliada pelos leitores, alguns mais rigorosos que outros, como sua cunhada, Sílvia Cambará, ou o amigo Roque Bandeira, o Tio Bicho, com quem o filho de Rodrigo Cambará discute virtudes e defeitos artísticos. Floriano, contudo, está insatisfeito com o que criou até então. Se, ao contrário do Narrador de Proust, já conta com um catálogo de livros publicados, tal como o antecessor, ainda não descobriu sua vocação particular, tema que Jean-Yves Tadié considera básico para o entendimento da trajetória do protagonista da *Recherche*.

Para chegar a essa descoberta, Floriano precisa retornar no tempo, por intermédio de um processo de regressão. Contudo, o percurso a perfazer não se restringe à sua biografia. Essa corresponde ao último elo de uma cadeia, cujo início poderia ser colocado numa dessas pontas: ela teria começado duzentos anos antes, com o nascimento do fundador mítico da família; ou bem depois, com a ação de um antepassado que ele, Floriano, tivera a oportunidade de conhecer pessoalmente, tratando-se nesse caso de Licurgo Cambará, seu avô.

Essas questões suscitam uma espécie de busca – *recherche* – a que Floriano precisa se dispor. E determinam igualmente a necessidade de articular os resultados da pesquisa ao produto já realizado, pois, quando Floriano principia, ficticiamente, a escrever *O Continente*, o livro propriamente dito não só está pronto, como foi publicado e conta com uma recepção favorável consolidada. O final remete ao começo, mas é esse começo que aparece no final. Isso significa uma escrita que anda para trás, porque cada peça colocada à frente precisa mostrar coerência com o que foi exibido antecipadamente. Corresponde a uma operação matemática invertida, como uma equação cuja incógnita é previamente revelada, cabendo ajustá-la aos valores necessários, porém, desconhecidos, para resolvê-la. Qualquer falha durante o processo de solução compromete o resultado, por expor contradições do enredo e evidenciar inverossimilhanças.

O perigo é contornado pelas sucessivas alusões, em *O Arquipélago*, a eventos apresentados nos volumes anteriores. No «Caderno de Pauta Simples», Floriano expressa, para si mesmo, o projeto de seu livro, anunciando passagens que, na sua perspectiva, farão parte da obra em gestação, mas que o leitor já conhece, se chegou ao último volume da trilogia, depois de percorrer os dois anteriores. Nas conversas com Roque Bandeira, por sua vez, ele discute que perspectiva adotar, elegendo a terceira pessoa do discurso, para que o romance não se confunda com a autobiografia do narrador.

Até aqui, Floriano, vestindo as penas de pavão que Erico Verissimo lhe empresta, joga com cartas marcadas. Se *O Continente* foi escrito em terceira pessoa, é preciso explicar, em *O Arquipélago*, por que essa opção foi feita, matéria de reflexão interior no confessional «Caderno de Pauta Simples»:

«O romance que estou projetando não pode, não deve ser autobiográfico. Usar a terceira pessoa, isso sim.» (Verissimo: 1961-1962, p. 241).

É, se a ação inicia duzentos anos antes, com o nascimento de Pedro, pode-se inserir uma cena adicional, relativa à geração de Pedro Missioneiro e ao acolhimento da índia grávida na missão guarani, onde nascerá o ancestral mítico da família:

«1745. No topo duma coxilha, uma índia grávida, perdida no imenso deserto verde do Continente. O filho que traz no ventre é dum aventureiro paulista que a preou, emprenhou e abandonou.

A criança nasce na redução jesuítica de São Miguel, onde a bugra busca refúgio. A mãe morre durante o parto, esvaída em sangue. A fonte... Porque esse bastardo, um menino, virá a ser um dos troncos da família que vai ocupar o primeiro plano do romance, e que bem poderá ser (ou parecer-se com) o clã dos Terra-Cambará.» (Verissimo: 1961-1962, p. 747).

Se o processo da escrita requer uma regressão no tempo, não há como evitar a interface entre o assunto histórico e a trajetória pessoal do escritor. Por isso, tal como na *Recherche* de Proust, faz-se necessário o retorno à infância, introduzido, em *O Arquipélago*, pela cena de «Reunião de Família I», narrada em terceira pessoa, em que Floriano visita a livraria Lanterna de Diógenes e, sem se dar conta, compra, tal como fazia em criança, um caderno de pauta simples:

«Floriano lembra-se de um dia assinalado de sua vida. Tinha nove anos e a professora D. Revocata Assunção lhe dissera em plena aula: “Seu Floriano, agora que o senhor sabe escrever, pode comprar um caderno de pauta simples.” Finalmente! Aquele era um de seus grandes sonhos: escrever sobre linhas simples, como a professora, como papai, como os grandes! Munido de dinheiro, encaminhou-se para A Lanterna de Diógenes, pisando duro, sentindo-se homem, orgulhoso de fazer aquela compra sozinho.

(...)

Floriano olha agora, distraído, para as velhas prateleiras, quando ouve uma voz:

– Que é que o senhor deseja?

(...) Responde automaticamente:

– Um caderno de pauta simples.

(...)

Floriano paga, apanha o pacote e sai, sorrindo. A cena lhe parece tão extraordinária que ele não quer comentá-la nem consigo mesmo.» (Verissimo: 1961-1962, p. 46).

Logo a seguir, abre-se o primeiro segmento de «Caderno de Pauta Simples». Esse núcleo é, todo ele, grifado em itálico, apresentação gráfica similar à que é usada, em *O Continente*, para interpolar, após os episódios que tratam da trajetória da família Terra Cambará, os acontecimentos históricos, comentar a reação popular suscitada

por aqueles fatos e introduzir o percurso dos Carés, representantes da camada popular, alheia, de certo modo, à história de que fazem parte. Pode-se cogitar que, na passagem de *O Continente* para *O Arquipélago*, Erico Verissimo não apenas alterou o acidente geográfico que dá nome aos volumes; mudou também o registro coletivo próprio àqueles segmentos – que manifesta a, digamos, *vox populi* – pelo registro pessoal que dá conta do processo de criação de Floriano, por extensão, do romance que será elaborado ou já foi lido. Narrado em primeira pessoa, a frase inicial do «Caderno de Pauta Simples» explica o incidente da livraria:

«*Quem guiou meus passos para dentro da Lanterna de Diógenes foi o Menino que ainda habita em mim.*» (Verissimo: 1961-1962, p. 59).

A essa declaração, seguem-se as recordações da infância, expostas conforme uma linguagem lírica, que mescla a percepção da criança à expressão sintética própria à poesia. Metamorfoseando-se no Menino, imagem que o escritor faz de si mesmo nessa faixa etária, Floriano vai aos poucos fazendo emergir seu projeto literário, concluindo o primeiro segmento com versos que aproximam a evocação do passado à abertura da *Recherche* de Proust, transcrita antes:

«*Ó noites da infância!  
quarto escuro  
fantasmas  
sonhos  
mistério.*»

(Verissimo: 1961-1962, p. 63).

O segundo segmento, pertencente também ao primeiro volume de *O Arquipélago*, não altera profundamente o tom, em que se misturam evocações da infância e linguagem lírica, como se, para tratar daquele período da vida, fosse necessário mudar o registro lingüístico. Porém, Floriano parece dar-se conta de que as penas do pavão, devidas nesse caso a outro escritor, Marcel Proust, agora podem se mostrar inconvenientes. Por isso, depois de afirmar, nos parágrafos iniciais, que seu romance serviria para ajudá-lo a compreender «as ilhas do arquipélago a que pertencem» (Verissimo: 1961-1962, p. 237), ele decide que deve fugir da autobiografia e «evitar a cilada que a saudade nos arma, fazendo-nos cair no perigoso alçapão da infância.» (Verissimo: 1961-1962, p. 241).

A regressão à infância tem teor catártico e, ainda que se prolongue pelo segundo volume de *O Arquipélago*, visa justificar o abandono da trilha autobiográfica e memorialista a que o romance projetado poderia estar rumando. É como se o escritor cortejasse a poética intimista empregada por Proust e, depois, a desdenhasse, conforme uma outra modalidade de catarse, não a da personagem, mas a do criador que há em Floriano.

Relegando as penas de pavão ao esquecimento, Floriano assume inteiramente a pele do escritor. O ato final desse processo consiste na escolha, para ocupar o lugar de frase de encerramento da trilogia, a frase de abertura de *O Continente*. Essa eleição, embora sugerida e antecipada por vários trechos do «Caderno de Pauta Simples» e dos diálogos com Roque Bandeira, é crucial, porque, doravante, a lógica da narrativa original não pode ser mais desmentida. Pelo contrário, ela terá de ser confirmada, não pelo começo que se transformou em final, mas pela forma que dá conta do começo de tudo.

É que *O Continente* não se inicia por uma frase, e sim por uma estrutura, marcada pela duplicidade dos passados. Um primeiro passado é o que abre com a

frase reproduzida ao final de *O Arquipélago*, correspondendo ao primeiro segmento de «O Sobrado», que relata a resistência oferecida por Licurgo Cambará às forças federalistas, quando sua moradia está assediada pelo exército inimigo. Floriano narra, em sucessivos segmentos que ocupam todo *O Continente*, a prova glorificante de seu avô, aquela que o colocou na liderança política de Santa Fé, abrindo caminho para as gerações subseqüentes, da qual faz parte, dominarem a vida da cidade na condição de poder dirigente.

O primeiro segmento de «O Sobrado», que toma vinte páginas, se abre com a frase mencionada, não encerra, mas é interrompido, quando os filhos de Licurgo, os meninos Toríbio e Rodrigo, conversam, e o menor, no futuro o pai de Floriano, revela ao irmão possuir uma arma preciosa, um punhal muito antigo:

«Toríbio procura a mão de Rodrigo por baixo das cobertas e seus dedos tocam um objeto frio.

– Que é isso?

– O punhal.

(...)

– (...) Finco-lhe a ponta na garganta. Eu já vi sangrar um boi.

Ao imaginar essas coisas o coração de Rodrigo pulsa com mais força. Ele vê o sangue escorrendo da goela do maragato. E seus pequenos dedos apertam o cabo do punhal.» (Verissimo: 1949, p. 21).

Um corte de tipo cinematográfico conduz o leitor à cena seguinte, protagonizada pelo Padre Alonzo, jesuíta em Sete Povos das Missões e proprietário do punhal que, páginas antes e 150 anos depois, está nas mãos de Rodrigo Terra Cambará, o pai de Floriano, o futuro escritor. Após espinhoso diálogo com seu confessor, Padre Antônio, Alonzo relembra a sorte da arma: fora o instrumento que, por pouco, não usara para matar, ainda quando residia na Espanha, um adversário e que trouxera para a América, na qualidade de penhor de um crime quase cometido.

O punhal constitui o primeiro de uma série de objetos que se transmitem de uma geração a outra de Cambarás. É, contudo, o único que atravessa o romance das primeiras às últimas páginas. Pedro Missioneiro apropria-se dele, ao fugir das missões guaranis, em vias de serem ocupadas pelos soldados portugueses, após a derrocada da experiência catequética dos jesuítas. Pedro, o menino indígena que recebera o nome do rival de Alonzo, como forma de esse purgar sua culpa, é, agora adulto, igualmente o herdeiro do objeto mágico que ligará passado e presente por se transmitir de pai para filho:

«Três meses depois, quando o exército dos Sete Povos já haviam sido completamente desbaratados numa batalha campal, (...) – Pedro montou num cavalo baio e, levando consigo apenas a roupa do corpo, a chirimia e o punhal de prata, fugiu a todo o galope na direção do grande rio...» (Verissimo: 1949, p. 59).

A transmissão do punhal, objeto que sinaliza permanentemente a ameaça de morte que acompanha as personagens masculinas em *O Continente*, confere a Alonzo o papel de pai simbólico de Pedro Missioneiro. A associação de Alonzo ao sagrado, somada às habilidades sobrenaturais manifestadas por Pedro, desde a infância, outorgam ao índio propriedades de herói mítico. Como é de sua relação com Ana Terra que nasce Pedro Terra, pai de Bibiana e sogro de Rodrigo Cambará, cabe-lhe igualmente a função de ancestral totêmico da família, cuja trajetória Floriano virá a narrar.

Outro começo, mais primitivo, instala-se, e um segundo passado apresenta-se, exigindo ser narrado. A passagem de um a outro tempo – o da história política para o da origem mítica – é facultada pela revelação do punhal, que, na ordem do tempo, migrou, até chegar às mãos de Rodrigo Terra Cambará, o último herói do clã a que Floriano pertence; e que, na ordem do discurso, permitiu à narrativa regredir aos primórdios da formação do grupo, ao início que não supõe nenhuma anterioridade. Assim, em *O Tempo e o Vento*, o punhal do Padre Alonzo, carregado por Pedro Missioneiro, exerce a função da *madaleine*, na *Recherche*, pois aciona a memória e possibilita o trânsito e o entrelaçamento das temporalidades, sem o que a narrativa do passado não se faz possível.

Da *madaleine* o punhal carrega a propriedade de entrelaçar os tempos; traz também a marca da degradação que acompanha a trajetória dos Terra Cambará, após a tomada do poder por Licurgo, ao final de *O Continente*. Eis por que a referência derradeira à arma ocorre nas páginas finais de *O Arquipélago*, quando Eduardo, o irmão comunista de Floriano, está reunido com os companheiros na célula do Partido, em Santa Fé:

«Na casa dum operário da firma Spielvogel & Filhos, na Rua das Missões, Eduardo Cambará confabulava com um grupo de camaradas, entre os quais se encontrava um neto do C.<sup>el</sup> Cacique Fagundes recém inscrito no Partido Comunista. Era um rapaz de tipo indiático, de pouco mais de vinte anos. Aquela reunião, que tinha todo o ar duma conspiração, deixava-o excitado.

Fazia calor. A mulher do operário serviu guaraná. Eduardo tirou o casaco, deixando à mostra o punhal que, de hábito, trazia preso à cinta. O jovem Fagundes pediu para ver a arma. Revolveu-a nas mãos, olhou o cabo de prata, passou os dedos pela lâmina e por fim perguntou se aquele era o famoso punhal que, segundo rezava a tradição, estava com a família Terra-Cambará havia quase duzentos anos. Eduardo deu-lhe uma resposta breve e distraída. Estava examinando com interesse uma lista de nomes de pessoas da cidade e do município que simpatizavam com a causa do comunismo e que, dum modo ou de outro, poderiam ajudá-la. Por fim, reclinando-se contra o respaldo da cadeira, disse:

– Bom, precisamos estar preparados para o que vem por aí. Estou convencido de que o novo governo vai pôr o Partido fora da lei.

O neto de Cacique Fagundes, que tinha ainda na mão o punhal, escutava-o fascinado, com uma expressão febril nos olhos oblíquos.» (Verissimo: 1961-1962, p. 1009-1010).

A cena parece reproduzir outra, colocada no primeiro episódio da cronologia de *O Continente*, «A fonte», em que Pedro, ainda menino e residente em Sete Povos das Missões, contempla, com fascínio similar, o punhal de Alonzo, o mesmo que, no final do segmento, leva consigo ao fugir da redução em chamas:

«O espírito de Pedro não se concentrava no trabalho. Nem o espírito nem os olhos, pois estes estavam fitos, fascinados, no punhal de prata que se achava em cima da mesa da cela.

(...)

Sempre que podia, Pedro entrava furtivamente na cela do padre, tomava o punhal nas mãos, acariciava-o, experimentava-lhe a ponta, punha-o na cintura

e imaginava-se um guerreiro como o Corregedor, o alferes real Tiaraju, que era o homem que ele mais admirava na redução.

Pedro ficava-se ali na cela a imaginar essas coisas. Depois repunha o punhal sobre a mesa e retirava-se em ruído, como uma sombra.» (Verissimo: 1949, p. 45-46).

Pode-se supor que, pela imaginação do jovem Fagundes, de ascendência indígena, também se achassem as fantasias que povoam a mente de Pedro Missioneiro, ainda criança. A situação das personagens não guarda apenas essas semelhanças; como observa Eduardo, descendente, aliás, do sonhador Pedro, o grupo de comunistas está prestes a cair na clandestinidade, assim como os guaranis de Sete Povos estavam, em 1750, quando a ação narrada se passa, em vias de aniquilação por força dos exércitos combinados de Portugal e Espanha.

Eis o outro lado da circularidade narrativa proposta em *O Tempo e o Vento*. Observe-se que a cena protagonizada por Eduardo e o neto de Cacique Fagundes, não nomeado, ocorre na noite de Ano Bom, logo, ao mesmo tempo em que Floriano, na mansarda onde costuma se refugiar para refletir ou escrever, inicia a composição de seu livro. Por intermédio desse recurso, retomam-se os dois tempos com que a narrativa iniciara, em *O Continente*:

– a trajetória secular dos Terra Cambará, equivalente ao primeiro passado, encontra seu redator, completando-se o ciclo iniciado por Licurgo, em «O Sobrado», o espaço representando aqui o lugar de início e termo da família;

– a trajetória histórica, matéria do segundo passado, desemboca, por sua vez, em nova conspiração e desejo de mudança, de que são portadoras personagens de extração popular e vinculadas às etnias formadoras da região.

Os dois tempos apresentam, ambos, construção circular: Floriano remete ao começo da leitura, o punhal de Eduardo, cobiçado pelo jovem Fagundes, ao começo da história. Em ambos os casos, a memória é o elemento unificador, mas, na obra de Erico Verissimo, ela transcende o âmbito pessoal, até porque sua *madaleine* – transfigurada no punhal de prata – é objeto que circula entre homens, atravessando grupos sociais e mudando de portador. Pode, por isso, simbolizar a história que o livro quer igualmente retratar.

### **Da memória para a história**

Para poder redigir o livro que vai salvar sua carreira de escritor e pacificá-lo interiormente (pois permitirá a reconciliação com o pai, com o irmão Jango e com Silvia, a mulher amada com quem não teve coragem de casar, atitude de que, agora, se arrepende), Floriano não pode confiar apenas em sua memória pessoal. Ele bem que tenta, começando o «Caderno de Pauta Simples» por um esforço de regredir à infância e resgatar suas impressões originais da família e das outras pessoas com quem, em criança, se relacionava.

O processo de regressão não se frustra completamente, porque mostra que, se percorresse essa via, daria com os costados na mesma literatura intimista e desfibrada que vinha praticando até então. O fato de conferir ao punhal o papel desempenhado pela *madeleine* já é expressivo da mudança, pois, enquanto o biscoito, no texto de Proust, desencadeia associações e sensações percebíveis apenas pelo Narrador, a arma pode evidenciar um sentido apreensível pelo grupo, seja o familiar, seja o social. A *madeleine* sofre o desgaste natural do tempo, da situação especial em que aparece

e de sua condição precível, enquanto o punhal, por sua resistência e durabilidade, pode cruzar o tempo, apontando para as relações existentes entre as várias etapas da história.

A rejeição do intimismo, do relato em primeira pessoa e da autobiografia determinam a escolha de um outro gatilho para a memória. Pela mesma razão, cabe encontrar outra fonte, para além do próprio eu, dada a precariedade e limitação desse; define-se, assim, o papel atribuído a Maria Valéria.

Essa personagem aparece nas primeiras páginas de *O Continente*, desempenhando função vital em «O Sobrado»: mulher lúcida e combativa, desafia o poder de Licurgo, embora nutra recolhida paixão pelo cunhado. A caracterização inicial sugere, desde já, que, se de um lado ela reproduz as mulheres que a antecederam (Ana Terra e Bibiana), por outro, antecipa o comportamento de Floriano: também ele afronta o senhor do Sobrado – seu pai, Rodrigo Terra Cambará –, além de alimentar recolhido amor pela cunhada, Sílvia, casada com Jango, o irmão responsável pela manutenção do Angico, a fazenda da família, e quase um duplo de Licurgo, seu avô.

Maria Valéria, ao lado de Licurgo e os dois filhos desse, Toríbio e Rodrigo, migra para *O Retrato* e, depois, para *O Arquipélago*. As três personagens masculinas morrem durante o transcurso dos três tomos do último volume de *O Tempo e o Vento*, mas não a velha senhora, cuja função esclarece-se nos capítulos de «Caderno de Pauta Simples».

No primeiro segmento, Floriano sublinha a influência que exercera na sua formação, apresentando, de modo singelo, os valores que regerão seu comportamento:

«Mas para o Menino toda a sabedoria da vida concentrava-se em duas mulheres: a Dinda e a Laurinda. Tinham a última palavra em matéria de Teologia, Cosmogonia, Meteorologia, Astronomia e outros “ias” e enigmas.» (Verissimo: 1961-1962, p. 62).

E reproduzindo seus ditados, entre os quais se destaca o que regula o seu destino:

«Mas entre todos os ditados da Dinda, um havia que deixava o Menino pensativo.

Cada qual enterra seu pai como pode.» (Verissimo: 1961-1962, p. 63).

Maria Valéria não sintetiza apenas a sabedoria e o bom-senso; ela igualmente responsabiliza-se pela conservação do passado, razão porque é a ela que Floriano recorre quando deseja conhecer figuras e enredos da família, como os que dizem respeito a Bibiana e «seu marido, um certo Cap. Rodrigo, aventureiro, espadachim, mulherengo, homem de coragem extraordinária e apetites insaciáveis», ou a «outros antepassados mais longínquos, como essa quase lendária Ana Terra, minha pentavó, que a tradição aponta como um dos fundadores de Santa Fé» (Verissimo: 1961-1962, p. 748).

Maria Valéria não retém apenas a memória dos fatos; ela preserva igualmente os vestígios do passado, corporificados nos objetos que sintetizam os sujeitos que os portaram. Esses objetos, verdadeira memorabilia da família Terra Cambará, estão armazenados num baú, cuja chave só ela possui e a que apenas Floriano tem acesso:

«Depois de muitas hesitações e resmungos, a Dinda me confia a chave do baú de lata em que traz guardadas suas lembranças e relíquias. Encontro nele, de mistura com incontáveis bugigangas (...), importantes peças do museu da família, como o dólma militar do Cap. Rodrigo, um xale que pertenceu a D. Bibiana, e uma camisa de homem, de pano grosseiro e encardido. (É a que

*meu bisavô Bolívar Cambará vestia no dia em que foi assassinado pelos capangas dos Amarais, e que sua mãe guardou, assim esburacada de balas e manchada de sangue como estava.) Todas essas coisas naturalmente me excitam a fantasia pelas suas possibilidades novelescas, mas concentro a atenção principalmente nas cartas, nos recortes de jornais e nos daguerreótipos que descubro dentro duma caixa de sândalo, no fundo do baú.» (Verissimo: 1961-1962, p. 748).*

Não por outra razão Roque Bandeira, nas primeiras páginas de *O Arquipélago*, qualifica a tia-avó de Floriano de «vestal do Sobrado, que mantém acesa a chama sagrada de sua vela... É uma espécie de farol em cima dum rochedo, batido pelo vento e pelo tempo...» (Verissimo, 1961-1962, p. 19). Assim definida, Maria Valéria aparece enquanto o oposto de *O Tempo e o Vento*, símbolo da resistência à perecibilidade a que estão submetidas pessoas e coisas. Nada mais representativo da memória e da permanência, tarefas de que ela se incumbe sem fraquejar.

Fonte da memória, ela se confunde com a matéria que preserva. Confunde-se também com o próprio Floriano, enquanto duplo da ação do sobrinho-neto, a quem se mescla, constituindo, pois, a unidade que garante a narrativa da história. Graças a essa fusão, a memória vai em busca da história, e a narrativa acontece. Sem a confluência entre a memória e seu narrador, não emerge a história, nem se faz o livro.

**Obras citadas**

- BIDOU-ZACHARIANSEN, Catherine  
1997, *Proust sociologue*, Paris, Descartes.
- BOWIE, Malcolm  
2000, *Proust entre las estrellas*, Madrid, Alianza.
- DELLEUZE, Gilles  
1972, *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama.
- GENETTE, Gerard  
1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
- KRISTEVA, Julia  
1994, *Le temps sensible*, Paris, Gallimard.
- PLATÃO  
1966, *Fedro. Diálogos*, Rio de Janeiro, Tecnoprint.
- PROUST, Marcel  
1960, *No Caminho de Swan*, Porto Alegre, Globo.
- PROUST, Marcel  
1960, *À Sombra das Raparigas em Flor*, Porto Alegre, Globo.
- PROUST, Marcel  
1964, *Sodoma e Gomorra*, Porto Alegre, Globo.
- PROUST, Marcel  
1999, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard.
- PROUST, Marcel  
1958, *O Tempo Redescoberto*, Porto Alegre, Globo.
- TADIÉ, Jean-Yves  
1998, *Proust, le Dossier*, Paris, Pierre Belfond.
- TADIÉ, Jean-Yves  
2000 (1.<sup>a</sup> ed., 1971), *Proust et le roman*, Paris, Gallimard.
- VERISSIMO, Erico  
1949, *O Continente*, Porto Alegre, Globo.
- VERISSIMO, Erico  
1961-1962, *O Arquipélago*, Porto Alegre, Globo, 3 v.
- WILLEMART, Philippe  
2000, *Proust, Poeta e Psicanalista*, São Paulo, Ateliê.