

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
KATRIA GABRIELI FAGUNDES GALASSI

AMIZADE, MEMÓRIA E TEMPO-ESPAÇO NA OBRA *MEU AMIGO MARCEL*
PROUST ROMANCE, DE JUDITH GROSSMANN

CAMPO GRANDE

2011

KATRIA GABRIELI FAGUNDES GALASSI

AMIZADE, MEMÓRIA E TEMPO-ESPAÇO NA OBRA *MEU AMIGO MARCEL*

***PROUST ROMANCE*, DE JUDITH GROSSMANN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito para obtenção do título de Mestres, na área de concentração – Teoria Literária e Estudos Comparados, sob orientação da Prof^a Dr^a Maria Adélia Menegazzo.

CAMPO GRANDE

2011

Ou então, enquanto dormia, retrocedera sem esforço a uma época para sempre transcorrida de minha primitiva existência, tornando a encontrar alguns de meus terrores infantis, como o medo de que meu tio-avô me puxasse os cachos e que se dissipara no dia - início para mim de uma era nova – em que mos haviam cortado.

Marcel Proust

Dedico esta dissertação:

A Deus, que está sempre presente em todas as coisas boas que acontecem em minha vida, esta conquista sendo uma delas.

Aos meus pais e irmãos, que me apoiaram e me incentivaram na tomada de decisão para subir mais um degrau na minha aprendizagem.

Ao meu marido, Ricardo, cujo amor e carinho me ajudaram manter o ânimo e concluir minha pesquisa.

Talvez não haja na nossa infância dias que tenhamos vivido tão plenamente como aqueles que pensamos ter deixado passar sem vivê-los, aqueles que passamos na companhia de um livro preferido. Era como se aquilo que para os outros os transformava em dias cheios, nós desprezássemos como um obstáculo vulgar a um prazer divino: o convite de um amigo para um jogo exatamente na passagem mais interessante, a abelha ou o raio de sol que nos forçava a erguer os olhos da página ou mudar de lugar, a merenda que nos obrigavam a levar e que deixávamos de lado intocada sobre o banco, enquanto sobre nossa cabeça o sol empalidecia no céu azul; o jantar que nos fazia voltar para casa e em cujo fim não deixávamos de pensar para, logo em seguida, poder terminar o capítulo interrompido, tudo isso que a leitura nos fazia perceber apenas como inconveniências, ela as gravava, contudo, em nós, como uma lembrança tão doce (muito mais preciosa, vendo agora à distância, do que o que líamos então com tanto amor) que se nos acontece ainda hoje folhearmos esses livros de outrora, já não é senão como simples calendários que guardamos dos dias perdidos, com a esperança de ver refletidas sobre as páginas as habitações e os lagos que não existem mais.

(Marcel Proust – Sobre a Leitura, 2003, p.9-10)

AGRADECIMENTOS:

À Professora Dr^a Maria Adélia Menegazzo, que faz parte dos meus estudos acadêmicos, como grande incentivadora, exemplo e orientadora, desde minha graduação.

Aos membros da banca avaliadora, que se dispuseram avaliar o trabalho, honrando-me com suas presenças.

Ao corpo docente do PPGMEL/UFMS, pela dedicação devotada ao curso.

À coordenação do PPGMEL/UFMS.

À minha família, pelo amor incondicional e apoio durante minha caminhada acadêmica.

RESUMO

A concepção de tempo-espaço que está na base do pensamento moderno, desloca-se até a contemporaneidade, implicando uma nova visão do mundo e de suas formas de representação. Em *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, da escritora brasileira Judith Grossmann, tempo-espaço e memória são utilizados a partir da concepção que surgiu a partir do modernismo. Em igual importância e proporção, será analisada a amizade de que fala Judith Grossmann no título de seu texto. O objetivo deste trabalho é identificar em qual tempo se encontra a narradora do romance, narrado a partir do resgate de momentos por meio da memória e a quem a narradora dedica esta amizade, se ela realmente existir. A base teórica fundamenta-se principalmente em Marcel Proust, Benedito Nunes, Eddi di Wolf, Henri Bergson, Francisco Ortega e Joseph Frank. Grossmann, tendo as produções artísticas modernas e contemporâneas como ponto de partida, reproduz um diálogo visível e conturbado entre o contemporâneo e a tradição.

Palavras-chave: Contemporaneidade; Espaço; Judith Grossmann; Tempo.

ABSTRACT

A new conception of time-space remains in the base of modern thinking. This conception goes on till the post-modern time, which implies a new vision of the world and its representation forms. In *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, by Brazilian author Judith Grossmann, time-space and memory are taken from the conception that has started in modernism. At the same importance and proportion, the friendship that remains on the title will be analyzed. The objective of this work is to identify in which time the narrator is situated, time that is rescued by memory and to whom is the friendship, mentioned in the title, if it really exists. The theory is mainly based on Marcel Proust, Benedito Nunes, Eddi di Wolf, Henri Bergson, Francisco Ortega and Joseph Frank. Grossmann, having modern and contemporary artistic productions as a bottom line, creates a visible and troubled dialogue between the contemporary era and tradition.

Key words: Contemporaneity; Judith Grossmann; Time; Space.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo Primeiro: Situando a questão	18
Capítulo Segundo: Tempo-espço e Memória na Pós-Modernidade de Grossmann	46
Capítulo Terceiro: A amizade na Obra Grossmanniana	80
Conclusão	116
Bibliografia	122

INTRODUÇÃO

A obra *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, de Judith Grossmann, foi publicada em 1997, no Rio de Janeiro. Desde então, foi tomando proporções acadêmicas muito rapidamente, já que alunos e professores da Universidade Federal da Bahia, principalmente, lugar onde a autora trabalhou por muitos anos, começaram se interessar por estudar a obra grossmanniana.

As definições concernentes à Grossmann são escritas em diversos tipos de textos e linguagens e a que se considerou interessante colocar como sua biografia foi escrita por Ana Lúcia Leite, estudiosa de Grossmann e, então, professora na Universidade Federal da Bahia:

Judith Grossmann, escritora, poeta, ensaísta e, apesar do nome, brasileira, em 1966 e aos seus 35 anos, vai para a Bahia, uma vez que a cidade do Rio de Janeiro lhe parecia, como dito em depoimento, redundante, fazendo, assim, o movimento inverso ao de tantos outros personagens que se dirigiam ao Rio em busca de um “saber viver” que a cidade oferecia. Caminha, em direção a Salvador, na expectativa de fundar alguma coisa. Professora de Teoria da Literatura da Universidade Federal da Bahia a partir de então e, na condição de estrangeira, Judith passa a se empenhar na produção de Oficinas de Criação Literária, algo que lhe conferiria, anos depois, o pioneirismo na realização desse tipo de atividade no Brasil. Propositamente exilada e longe da família, se instala em terra estrangeira e, porque assim, necessita construir sua linhagem para dar continuidade a si mesma. Como todo clandestino, enfrenta os olhares enviesados na academia que a recebe. E com êxito, movimenta o cenário local: suas oficinas entrariam futuramente para o currículo do curso e, ao lado de alguns professores, ajudaria na concretização de uma pós-graduação em Letras na UFBA.

Filha de imigrantes russos, Judith carregará o símbolo da sua diferença para o texto e para a vida. Nascida em Campos, RJ, em 1931, a escritora fantasiaria uma existência entre o exótico e o segredo. Nas linhas da ficção, rabiscaria os liames de sua genealogia à inventividade de um sujeito que se pretende biografável. Desnecessário arriscar o que em seu texto é biografia ou ficção: tudo seria, ininterruptamente, biografia e ficção, na medida em que ela mescla acontecimentos imaginários a fatos verídicos. Grossmann rabisca, em seu percurso de criação literária, personagens da vida “real” e os trabalha, em alguns momentos, sem necessitar da troca de nomes, de situações, na tentativa de transformar o real em ficção ou de dentro da rubrica da ficção trazer algumas cenas da vida, o que acaba por garantir sabor característico à sua obra.

Mas diante da possibilidade de ver sua vida rastreada num ensaio biográfico escrito por outrem, o sujeito que se coloca em cena de forma obtusa não perdoa: fecha as portas do arquivo quando o assunto é a vida

peçoal. E a literatura e a vida acadêmica, seriam, por acaso, impessoais? Dessa forma, nesse não-dizer cria-se uma *persona*, um tipo de integridade que confere a cada escritor que opta por esse caminho uma imagem unívoca para além de sua humanidade, imagem linear e que se resolve no silêncio de si mesma. Como se o contrário, uma imagem que apresentasse algum tipo de contradição, configurasse uma traição. Depois de anos guardando recortes de jornal, documentos da universidade para integrarem um futuro acervo na instituição baiana, Judith mantém a existência obnublada. Caminha alegre e ostensivamente: é clandestina, mulher, independente, escritora, mestra. Com um timbre de voz peculiar, não avisa a ninguém aonde vai de calça jeans e batas. Mas um seleto grupo de amigos, mais especificamente, de alunas, sabe ou pelo menos tenta saber o destino desses passos.

Ana Ligia Leite e Aguiar procurou definir o que é bastante difícil de ser definido: a identidade do autor, principalmente quando ele ainda está vivo, pois esta tarefa de teorizar sobre alguém que ainda pode falar por si mesmo é praticamente proibida, como afirma em seu artigo *O Usucapião dos Arquivos* (AGUIAR). Mesmo assim, há aqueles que vão além do que é facilmente previsível e constrói caminhos pelos quais outros seguirão, com menos receio e ainda mais ambições de fazer com que eles continuem. Pesquisadores e estudiosos, como José Niraldo, Evelina Hoisel, Antonia Herrera, Paulo Mota e tantos outros, amigos, colegas e admiradores, já deixaram suas contribuições para se construir de forma concreta, a personalidade e a história grossmannianas (MOURA: 2007).

Mesmo não sendo esta a intenção do trabalho, é essencial saber um pouco mais da autora da obra que se pretende estudar, já que dentro da obra é possível encontrar fragmentos da autora/narradora. Esta desconfiança de tê-la visto dentro da obra, como foi possível perceber, vem de longos estudos, mas também foi observado por mim, com grande ingenuidade, admito, mas também com certa perspicácia. A autobiografia pode ser observada nesta obra como também é possível observá-la dentro da obra proustiana, nitidamente grande propulsora para a escrita da obra *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. Pode-se afirmar ser uma obra autobiográfica por ser difícil distinguir o autor que escreve, o qual explica “tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como

suas transformações, suas deformações, suas modificações diversas” (KLINGER: 2007, p. 20), do narrador que fala, deve-se redobrar o cuidado para evitar rótulos. No texto de Grossmann é bastante tendencioso dizer que ela narra experiências próprias, assim como na *Recherche* de Proust, dizer que ele escreve sua vida, pois é mais simples dizer o óbvio que estudar com mais ênfase aquilo que se sabe trabalhoso.

Grossmann mascarada, escondida atrás da sua própria criação, com uma vida que tomou forma num texto que dedicou a Proust e a tantos outros que fizeram parte de sua configuração como pesquisadora, poeta e estudiosa, deixa dúvidas sobre sua criação textual. Sua ‘máscara’ poderia representar várias vozes: da mulher que ama e cujo amor não é recíproco, da pessoa solitária que deseja ver-se rodeada de amigos, de alguém doente que nunca achará a cura, de alguém que odeia por não conseguir amar, de alguém infeliz que quer provar por meio de outras personagens a felicidade. Todas essas vontades podem ser observadas na narradora grossmanniana, que tem desejo de tornar as situações reais e trazê-las para seu universo. A autoficção não é, então, uma quebra da verossimilhança, mas “um questionamento das noções de verdade e de sujeito” (KLINGER: 2007, p. 47). Ou seja, é uma categoria que indaga até que ponto os fatos narrados são verdade, quem é essa voz narrativa e qual seu propósito. Mas esta pesquisa autoficcional/autobiográfica não será concluída neste trabalho. Em outro talvez.

O que se pretende aqui é descobrir como categorias tais como tempo-espço, memória e amizade estão disseminadas neste trabalho grossmanniano. Sabe-se que essas categorias são longamente estudadas, das mais diversas formas e em praticamente todos os trabalhos desde os de autores mais conhecidos — onde os estudos não cessam, mesmo se tendo a impressão de que tudo já foi falado sobre eles — até os de autores de menor impacto na literatura mundial e, mais especificamente, na literatura brasileira.

O labor para a construção do trabalho presente não foi pouco árduo, mas certamente foi muito prazeroso e compensador. As teorias, muitas vezes de difícil compreensão, precisaram ser estudadas e relidas infinitas vezes para que delas se pudesse extrair o necessário para o resultado final que se pretendeu alcançar, se não com total êxito, com muitos neurônios queimados. Sendo assim, o trabalho intitulado *Amizade, Memória e Tempo-espaço na obra Meu Amigo Marcel Proust Romance, de Judith Grossmann* está dividido em três capítulos: Capítulo Primeiro: Panoramização; Capítulo Segundo: Tempo-espaço e Memória na Pós-Modernidade de Grossmann; Capítulo Terceiro: A amizade na Obra Grossmanniana. Para que fique mais claro o que será contemplado no trabalho, far-se-á um breve resumo de cada capítulo.

1. Capítulo Primeiro: Panoramização

O referido capítulo inicia-se, como diz o título, fazendo-se um panorama geral da obra, dizendo como se inicia o estudo de uma obra em detrimento de outra. Uma simples sugestão despertou em mim a curiosidade sobre a leitura que me deixou muito intrigada, já que não sabia ao certo o que estava lendo ou quem estava narrando. Afora esta questão, a capa da obra sugeria que ela merecia atenção, pois como escrito no capítulo primeiro:

De uma coloração opaca, pálida e sutil, está estampado na capa um quadro que, a princípio, pode parecer um quadro comum. Mas quando observado mais de perto, representa uma época muito distante daquela em que foi publicado o livro, uma época em que as mulheres usavam longos vestidos, de diferentes sedas e cetins, para as diversas ocasiões nas quais deveriam fazer parte da sociedade com seus maridos, pais, irmãos e damas de companhia.

Acredita-se que, desde a capa, a autora quer se fazer interpretar. Com tal crença, é feita uma pequena análise sobre o que a capa poderia representar. A junção de diversas épocas em uma única figura, a de Madame Monet, pintada por seu marido.

Quer a autora sugerir que ali, na obra, se encontram diversas épocas? Não se sabe se diversas épocas, mas certamente diversos tempos estão imbricados na escrita desenvolvida por Grossmann, assim como diversas leituras e literaturas. Não apenas Proust, mas Shakespeare, Kafka, Borges, Joyce, Calvino, Clarice Lispector, e nomes de diversos tempos estão juntos, unidos por Grossmann e sua narradora/personagem¹, para recompor ou desconfigurar de vez o tempo.

Fala-se também das polêmicas teorias em torno da contemporaneidade, época esta que causa ainda muita polêmica e controvérsia, mas que tem luz própria e recursos para confrontar o que quer que exista para derrubá-la — não que isto represente qualquer represália para aqueles que se consideram contemporâneos.

Ainda no capítulo primeiro há uma pequena introdução de teorias e fragmentos do texto grossmanniano que será mais bem desenvolvido num segundo momento, no capítulo segundo. Fala-se brevemente da crise de identidade de que sofre a narradora/personagem, da sua multiculturalidade, que ela procura resgatar por meio da memória e do tempo. A intertextualidade, fortemente presente na obra grossmanniana, é também assunto de discussão, pois sua obra é construída a partir de leituras e com diversas inserções de trechos, poemas, poetas, personagens, fatos constituintes de obras que não as dela. Fazendo um paralelo a este fato, a literatura brasileira pode se considerar parte da literatura mundial, pois reutiliza e renova textos já escritos por franceses, ingleses, alemães e, de acordo com a afirmação de Candido, “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada” (CANDIDO: 1993 p.211), já que os textos literários brasileiros sempre estiveram vinculados aos textos estrangeiros, principalmente europeus e, como para reforçar a importância da literatura brasileira

¹ Observa-se que a narradora da obra grossmanniana é tomada, neste estudo, por narrador/personagem, pois se chegou a conclusão, após diversas leituras da obra e teorias para supri-la, que a narradora e a personagem principal são uma unidade. Durante todo o estudo a narradora será assim chamada: narradora/personagem.

dentro da literatura mundial, esses textos eram – e são ainda – carregados de citações e referências.

E falando do papel que o leitor desempenha na leitura, Lobo (1992) afirma que o leitor é parte integrante do texto, pois sem ele não existiria texto. Com esta assertiva, a amizade é inserida, sutilmente, na obra grossmanniana. Mas no capítulo primeiro ela está apenas sugerida, não teorizada, pois será melhor abordada no capítulo terceiro. Como o panorama é feito livremente, há diversos autores cujas teorias são utilizadas para o esboço inicial da dissertação e, dentre eles, Henri Bergson, T. S. Eliot e Marcel Proust. Mesmo que com poucas palavras, as contribuições desses autores e estudiosos são essenciais para a introdução de temas que, ou serão mais longamente abordados ou são molas propulsoras para que o restante da análise se desenvolva.

2. Capítulo Segundo: Tempo-espaço e Memória na Pós-Modernidade de Grossmann

Já no segundo capítulo, as categorias que serão abordadas são de ampla importância para que a obra aconteça. Tempo-espaço e memória estão em todas as linhas da narrativa de Grossmann. A narrativa é referente a fatos que já passaram na vida da narradora, mas que não se sabe dizer exatamente quando eles aconteceram. Tais fatos são narrados por meio da memória, às vezes deturpada por emoções e sentimentos que existem no momento da lembrança, mas que não necessariamente existiram quando aconteceram.

Tempo e espaço são categorias que estão contempladas em uma só: não mais apenas o tempo ou apenas o espaço serão estudados aqui, mas tempo-espaço como categoria única, uma vez que, a partir do modernismo e nas produções literárias que surgiram desde então, há esta unidade, levando-se em consideração o pensamento de Joseph Frank e de Eddi di Wolf. Ambos afirmam ser o tempo parte fundamental para se

compreender o espaço e vice versa: “Espaço e tempo são inextricavelmente entrelaçados segundo precisas modalidades: o movimento através do qual o espaço de um objeto tem uma influência sobre o seu mesmo movimento através do tempo” (WOLF: 2007, p. 40).

Busca-se compreender em que tempo está situada a obra grossmanniana, assim como quais são os espaços pelos quais o tempo passeia para encontra-se com a narrativa. Acredita-se ser esta narrativa grossmanniana feita por meio do fluxo de consciência e tematização do tempo, alcançados através do cronotopo de fluxo, onde a introspecção integra o tempo à matéria do romance, de acordo com Benedito Nunes.

A integração tempo-espaço desencadeia outra categoria denominada monólogo interior, que, de acordo com Henri Bergson, permite a narrativa chegar a um de seus extremos limites quando trata com o tempo: une a história e o discurso numa única pauta textual. Este recurso literário permite ao escritor/narrador o prolongamento, a sobreposição e a inversão do tempo/espaço.

Para tentar definir o tempo grossmanniano, a memória narrada será utilizada como condutora por entre a narrativa que acredita se perder no tempo. Nem o tempo de Marcel Proust, nem o de Gustave Flaubert, nem o de Clarice Lispector, mas o tempo de Judith Grossmann. É este tempo grossmanniano que se tentará definir no capítulo segundo, assim como o direcionamento que a memória dá a história da personagem. Os teóricos que serão utilizados para construção da teoria tempo-espacial e memorialística grossmanniana são: Henri Bergson, Joseph Frank, Eddi di Wolf, Benedito Nunes e Marcel Proust.

3. Capítulo Terceiro: A amizade na Obra Grossmanniana

O tema da amizade foi pensado pelo título da obra, pois a palavra *amigo* marca fortemente a possibilidade de amizade entre a narradora/personagem e o poeta Marcel

Proust. A princípio, é fácil sugerir que existe a amizade, pois no capítulo *Do autor ao leitor*, Grossmann anuncia a forte presença que Proust terá em sua obra, assim como se espera que outros autores participem da narrativa. Porém é a Proust que a narradora e aqui, autora, promete comprometimento “o interlocutor mais desejado: Marcel Proust, mestre insuperável da sensibilidade pós-moderna” (GROSSMANN: 1997, p. 12).

Porém, ao longo da narrativa, encontram-se outras possibilidades de amizade oferecida pela narradora: amizade entre ela e Victor, seu objeto de desejo; entre ela e os livros e a leitura; entre ela e outras personagens. As relações de amizade desenvolvem-se e cessam tão sutilmente que fica difícil compreender os porquês e o momento que ocorrem os rompimentos.

Sobre cada possível amizade desenvolvida na narrativa é incitada uma análise para descobrir a durabilidade ou consistência real desta relação. As palavras grossmannianas laboram de tal maneira que, muitas vezes, a linha entre o início, meio e fim das relações se torna solúvel, quase inexistente.

Ancorada nas teorias de Francisco Ortega e Marcel Proust, a análise se desenvolve pelos caminhos mais sinuosos, onde idas e vindas são constantes e essenciais para que se alcance qualquer conclusão. Se existe amizade, qual a amizade que existe e a quem a narradora dedica tal amizade é o que se espera ao final do capítulo terceiro.

Por fim, na conclusão serão relatados os resultados que foram — ou não — encontrados, as dificuldades que por ventura surgiram, as surpresas e as expectativas de uma leitora que muito se surpreendeu e envolveu pela leitura da obra *Meu Amigo Marcel Proust Romance*.

CAPÍTULO PRIMEIRO: SITUANDO A QUESTÃO

Meu Amigo Marcel Proust Romance, (...) de Judith Grossmann, é o relato de um tempo em crise. Sua estética pós-moderna estimula uma revisão de formas anteriores e a subversão das convenções clássicas de ficção. As cenas sucedem-se e as imagens de um universo rico em cheiros e visões plásticas realçam o intimismo numa linguagem coloquial.

Ao mesmo tempo em que descreve o nascimento de uma paixão amorosa com suas obsessões, contradições e a angústia que é a sua própria substância, a narradora dedica a obra a Marcel Proust, o interlocutor desejado, o romancista da paixão e da interioridade. Como ele – a cada novo amor –, tem a ilusão de poder sair de sua solidão e cumprir promessas da arte: solidariedade e convivência entre a arte e o amor, para expressar um mundo possível.

Briceva (terra dos pais) e Veneza, lugares idéias reencontrados, são prolongações do universo circundante. O referencial desta odisséia interior, entre a ilusão e a realidade, é a busca do tempo vivido. A memória não separa o recordar do imaginar: ficcionaliza o passado como condição necessária do presente, configurado como o espaço de construção do imaginário. Assim, a reminiscência – metáfora da vida – integra-se à arte, e a narradora, ao observar sua própria existência, empreende a obra anunciada.

Os sonhos, o mundo exterior, a vida interior, o espaço e o tempo conformam este romance inteligente, humano, cálido. Mas quem realmente fala é a linguagem, a literatura é o personagem central da literatura nesse duplo fingimento que é o escrever.

Bella Jozef

Há diversas formas de se iniciar a leitura de um livro em detrimento de outro: indicação de um amigo, sugestão de um professor, simpatia pelo autor, notícia na

televisão ou propaganda na internet, promoção, livro ganho como brinde, uma capa bonita que atraia quem quer que passe pela livraria. Todas essas maneiras de dar início à leitura não significam que uma chance maior de ser agradado pelo livro. Pelo contrário: você pode ser um tipo de leitor que não se deixa conquistar facilmente ou até um leitor tão aberto a coisas novas e de qualquer credo que não precisará muito para que o livro mereça sua atenção — e não necessariamente a conquiste. Pensando na conquista pela capa, que é tão bem construída e atraente que chama a atenção de quem quer que a veja, a capa do romance em questão poderia ser considerada uma capa marcante, motivo pelo qual alguém que não soubesse nada de Judith Grossmann poderia comprar o livro.

De uma coloração opaca, pálida e sutil, está estampado na capa um quadro que, a princípio, pode parecer um quadro comum. Mas quando observado mais de perto, representa uma época muito distante daquela em que foi publicado o livro, uma época em que as mulheres usavam longos vestidos, de diferentes sedas e cetins, para as diversas ocasiões nas quais deveriam fazer parte da sociedade com seus maridos, pais, irmãos e damas de companhia. Observando um pouco mais, vê-se que a senhora do quadro está usando um vestido negro, com um pequeno detalhe vermelho, em forma de laço, no pescoço. Tão sombrio quanto o ar da dama que o veste, o hábito usado ajuda a compor o ambiente no qual ela se encontra: por uma possível janela, a luz que entra mal é suficiente para iluminá-la e parte do quarto permanece às escuras.

A *chaise* na qual está sentada transmite conforto e mesmo assim parece não confortá-la. E então, nota-se um pequeno e grandioso objeto que pode mudar ou fazer compreender o clima de tal lugar: um livro, de capa vermelha, segurado com as duas mãos, como um grande peso carregado por quem o segura. Um livro que poderia ser um diário, que depois de escrito, causou a dor da lembrança de momentos recentes, ou que poderia ser um livro seu, que a envolve página a página em suas tramas, fazendo dela

uma das personagens. Poderia representar qualquer coisa, até mesmo um livro que ela nunca havia visto, mas que, por alguma influência começaria a leitura. E após algumas pesquisas, descobre-se que esse quadro realmente representa algo, tem um peso valioso e pode ser considerado bem posicionado para tal romance. Essa pintura, de Claude Monet, retrata como seu título, *Mme. Monet no sofá*. Uma mulher que foi inúmeras vezes representada por seu marido, como obra de arte, como obra de amor. Seria talvez mais uma relação com a obra que será estudada, ou a intenção seria simplesmente criar expectativas — reais ou não — no leitor?

Semelhante ao possível impacto causado pelo livro em Mme Monet, pode-se pensar o impacto do livro grossmanniano, que transforma simples e serenos leitores em observadores pensativos e profundos.

E como se não estivessem sido esgotados os recursos lingüísticos presentes na capa, no verso do livro há nada menos que a bela e rica interpretação do romance de Judith Grossmann, escrito por Bella Jozef, professora emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro e especialista em Jorge Luis Borges.

Habilidosa e cuidadosa com as palavras, Josef conta laconicamente a história do livro e faz uma crítica objetiva dos mecanismos utilizados pela autora para sua configuração. Ela consegue captar a atenção daquele que pretende ler o livro sem que suas palavras pareçam pesadas ou indutivas. Afirmar que o romance é pós-moderno já os coloca — Bella Jozef, Grossmann e o leitor — num campo extremamente belicoso. Dar pistas como esta pode ser decisivo para o desfecho e continuidade da leitura. De qual pós-modernidade ela fala? Quais estéticas anteriores devem ser revistas para que se chegue à estética da pós-modernidade?

O tempo em crise de que fala Jozef poderia ser o tempo de que todos dispõem, e não apenas o tempo do qual a personagem grossmanniana se apropria e se insere. A

palavra tempo já não possui a mesma métrica e definição usadas por tantos anos, desde o início dos tempos. Em continuidade às palavras jozefianas, o autor Marcel Proust, convocado desde o título do texto, vem para representar “um universo rico em cheiros e visões plásticas que realçam o intimismo numa linguagem coloquial”. O sentimento e a intimidade serão aguçados por todas as páginas do romance, do início ao fim, sem que sejam criadas formalidades entre autor/ narrador/leitor.

Tomando Proust como o grande romancista, poeta da interioridade, Grossmann guia a paixão aos seus limites extremos e tenta manipulá-la a favor de interesses próprios. Como Proust, procura no outro, naquele que carrega seu amor, o fim da sua solidão, muitas vezes em vão. O fim da solidão: algo praticamente impossível nesse tempo de crise do tempo. O narrador pretende buscar o tempo que viveu — ou talvez tenha imaginado viver — para recompor suas várias, intermináveis histórias — e não mais prolongáveis — escasso e crítico é seu tempo. O tempo e somente ele toma a história pelos braços e a transporta aos diversos espaços que fizeram parte da composição das personagens dessa narrativa. A história vai do Rio de Janeiro à Briceva, de Briceva à Veneza, de Veneza ao shopping Center, onde a narradora passa grande parte da sua vida, observando as pessoas e seus tempos.

Espaços se imiscuem, lembranças são atravessadas por outras enquanto as personagens tentam seguir uma vida normal, sem grandes mudanças. Mas torna-se claro que a banalidade não está presente neste roteiro, envolto por personagens e personalidades literárias conhecidas e reconhecidas por sua complexidade e impacto no universo literário. Como as palavras de Jozef, a literatura é a “personagem central da literatura”, pois aqui Grossmann coloca frente a frente as literaturas mundiais relevantes para a história da sua narradora.

Pensar em literatura é ter em mente nomes e histórias que marcaram épocas e permaneceram em tempos posteriores. É ter referências vindas de diversas nacionalidades, é pensar em Proust, Shakespeare, Kafka, Borges, Joyce, Calvino. Tais nomes, resgatados no tempo pelo tempo grossmanniano, permeiam essa história tão rica em detalhes que, utilizando a expressão de Marx e Engels, via Marshall Berman, mesmo assim, se desmancham no ar. Apesar de os objetos resgatados por Grossmann nesta narrativa serem sólidos e concretos, a inconsistência da era contemporânea permeia toda a obra, transformando-a em algo não palpável, por vezes de difícil visualização e interpretação.

A dúvida expressa no semblante de *Mme Monet* desde a capa permeia os pensamentos do leitor que por vezes encontra dificuldades para acompanhar o rumo que a narrativa toma. A complexidade do romance composto por Grossmann direciona as expectativas do leitor à problemática da contemporaneidade com relação ao tempo e ao espaço, que a partir do modernismo se tornaram uma mesma categoria, a memória, que faz com que a narrativa grossmanniana vá por onde ela desejar e a amizade oferecida pela narradora especialmente a Proust, aparentemente.

A literatura contemporânea está imbricada numa grande discussão sobre quais parâmetros a literatura deve adotar, se há realmente regras a serem seguidas, quais os modelos que merecem ser estudados ou ainda se há modelos, se ela representa uma ruptura com a modernidade e outros importantes momentos literários ou se ela é simplesmente um descanso literário. Pode ser considerada ainda um momento de transição e não necessariamente uma etapa *pós* moderna. É também descrita como uma fase da literatura com menos preconceitos, mais aberta às novidades nas produções literárias e também mais consciente da importância de tudo que a antecedeu,

diferentemente do que pensam muitos críticos que a rechaçam. É nesse ambiente conturbado que se encontra a narrativa de *Meu Amigo Marcel Proust Romance*.

As obras contemporâneas são freqüentemente vistas como desprovidas de sentido, mas é preciso atentar para o fato de que o sentido é algo construído a partir de intertextualidades, com teorias que tentam explicá-las, com relações e limites evidenciados pelo processo de construção e materialidade do texto, respectivamente, pois um texto, como se sabe, pode ter muitos sentidos, mas nunca um sentido qualquer. O discurso contemporâneo se constrói sobre recortes de discursos anteriores o que permite e obriga o leitor a aceitar o fragmento e buscar seu sentido parcial.

Com tantas inovações, aparece como característica constante em produções contemporâneas uma nova temporalidade, que rompe com a perspectiva linear e explora o dinamismo do contraponto, assim como idéias de acontecimento, de obra inacabada que colocam o leitor em conflito com a leitura e seus próprios conceitos. Não é possível encontrar no espaço ficcional continuidade nas obras e as tensões não são resolvidas; as personagens são incompletas e provisórias, características que são encontradas no romance de Grossmann, e que serão mostradas neste trabalho.

A apropriação — ou tentativa — da linguagem de Proust por Grossmann, num primeiro momento, é indeterminada, não-reconhecida. A narrativa é feita num estilo diferente daquela que a narradora busca ou pretende a princípio, pois além de o espaço e o tempo serem distintos dos de Proust, a narradora recorta e cola aspectos contemporâneos alternando-os com alguns modernos e realistas. Sua busca é interrompida por outra narrativa, por um constante regresso àquilo que pertence à narrativa contemporânea: espaços e tempos misturados e inconsistentes e romances dissolúveis:

Hoje as lojas estão fechadas, funcionando apenas a área do fast food e os cinemas, *Barra I* e *Barra II*. Consegui chegar até aqui, obter um suco de lima-da-pérsia, um rissole, entrar no cinema para ver *A Sombra*, desfrutar deste monastério refrigerado por duas horas (GROSSMANN: 1997, p. 32).

Neste fragmento retirado do texto grossmanniano tem-se o espaço, um dos mais representativos da contemporaneidade, o *shopping-center*, uma pequena descrição do que ali acontece neste dia, que é feriado ou final de semana, e por isso as lojas estão fechadas, e o tempo é marcado pelo lançamento de um filme, *O Sombra*. Ora, até a duração deste filme, deste tempo que ela dedica ao cinema, *duas horas*, resta indeterminado, pois afinal quando é hoje? Aqui se dá o diálogo com o elemento básico do modo de narrar proustiano: a memória que presentifica o passado.

A riqueza presente neste texto está muito além desses diálogos e citações feitas pela narradora. Ela introduz essas personagens reais e importantes da história nas suas próprias falas, por vezes apropriando-se de algumas, como se quisesse mostrar quão imersa está em tudo que faz parte da história da literatura e daquilo que moldou a literatura até hoje. A narradora/autora, consciente de sua posição e da complexidade do mundo literário a sua volta, aproveita-se dele para narrar seu romance complicado e inconsistente com um personagem que, assim como ela, ama os livros e esse universo de leitura, está sempre presente em lançamentos literários e em debates cotidianos em torno desse assunto tão inesgotável que é a literatura.

Esta narrativa, construída por meio da memória da narradora, pode ser olhada por dois vieses: o da memória bergsoniana, que apresenta o fluxo de consciência e os fatos narrados à medida que são lembrados e a memória da tradição que a antecede e representa o diálogo de Grossmann com a tradição modernista, principalmente proustiana. A partir de um espaço totalmente atual, o shopping center, são narradas cenas do desfazer de antigos amores, o desabrochar de um novo, verdadeiro e

possivelmente permanente amor — com o personagem Victor —, encontros e desencontros e momentos de reflexão acerca de fatos, pessoas por quem ela passa, pessoas que deixam sua marca na vida da narradora, lembrança dos pais e de tudo que com eles aprendeu e a convivência conflituosa com um adolescente, sobrinho de Victor. Tudo isso leva o leitor a pensar na complexidade do romance e na capacidade memorialista da escritora para que nenhum fato relevante e importante para a construção desta história deixe de ser relatado. E mesmo estando todos os fatos essenciais para a construção de seu romance, a narradora consegue deixar o leitor perdido em meio às suas idas e vindas na própria história. Grossmann sabiamente invoca Proust dentro da narrativa para que dele venha a consistência necessária para fortalecer a contemporaneidade, que é fragmentada e solúvel, que pode ser considerada a parte mais frágil e delicada da literatura até este momento.

Pelas palavras de Eneida Maria de Souza, a narrativa pós-moderna é “construída com fragmentos de culturas diversas e composta por personagens cuja sina são o deslocamento, o embaralhamento de identidades e a crise social, sintomas da falta de representatividade de classe e do apagamento do sentido de nação” (SOUZA:2002, p.88). Esta afirmativa pode ser adequada ao texto de Grossmann, incluindo a falta do sentido de nação, já que a narradora grossmanniana, cujos pais nasceram na Rússia, foi ‘produzida’ na Itália, em Veneza durante a lua-de-mel dos seus pais, e veio a nascer no Brasil, no Rio de Janeiro. Ela retrata essa multiculturalização, que na verdade para a narradora representa cultura nenhuma, e a faz querer buscar nesses vários espaços alguma coisa que seja concreta e que cesse nela a falta desse elemento nacional:

São várias as minhas concepções, por isso tenho saudades sem fim de tantos lugares e de tantas línguas. Não há escapar ao que até orgânico é. Minha vida toda consiste em ter saudades da Rússia, da Romênia e de Veneza. O idioma russo, a paisagem russa, o povo russo, as canções russas, os contos de fada

russos, a história russa. Não posso ver um rosto, uma fisionomia daquelas, uma cabeleira, uma fita, um trem numa estação, com aquele ritmo especial de chegada e de partida que têm todos os trens russos, sem que desate em lágrimas ou em risos, toco no que é meu, se vim de lá, sem que haja voltado. Voltar, tudo recuperar, como se nunca houvesse saído de lá, e depois vir para cá. (GROSSMANN: 1997, p. 158-159)

Mesmo sem a memória pessoal referente aos fatos narrados acima, a narradora toma a memória dos pais como uma vivência própria e as transforma em memórias próprias. A memória, em alguns momentos da narrativa como no fragmento narrado acima, agrega lembranças distorcidas, já que ela não se lembra de nenhum desses momentos na Rússia, Romênia ou Veneza com a memória própria, mas com a memória que lhe foi passada pelos pais — que também foram alteradas no momento que foram recontadas pelos genitores. Ela recria uma memória, uma vez que “estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples ‘signos’ destinados a nos trazerem à memória antigas imagens” (BERGSON, 1999: p. 30). Ou seja, o que construiu a lembrança acima foram as imagens resgatadas pela narradora através dos pais recontando suas histórias à filha, que atentamente as ouvia, enquanto construía dentro de si referências pessoais para formação de sua personalidade e história.

Souza afirma ainda que os escritores contemporâneos possuem uma memória que muito se distancia da transcrição da memória feita por escritores que descrevem o que vêem, de forma poética, e que são fiéis também aos seus próprios sentimentos com relação à cena ou ao objeto narrado. Pode-se dizer que sua crítica está voltada para escritores que esquecem ou deixam de lado a originalidade para narrar como nos filmes *hollywoodianos*, que seduzem momentaneamente o receptor de tais imagens que são “estranhas ao paradigma literário tradicional ou à memória proustiana” (SOUZA: 2002, p. 86).

Grossmann, provavelmente tentando evitar a sedução passageira oferecida pela contemporaneidade de produzir muita coisa com pouco valor ou de deixar de lado a fidelidade para com sua memória visual e emocional, foge à regra ao narrar uma história tão complexa, que prende o leitor em suas tramas, ao mesmo tempo frágeis e conturbadas. Ela segue o estilo proustiano de narrar — utilizando-se de linguagem própria — sem deixar de se aproveitar da complexidade que seu tempo possui e o grande leque de citações que é possível fazer.

Kristeva via Perrone-Moisés (1990, p. 94) afirma que todo texto se constrói por cima de outros textos, a partir de apropriações e citações, como uma forma de transformar e, ao mesmo tempo, negar o outro. Diz ainda que as fontes não são o que mais importa para esses textos que as utilizaram, mas a maneira como a voz do outro foi transformada e agregada ao novo texto, sob um novo olhar, produzindo assim um diálogo e confronto com o outro, que a princípio era mais importante que o texto que surge a partir dele, para ser um colaborador. E assim, Grossmann produz uma literatura com os princípios de Proust, mas com um olhar próprio e algumas peculiaridades que somente ela, como leitora perspicaz, poderia produzir.

Seguindo nessa linha de pensamento, sem deixar de dar os devidos créditos aos autores das falas originais, Grossmann apropria-se tão bem da fala do outro que se tem a impressão de ser esta fala mais parte do texto grossmanniano que do texto original. Como no trecho que ela relembra um antigo amor, Moshe, e cita e contextualiza partes do poema de Carlos Drummond de Andrade ao aludir à responsabilidade do desfecho do relacionamento:

O momento em que Moshe me tomou como testemunho do fato de que havia podido frear, tornando-me responsável. Como nos versos de CDA...”por todo o sempre e antes do nunca sou, responsável, responsável, responsável. Como as pedras são responsáveis, e os anjos, principalmente os anjos, são

responsáveis”, que, se quiser, você procura freneticamente na obra inteira, como instruiu Marcel que se faça com versos ouvidos numa reunião, ir para casa, procurar, como fiz, recortar, lendo dez ... vinte vezes tudo. E agora, além de Carlos, Marcel. Citação, autoral a citação mesmo, jóia rara na vitrine. (GROSSMANN: 1997, p. 177)

Utilizando-se da memória e produção alheia, a narradora mais uma vez agrega ao seu texto textos retomados da memória da tradição para representar momentos de sua vida pessoal. O momento em que os textos referenciais foram construídos é irrelevante para sua utilização dentro deste texto grossmanniano, já que quaisquer barreiras espaço-temporais podem ser transpostas por esta narrativa contemporânea.

Alguns críticos brasileiros de grande relevância para os estudos tanto da literatura comparada quanto da literatura nacional acreditam ser a literatura brasileira ainda muito influenciada pela literatura estrangeira, não somente de forma negativa, mas, e principalmente, de forma positiva.

Antonio Candido afirma que, “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada” (CANDIDO: 1993 p.211), já que os textos literários brasileiros sempre estiveram vinculados aos textos estrangeiros, principalmente europeus e, como para reforçar a importância da literatura brasileira dentro da literatura mundial, esses textos eram – e são ainda – carregados de citações e referências. Não para menos, já que a crítica brasileira analisa os textos produzidos na literatura nacional paralelamente aos textos produzidos pela Europa. Entre poetas clássicos e românticos, as referências e citações eram feitas de forma diferente; nos primeiros, elas apareciam explicitamente, fundidas pelo próprio discurso do autor – Grossmann poderia ser encaixada aqui – e os segundos mantinham certa individualidade e colocavam as referências como epígrafes, sem jamais deixar de colocar ali a voz do outro.

Sendo assim, pode-se afirmar que o romance de Judith Grossmann *Meu Amigo Marcel Proust Romance* também poderia ser estudado como literatura comparada, pois logo no título invoca a tradição proustiana, ou francesa, de literatura. Neste diálogo aparentemente despretensioso e informal que a narradora pretende ter com a tradição são inseridos personagens, autores e escritores pertencentes as gerações anteriores à geração contemporânea e para as gerações que antecederam essas gerações, assim sucessivamente. Essa questão de citações já percorreu um vasto campo literário, entre os próprios escritores que hoje são exemplos para os países onde a literatura ainda está engatinhando:

E como se aproxima a hora da abertura, vejo através dos vidros, as sacerdotisas do Shopping, geradas pelas páginas de Proust, embora no seu tempo não houvesse Shopping, as páginas dele, geradas pelas de Balzac, Stendhal e Flaubert, em cujo tempo, por sua vez, não havia aeroplano, e assim por diante, descendo hieráticas como Sarah Bernhardt pelas escadas rolantes, em seus uniformes de ótimo design, [...] (GROSSMANN: 1997, p. 98)

No trecho acima nota-se que mesmo os precursores de Grossmann tiveram os seus precursores, que por sua vez tiveram os seus. As memórias são repassadas de momento a momento e são utilizadas da maneira como o autor considera melhor. No caso da literatura “a memória, e não o conhecimento, é a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga. E assim foi, não se pode mudar isto; a tradição do passado é sagrada” (BAKHTIN: 1988, p. 407).

A citação, explícita ou não, não deve ser vista negativamente, mas como uma forma de os autores que se apropriam das falas de outros demonstrarem respeito e reconhecimento a uma cultura antecedente que não pode e não deve ser esquecida. Dentre os diversos estilos de apropriação do texto alheio, a antropofagia, proposta

inicialmente por Oswald de Andrade, foi para alguns críticos a teoria que mais compreendeu a necessidade de expressar o outro e a leitura feita do outro, que permitia a “abertura e a receptividade para o alheio” (PERRONE-MOISÉS: 1990, p. 95). A afirmação de Perrone-Moisés significa que as obras terminavam por ser devoradas criticamente, e não compulsivamente, e que era extraído de textos ‘modelos’ informações e exemplos, que bem utilizados, contribuiriam para o enriquecimento da ‘nova’ obra.

A questão da influência exercida por produções textuais importantes era vista meramente como usurpação. Ou seja, a disseminação de tal prática era considerada, por críticos que defendem uma literatura estritamente nacional, algo inadmissível, até pecaminoso. Já aqueles menos radicais sabiam quão importante seria essa prática para o crescimento intelectual da própria literatura nacional.

Grossmann não citou todos os textos de Proust, nem todos os autores modernos e suas personagens. Ela fez o recorte, minuciosamente pensado e que para ela era importante, adequado e necessário para compor sua obra, pois “para se chegar ao recorte é necessário, primeiramente, compreender o olhar como o ato que imprime um objetivo, uma dimensão humana na visão” (MENEGAZZO: 2004, p.65). Nos trechos abaixo, quando a narradora se refere à fala de Jorge de Lima, também ‘devorador’ dos textos proustianos (FREITAS: 2006), com naturalidade e sem destaques para o nome dele, demonstra total apropriação da fala do poeta, que se torna parte do texto. A frase, que é utilizada três vezes no texto, aparece sempre quando a narradora precisa de forças para se controlar em diversas situações, ou quando ela sente necessidade de antecipar seus atos ou agir por impulso:

O céu jamais me dê esta por pouco incontrolável tentação funesta. Victor transpira um pouco na fronte, seus cabelos levemente cacheados, dos quais

duvidei em tempos passados, mas não duvido mais, estão um pouco úmidos e sua boca sensual, um pouco comprimida, quase irresistível [...]. (GROSSMANN: 1997, p. 18)

[...] e o céu *jamais me dê a tentação funesta* de me antecipar e quebrar o ritmo langoroso de Amor, apropriar-me de funções que não são minhas, mas dele, e se dele não são, minhas é que também não são, o único que me cabe é preservar-me, como um faquir, [...]. (GROSSMANN: 1997, p. 46-47)

E que o céu jamais me dê a tentação funesta de dizer não ao outro, de torcer suas palavras, de não adivinhar de pronto o que ele quer, de lhe esmagar com uma negativa, como uma serpente, o que anseia por me comunicar. (GROSSMANN: 1997, p. 148)

Borges afirma que cada autor seleciona os seus precursores e esse fato auxilia nas diferentes percepções que se tem dos autores, já que cada escritor representa seu *autor-referência* por um ângulo diferente e particular, na maneira como a tradição, constantemente em movimento, revê seus conceitos e deixa de lado algumas para importar-se com outras afirmativas. Por isso não se pode pensar a tradição como estática e nem mesmo no cânone como algo estático – mesmo que para alguns críticos o cânone seja indiscutível. Autores vêm e vão, cada um com sua importância para uma determinada época, um determinado grupo de estudiosos ou para um país assim como as teorias. Mesmo que o ‘objeto cobiçado’ provenha em grande parte da Europa, há que se levar em conta a importância de escritores brasileiros que, como Grossmann, reconhecem a importância do seu lugar de origem, e tentam às vezes onipresentemente representar o lugar de onde fala. A narradora de Grossmann, mesmo em busca do seu lugar de origem, assume suas raízes, como no trecho abaixo:

Foi o melhor de tudo, ir embarcando, sem dar nenhum pensamento a fugir, aceitando as possibilidades dele, mesmo porque morávamos em cidades

diferentes, ele com suas duas cidades, SP/RJ, e eu com as minhas duas, BA/RJ. (GROSSMANN: 1997, p. 87)

A literatura mantém-se viva pela sincronia entre escrita e leitura. Enquanto se produzem textos e eles são lidos, tanto por leitores comuns como por escritores e críticos, a literatura mantém sua história acordada aos olhos do mundo. Os intertextos tendem a transformar os textos em algo mais rico, com mais bagagem e consistência, já que eles trazem consigo outras histórias, outros momentos literários e parte de cada autor. Vai muito além de “uma seqüência simples de fontes puras e influências degradadas” (PERRONE-MOISÉS: 1990, p. 99), a viagem segue entre mundos e visões de mundo diferenciadas umas das outras, que só tendem a acrescentar e a diminuir barreiras entre a literatura européia e a brasileira, por exemplo.

Lendo um trecho de Grossmann, que parece mais uma carta de últimos desejos, onde são citados diversos títulos e autores que ela gostaria que estivessem presentes no seu velório, nota-se a imensa cumplicidade entre a narradora e os textos literários, que ela deseja ter como companhia até mesmo quando não estiver mais *neste* mundo. Esse entrosamento com a literatura e o vasto conhecimento de obras é descrito abaixo:

Em meu dia mais intenso, quando me levarem saudosos (sei que deixarei imensas saudades e é gostoso saber, vivi para sabê-lo), gostaria de um recital de poemas, Antonia Herrera dirá “Aluna”, de Cecília Meireles, “Conservo-te o meu sorriso/para, quando me encontrares,/veres que ainda tenho uns ares/de aluna do paraíso...”, Evelina Hoisel, as três primeiras estrofes do “Canto IX” da *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, “Estavas, linda Inês, nunca em sossego”, Lígia Telles, “Retrato de uma criança com uma flor na mão”, de Cecília Meireles, “Quem lhe ensinara o sorriso/e a graça de assim ficar/ com as luzes do paraíso/ sustentadas no olhar?”,[...] Celina Scheinowitz, o trecho final da morte de Bergotte, em *A prisioneira*, de Marcel Proust, “Morto para sempre? Quem poderá dizer? Paulo Dourado, o parágrafo final de *Outros trópicos*, de Judith Grossmann, “Maier, todos os ventos soluçam onde se diz Maier [...]”.(GROSSMANN: 1997, p. 76)

Não apenas sua memória é declarada aqui, mas a memória que ela espera deixar na vida daqueles que a cercam, como se fosse necessário manipular a memória alheia para que neles ainda sobrevivesse sua própria memória. Autora e narradora se confundem. Discretamente, a narradora direciona o fluxo de suas memórias para seus desejos próprios, nos quais, como demonstra a passagem acima, a participação de outros é de extrema importância.

O artista, que possui a arte de fazer arte em mãos, não precisa inventar coisas novas, buscar novas teorias e objetos, mas precisa “usar as comuns e, ao transformá-las em poesia, exprimir sentimentos que não figuram de todo nas emoções originais” (ELIOT: 1997, p. 33). Pode-se repassar essa ideia aos textos com citações, referências e apropriações de falas, sob esse olhar positivo descrito por Eliot como uma nova produção acerca de um assunto que já foi falado. A intenção não é falar de novo, mas falar de um jeito novo. A narrativa grossmanniana representa um assunto largamente discutido e escrito, a memória, mas ela fala sobre a memória de um jeito completamente inovador e particular. Utiliza suas leituras e transforma-as em algo diferente, atraente e inteligente, para além do que já existe.

Judith Grossmann, também preocupada com estas questões de dependência, cópia, referências e exaltação da cultura européia que nos foi ‘cedida’ desde a colonização, não deixa de citar na sua obra autores importantes da literatura brasileira e que, interessam à escrita do romance *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. Além disso, foram importantes para o enriquecimento cultural e para o diálogo sincrônico estabelecido na história. Cecília Meireles, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade representam a literatura brasileira; Dostoievski, Tolstoi representam a literatura russa; Flaubert, Proust e Mallarmé a literatura francesa e muitos outros que foram

adequados magistralmente dentro dessa história onde o jogo citacional (FREITAS: 2006) está presente. Cito:

[...] Fernando Pessoa trabalhando/ escrevendo no *Café Irmãos Unidos*, mutatis mutandis, eu menina livre para sempre, sofrendo de claustrofobia de uma lar, que, ao contrário dele ... o “lar que nunca terei!” [...] (GROSSMANN: 1997, p. 43)

No pulso, ele tem uma fitinha já esgarçada e defensiva, é esta a grande diferença entre mim e ele, não quero defender-me, quero incorrer em todos os riscos, ao meu amor tão feliz entediaria ter outros cuidados. E ademais, reflito, se Matilde e Stendhal se sentassem seguidamente ao pé de livros, aí é que não haveria livro nenhum. (GROSSMANN: 1997, p. 25)

Mas sei também, quando me transmudo, fazer muito ruído antes de me pôr novamente quieta, como uma bufão de Dostoievski, segundo o leu Proust. (GROSSMANN: 1997, p. 138)

Fica claro durante toda obra grossmanniana o respeito, já mencionado acima, com a cultura e a memória que a antecedeu, independentemente se esta cultura é brasileira, francesa, espanhola, alemã ou russa. Com relação à própria autora Judith Grossmann a narradora grossmanniana demonstra conhecer e reconhecer sua importância, quando na passagem que fala sobre os textos que gostaria que fossem citados no seu funeral, ela mesma é citada. Ela gostaria de ouvir a si própria, seu próprio poema.

É lá que quero ir, e levaria um quadro de Monet para olhá-lo lá, sob a mesma luz em que foi pintado. É lá que quero ler os poemas de Byron e de Shelley. É lá que quero ler Kafka, foi lá que ele, chegando com um pé ferido, amou, fazendo uma das suas mais belas reflexões sobre o amor como um ... ainda não. É lá que eu quero ler Henry James. E Ruskin. E sobretudo Proust, com o seu próprio e estendido ... ainda não ... da viagem, com a sua

habitual procrastinação, já que esta é simultaneamente o impedimento e a condição, como no amor, de que depende a *Recherche*. (GROSSMANN: 1997, p. 165)

Por mais simples que pareça, a escolha intertextual requer pessoalidade e cuidado. Conhecer as personalidades escolhidas para fazer parte do texto – ou criar situações e narrativas que demonstrem isso – personalidades cujos estilos literários são modelos para a produção de um texto, um pouco da vida e da pessoa que representou para a sociedade de sua época, e obviamente as obras produzidas por elas, enriquece o texto que será lido por um leitor que se espera ser atencioso, crítico, exigente e curioso. O leitor, peça de extrema importância para a repercussão e recepção de um texto, precisa estar sintonizado com a história narrada e com os intertextos propostos pela narrativa. Sendo bem articulada, a história prenderá seu leitor, que permanecerá hipnotizado pela trama.

O leitor faz parte do texto, é para ele que o texto é direcionado, ele é o “elemento de impulso reestruturante na escrita da obra pelo autor” (LOBO: 1992, p. 232), ou seja, ele dará sua contribuição pessoal ao texto em questão. Fica muito mais interessante quando o leitor encontra-se dentro do texto e é chamado a participar da história, que quando o narrador demonstra-se indiferente à presença dele. Na parte introdutória do seu livro, Grossmann fala ao seu leitor, como uma amiga de longa data, relatando brevemente sobre o que se passará durante a leitura deste livro e demonstrando extrema sensibilidade com a história que está para ser contada, “como um conto de fadas pós-moderno”. Aconselha e instrui como o livro deve ser lido – ou não deve ser lido – sussurrando aos ouvidos do leitor e colocando-o como um amigo íntimo, a quem abre seu diário amoroso:

Neste livro, escrito para você, que nele se encontrará por inteiro, você poderá entrar por qualquer porta, pela da idade adulta, através da paixão amorosa dos protagonistas, pela da juventude, através do adolescente de esplendorosa beleza e de ideais próprios, pela da infância, através da criança divina e vocacionada, pela da arte, através dos escritores e artistas que, aprofundando uma raiz, ligaram o seu trabalho ao mundo contemporâneo. (GROSSMANN: 1997, p. 12)

Prevendo qual o tipo de leitor da sua obra, Grossmann ultrapassa o espaço de escrita e se une ao leitor através do tempo, onde quer que ele se encontre, no seu quarto, na sua chase, num shopping Center. Desde o início ela anuncia a memória artística que acompanhará o leitor e a personagem principal deste romance e, intencionalmente, cria um laço entre eles – leitor e personagem – num lugar especialmente criado para o momento da leitura.

E não somente o leitor é amigo e ouvinte da narradora grossmanniana, mas também Proust pode ser considerado amigo, pois participa atentamente da história, sendo por vezes personagem, por vezes ouvinte. A intimidade representada nessa amizade entre Proust e Grossmann conforta e seduz ainda mais o leitor, que se vê imerso nesta agradável leitura e amizade pós-moderna. Quando no shopping encontrou-se com Alessandra, uma personagem secundária, dialogou com Proust e questionou- o sobre sua própria fala a respeito de deusas inabordáveis:

Em compensação, pouco antes do almoço, puxa conversa comigo a jovem Alessandra, perguntando-me por que não tomo refrigerante. Digo-lhe que jamais tomei, sou a amante dos sucos, laranja, tangerina, melão, lima-da-pérsia, mesmo assim, mais tarde, para não misturar sólido com líquido. E faz mal?, ela pergunta. Sinto-me melhor assim, digo-lhe. A jovem deusa, que me abordou, veja Marcel, você se queixava de que neste Olimpo terreno, para o qual o Olimpo se transferiu, as Deusas encontradas não se deixam abordar, esta é a mim que aborda, adivinhando-o em mim, adivinhando-me, que deve, por desígnio meu, entrar em minha obra, em meu painel. (GROSSMANN: 1997, p. 93)

Ou ainda no trecho abaixo, quando ela faz algumas reflexões e questiona Proust, a quem ela tem a intimidade de chamar de Marcel, sobre sua opinião:

Já aquelas obras dos antecessores são a esta altura uma explicitação de um rio de prazer e de gozo que às vezes corre à superfície e às vezes subterraneamente, um endeusamento, por vezes por um homem, não é, Marcel?, e aqui por uma mulher, e por isso se encontram neste gosto comum, do corpo masculino. (GROSSMANN: 1997, p. 101)

Na verdade, se existe esta vasta tradição literária, criada muito antes da literatura brasileira ou latino-americana, por que não aproveitá-la e usufruir dela? Se existe um modelo daquilo que se pretende fazer, e se esse modelo desenvolveu-se tão bem e sua fórmula foi pensada muito antes que se começasse a pensar nela em outros lugares, por que não tomar algumas teorias emprestadas para produzir algo novo? Não teria sentido desperdiçar tanta informação por simples orgulho ou para evitar que o produto que surgisse a partir do modelo fosse chamado de *cópia*. Outros muitos artistas aproveitaram-se dos recursos criados por Proust, este que também extraiu de obras anteriores aspectos que considerava interessante, buscando assim, inovar e compor suas obras. E os resultados superaram as expectativas, para ele e para quem o teve de exemplo:

Um exemplo, entre muitos: na obra de Vargas Llosa aparece, extraordinariamente refinada, a tradição do monólogo interior, que sendo de Proust e de Joyce, é também de Dorothy Richardson e Virginia Woolf, de Döblin e de Faulkner. [...] Esta técnica parece uma concretização da imagem que Proust usa para sugerir a sua (a figura japonesa se desdobrando na água da tigela); mas significa algo muito diverso, num plano diverso da realidade. Aí, o romancista do país subdesenvolvido recebeu ingredientes que lhe vêm

por empréstimo cultural dos países de que costumamos receber as fórmulas literárias. Mas ajustou-as em profundidade ao seu desígnio, para representar problemas do seu próprio país, compondo uma fórmula peculiar. (CANDIDO: 1989, p. 155)

Grossmann também explorou esse recurso do *monólogo interior*, mas adequando-o ao pós-modernismo e à sua maneira peculiar de escrita, transformou essa fórmula em um fluxo de consciência diferenciado do de Proust, por vezes confuso e incompreensível. Neste romance, a voz do amor fala mais alto que todas as outras presentes ali; a voz da amizade, da professora, da escritora, da mulher que ela é ficam à escanteio quando as lembranças relatadas dizem respeito ao amor dela por Victor ou pelos pais. É a partir desse amor que surgem os mais belos e densos monólogos que ela produz. O recurso que ela costuma usar é escrever um parágrafo extenso apenas com vírgulas, com ideias provenientes soltas, com referências a outras personagens e personalidades que fizeram parte da história literária, ou mesmo os escritores de uma outra geração. Quando outras vozes – escritores, artistas - são invocadas dentro dessa história pós-moderna, volta a ideia de inconsistência desse tempo; as personagens estão ali para que auxiliem ou confirmem para a narradora suas desconfianças e angústias.

Cito:

Mesmo que quisesse, não poderia ocupar-me dele, concentro-me ao máximo, desta hora dependerá uma degustação posterior e interminável, o abastecimento de uma reserva permanente, à qual poderei recorrer sempre, e então, já longe dele, só, infelizmente ainda um tanto saudosa do seu perfuma, mistura misteriosa de colônia e exsudação, um tanto melancólica pelo contágio de sua desafortunada mortalidade, em qualquer sítio, comboio, feira de peixe, mercado de verduras, escaparates de revistas, poderei pecaminosamente gozar, como haverão tentado Teresa e Juana sem consegui-lo a tal ponto, um tanto confusas pela falta do objeto concreto que não ousaram, como eu, construir. (GROSSMANN: 1997, p. 23)

Proust é um pouco mais sutil nas suas lembranças ao mesmo tempo em que é extremamente minucioso e relata tanto as sensações emocionais referentes às recordações quanto às psicológicas. A prova disso é a intensa e imensa produção bibliográfica de uma história narrada em sete grandiosos – no duplo sentido da palavra – volumes. Como nesse trecho retirado do primeiro livro da obra *Em busca do tempo perdido*, *No caminho de Swann*:

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 ideia 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. [...] Depois começava a parecer-me ininteligível, como, após a metempsicose, os pensamentos de uma existência anterior [...] (PROUST: 2004, p. 9)

Grossmann travou um diálogo especial com Proust, pertencente à tradição francesa, mas como era de se esperar de escritores como ela, contemporâneos ou não, preocupada com seu lugar de origem, com o lugar de onde proferem seu discurso; ela, conscientemente dialoga com a tradição literária latino-americana quando cita Jorge Luis Borges, escritor argentino bastante importante atualmente, também para a cultura mundial:

E, no entanto, eis-me aqui neste Shopping, quando gostaria de, como a Bovary, estar rodando por todas as ruas disponíveis, num coche, com o amado, transformando o mundo em radiância e obscuridade, mas também, diferentemente dela, num balão, como Borges, pelos ares, na recuperação dos cinco sentidos, e de mais outros, desconhecidos, pérolas, jade, perfumes, e tudo o que mais houvesse para coroar este amor, uvas, pêssegos, amoras, orquídeas, sons, óperas, [...]. (GROSSMANN: 1997, p. 23)

O estudo de literatura comparada caracteriza-se principalmente por estudar um objeto “duplo, constituído que é por obras literárias geradas em contextos nacionais, diferentes que são, no entanto, analisadas contrastivamente com o fim de ampliar tanto o horizonte limitado do conhecimento artístico, quanto a visão crítica das literaturas” (SANTIAGO: 1982, p. 19). Em outras palavras: é assumir a relação entre dois ou mais objetos, interligados por relações literárias, sejam elas de apropriação ou de intertexto.

O campo da literatura latino-americana e brasileira não é confortável; mesmo sendo complicado aceitar que essas literaturas não conseguiriam desvincular-se das relações históricas e políticas para se tornarem auto-suficientes, esta realidade tem que ser aceita. Como foi falado anteriormente, pelo contexto na qual estão inseridas as literaturas posteriores, das sociedades subdesenvolvidas, que vieram depois de uma grande formação de escritores e textos consagrados, seria impossível uma produção literária sem olhar para a formação já concreta e sólida proveniente da Europa e também da América do Norte.

Não daria para ficar alheio aos acontecimentos e reflexões acerca da situação literária latino-americana no mundo. O escritor/literato não se sente confortável na posição que foi colocado de mero copista ou retratista. Claro que as discussões amadureceram o suficiente para seguir outro fluxo: que tipo de literatura se produz na América do Sul? Independentemente da resposta, Grossmann sabe que tipo de literatura ela produz em território nacional contemporâneo e de onde vem a inspiração para que sua literatura aconteça. Não se trata de uma antropofagia ou deglutição, mas como já citado antes, de uma parceria riquíssima entre artes plásticas, literatura e história. No trecho abaixo, o quadro favorito de Proust é citado numa conversa informal entre a narradora e Victor, quando ela volta a colocar Proust em suas memórias:

Os olhos se perdem em outros horizontes, ele, semideitado no sofá, eu, na cadeira de balanço, conta-me um pouco de sua última viagem, em maio, junho e julho deste ano de 1994, quando foi especialmente de Paris a Haia para ver “o quadro mais belo do mundo”, segundo o nosso amigo comum, que nos uniu, Marcel Proust, *Vista de Delft*, de Jan Vermeer, que restauravam o quadro em equipe, protegidos por um painel de vidro transparente para que o público pudesse apreciar a restauração. (GROSSMANN: 1997, p. 23)

A narradora deixa, sempre que pode, claro a importância de Proust na obra, na construção do romance e nas suas escolhas de lembranças. Esse romancista da tradição alheia foi quem deu vida ao seu romance, quem estimulou sua escrita e a escolha dos artistas presentes na obra. A maioria deles tem de alguma forma, ligação com Proust. Ou influenciaram seus escritos, ou eram contemporâneos a ele, ou foram influenciados por ele em algum ponto de seus percursos literários.

Das personagens históricas citadas no livro, a passagem onde se encontra Napoleão Bonaparte poderia ser destacada por advir dele certa força para que, naquele momento, a narradora tomasse alguma atitude:

É inteiramente saudável esta caverna em que me encontro, para, à custa da enxaqueca, migraine, hemicrania, hemialgia, tanto já ouvi estas palavras, como Napoleão Bonaparte, ou qualquer outro, esta a sua nobre função, planejar detalhadamente todos os movimentos do combate que se irá travar, descobrir minhas funções, meus atos, minhas ações, minhas menores iniciativas, a política a ser adotada, se melhor avançar, recuar, ficar parada, fingir de viva, fingir de morta, tudo será lícito, exceto desistir ou sucumbir, de outra forma quem tomará conta, quem cuidará de Amor? (GROSSMANN: 1997, p. 34)

As inovações feitas por Grossmann a partir dos romances de Proust significam que ela soube sair do lugar comum, onde estão escritores cujas obras possuem pouco valor literário – não pela falta de divulgação, mas pela pobreza do seu discurso – ou

muito valor – mas não literário, apenas divulgacional. Ela encontra-se no ponto chave, onde existem os leitores maduros para sua obra. O romance grossmanniano não tem seu valor diminuído pelo fato de citar o nome de Proust ou Stendhal, mas pelo contrário, Grossmann é reconhecida por ter sido mais uma que leu Proust, mas por ter sido uma das que conseguiu andar com as próprias pernas rumo ao desconhecido e inovador estilo narrativo que criou. Como afirma Santiago em seu texto *Apesar de dependente, universal* (1982), a assimilação da cultura do outro pode representar bem a evolução da ‘espécie’, a ‘espécie’ a qual ele se refere é o grupo brasileiro de escritores que fazem parte de uma geração sem culpa, que assume seus compromissos com a tradição literária de assimilação de dados e informações que nos são emprestados.

Com tanta troca e acúmulo de informações e teorias sobre literatura, não cabe mais observar a literatura apenas na sua forma estética, mas utilizá-la como meio questionador e problematizador de questões atuais, que são interesse de todos os públicos. Esta aí uma característica importante da pós-modernidade: ela é uma fase literária que não restringe seu público, como era de costume anteriormente; ela está aberta a todo tipo de leitor e receptiva a todo tipo de teoria. Como anteriormente falado, não só o leitor ideal, estudioso e conhecedor de todo o cânone pode lê-la, mas o leitor comum, que possui paixões, medos e que é um receptor consciente da complexidade deste momento.

Essa complexidade no texto de Grossmann é dada pela mistura de textos de diversas épocas e produtos que representam certa tradição neste e em outros países que antecederam o Brasil também na modernização, como os sorvetes *Kibon*, a margarina *Becel*, os restaurantes de fast food *Mc Donald's*, ou os shoppings centers *Barra I e II* no Rio de Janeiro. Utilizar tais elementos que a grande maioria da população e, certamente todo o grupo de leitores de literatura conhece, é uma estratégia muito válida, pois além

de transferir a pós-modernidade para dentro da narrativa, aproxima o leitor, que também consome aqueles produtos:

Estou perdida e ganha neste meu shire, onde o amor torna Victor tão valioso quanto um enorme cartucho cheio de diamantes no valor aproximado de cento e vinte milhões de dólares. Bolsa de valores, câmbio! Enquanto isso vomito também a água, vou do quarto de dormir ao de banho, mesmo assim especulo se tenho suprimentos para passar vinte e quatro horas em casa, aveia *Quaker*, sal, *Becel*, milho coração de manteiga *Swift*, maçã, sorvete *Kibon*, iogurte, leite, queijo, marmelada, geléia, chá, *Nescafé*, limão, biscoito ... e os indispensáveis papéis da *Klabin*, guardanapos, toalhas, todos. Preciso curar-me, ficar boa, sobreviver, para guardar-me, se não para Victor, para Amor. (GROSSMANN: 1997, p.34)

A autoficção pode ser considerada um dos grandes paradoxos da contemporaneidade, onde se encontra “o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER: 2007, p. 21). O sujeito desta narrativa é performático, ou seja, ele atua dentro do seu próprio texto. A intelectual grossmanniana é a “atriz” deste romance de não-memórias. Suas não-memórias refletem momentos que ela não viveu e que são narrados como tais, mas que estão ali justamente pela falta que fazem na sua narrativa.

Sinto falta do tempo, embora breve, do meu relacionamento com Victor em que Sérgio não estava doente como agora, ficando sua bandeira. Eu nem tomara conhecimento dele, por sinal, fora logo alijando, esta a minha falta. E ele já existia antes de mim, desde que nascera, porque Victor é seu tio, irmão de sua mãe, e praticamente o seu pai, e o que é mais, vivem na mesma casa. [...](GROSSMANN: 1997, p. 127)

Assinando com os sentimentos mais profundos de narradora-escritora que é, a personagem que fala no texto de Grossmann confunde até mesmo o mais perspicaz dos leitores, sendo capaz de enganá-lo, seduzindo-o com as palavras doces proferidas pela sua voz.

Em textos assim, a atenção deve se desdobrar para que a primeira leitura se mantenha inabalada e contínua. Já numa segunda leitura, fatos e frases ditas nas entrelinhas surgem inseguros, receosos do leitor. Nas leituras seguintes daquele mesmo texto, o leitor já é capaz de colocar-se dentro dele como um espião a procura de fatos novos, que lhe façam enxergar a história sob outro ângulo.

E assim, depois de tantas leituras, o leitor – espectador que se coloca ao lado da intelectual grossmanniana, que fala com o coração e também com a razão, mas muito mais com a razão. A razão que lhe permite escrever consciente de sua escrita e do seu papel de intelectual de narrar uma história e, muito além disso, narrar sua própria e incerta história. Não existe uma memória perfeita, capaz de reconstruir experiências vividas nos ‘mínimos detalhes’ (KLINGER: 2007, p. 20). Se ela existisse, certamente não seria narrada por narradoras como esta e colocada graciosamente para que qualquer pessoa, sem sentimentos ou proximidade, pudesse sabê-la.

Um sujeito autoficcional não é simplesmente alguém com o mesmo nome, lugar e data de nascimento do autor que o escreve, mas alguém que está envolvido numa atmosfera ilusória tão real, apesar das desconexões com a verdade, que impulsiona o leitor a acreditar que aquele ser não é só de papel. Ele possui traços, vontades, sonhos e desejos que caberiam apenas ao ser real – o leitor, Grossmann escritora - e que, no entanto, lhes são atribuídos para dar-lhe a matéria necessária para tirá-lo das páginas escritas e colocá-lo ao nosso lado, do lado de fora, do lado de quem o escreve e o lê.

Mas não é a intelectual quem pede confiança. É o leitor quem procura nela um ponto de consolo, conforto para suas leituras, o aconchego do ambiente onde Mme. Monet está sentada, sob a ótica de Claude Monet. É pela porta de entrada e mesmo pelo quadro da capa do livro que se embarcar nesta viagem pelo subconsciente grossmanniano. Não se busca nele verdades, mas respostas ou perguntas. O leitor não se sente enganado, apenas seduzido pelas palavras que o arrebanharam desde o início, palavras escritas *Do autor ao Leitor* (e seria mesmo o autor falando ou o sujeito ficcional é quem fala desde o princípio?).

Aquele a quem a narradora dedica sua história, seu diário íntimo é aquele a quem supostamente se pode chamar de *amigo*. A amizade que é oferecida pela narradora-personagem está explicitada na capa por onde também se poderá entrar na obra. Mas não se pode saber, sem especulação ou análise, se a amizade é realmente o que a narradora deseja entregar ou se é por ela que o leitor ficará preso na obra.

Divagando por todas essas amizades e usufruindo de todas as teorias e experiências amistosas retratadas por Ortega em sua obra *Genealogias da amizade*, constroem-se as amizades existentes na obra grossmanniana, iniciando a amizade que a narradora dedica a Proust em diversos fragmentos, ao leitor, a outras personagens, ao seu amado Victor e aos antigos amores, agora lembrados pela narradora em sinal de amizade e respeito pelas suas memórias. A obra *Meu Amigo Marcel Proust Romance* pode propiciar diversas análises, teorizações e sugestões e no embalo da amizade, o leitor se deleita com esta leitura modernamente contemporânea.

CAPÍTULO SEGUNDO: TEMPO-ESPAÇO E MEMÓRIA EM GROSSMANN

O modernismo veio desfazer a estrutura que há muito existia, esfacelando espaço e tempo, tornando-os algo a ser percebido como instantes e não linearmente ou naquilo que é facilmente percebido — um espaço belamente descrito —, mas em algo que não está na tradição, que não pode ser imediatamente percebido. A partir de então, as estéticas seguintes ao modernismo acompanharam a mudança e cristalizaram definições que começavam surgir em meio ao conflito com as teorias anteriores.

Ou seja, perceber o tempo e o espaço deixou de ser óbvio e passou a ser percebido com mais cuidado e discernimento. Tempo e espaço são dois extremos a definir os limites da literatura e das artes plásticas na percepção sensorial, o que significa dizer que “cabe ao leitor apreender suas obras espacialmente, em um momento do tempo, antes que em uma sequência” (FRANK: 2003, p. 228). A relação entre essas duas categorias se estreita à medida que uma se torna indispensável à outra. “Espaço e tempo são inextricavelmente entrelaçados segundo precisas modalidades: o movimento através do qual o espaço de um objeto tem uma influência sobre o seu mesmo movimento através do tempo” (WOLF: 2007, p. 40)².

O tempo na literatura torna-se mais subjetivo e sem ordem concreta, interdependente do espaço. Ao invés de um decurso sucessivo, temos no passado, presente e futuro uma vivência do tempo ou um tempo vivido. Possui uma sequência contínua e infinita tanto em direção ao passado quanto ao futuro. Enquanto isso, o passado que outrora fora homogêneo, identificável e pré-determinado tornou-se inconstante, ilógico e irreal. Em outras palavras, o espaço, estreitamente conectado ao tempo, transporta-se e recria a categoria que antes não fazia parte de um campo

² Spazio e tempo sono inestricabilmente intrecciati secondo precise modalità: Il moto attraverso lo spazio de un oggetto há un'influenza sul suo stesso moto attraverso Il tempo” (WOLF: 2007, p. 40).

problemático de identificação e apreensão. Na obra grossmanniana, tais categorias têm um papel imprescindível para que o romance ocorra. Ela suspende o tempo e transcende espaços pela força involuntária da memória:

Já vivi uma hora ao seu lado, esta hora preciosa, irrepetível, a primeira. Por muito viverei deste momento inesquecível, perfeito e acabado em si mesmo, suspenso no tempo. Padecerei da mais funda nostalgia de alguma coisa que somente por milagre existiu, como tudo o que existe. (GROSSMANN: 1997, p. 29)

A narradora une aquilo que é passado e que será futuro num mesmo espaço, mesmo que na realidade não estejam, e prolonga o momento presente que é o momento da fala. Os três tempos se intercalam e se mesclam, formando um novo tipo de tempo. Ela se lembra da hora que viveu com Victor, seu foco de amor, e traz para o momento da leitura “esta hora preciosa”, que mesmo estando no passado, encontra-se no presente e encontrar-se-á no futuro, suspenso que estará com o passar do tempo.

Inclui-se neste seu tempo a busca pelo tempo através da memória, onde os estados vividos se adicionam e se interpenetram e realizam-se desde o início da experiência. A memória despertada, aquela do corpo, tem como base a memória do passado. Ela tem um papel muito maior que o de representar o passado: ela o encena, conserva imagens antigas e prolonga seu efeito útil até o presente (BERGSON: 1999, p.89). Para obter esse passado e presente simultaneamente, como observa Frank (2003, p. 236), Proust utiliza-se do tempo puro, que não é tempo, em absoluto — é a percepção em um momento do tempo, ou seja, espaço. Grossmann, aproveitando-se desta maneira proustiana de lidar com o tempo, procura incorporá-la ao seu discurso literário e a renova, dando a esta sua própria linguagem.

No romance, denominamos cronotopo — tempo-espaço — a conexão intrínseca das relações espaciais e temporais que são artisticamente expressas (cf. NUNES, 1993).

O tempo aí se encontra ligado à forma e ao efeito que se busca alcançar. Em *Meu amigo Marcel Proust Romance*, há o chamado cronotopo do fluxo, que é encadeado no curso de uma introspecção, através da qual as situações externas se ordenam e o enredo permanece na trama de momentos imprecisos do fluxo da consciência e tematização do tempo, onde existe a integração reflexiva do tempo à matéria do romance (NUNES: 1993, p. 356). O ser humano presente na obra pode ser chamado de atemporal, uma vez que a ele é dada a prerrogativa de articular a experiência narrada, possibilitando que haja uma concordância discordante entre presente, passado e futuro.

Tem-se também na obra de Grossmann a junção do tempo da história com o tempo da escrita ou da narração, e buscando o impossível, o tempo da leitura mescla-se como esses outros tempos. Sem atenção minuciosa seria bastante improvável perceber quando a narrativa deixou de ser um fato ocorrente para ser um fato ocorrido. A narradora articula tão melódica e complexamente suas palavras que embala o leitor numa divagação sem fim e é neste momento que ele se perde nos tempos e espaços da narrativa.

Aprecio estas naturezas mais ricas, que em essência é também a minha, rapariga de suéter, que lhe realça as formas feminis, com uma boina à Marlene Dietrich na cabeça. Mas apenas a boina, um simples toque, um simples toque basta.

Longa será a minha história com Victor, até o fim, duradoura. Quando eu viajar, e certamente viajarei para longe dele, terei saudades, como sentia de Emeric, tenho escola, que me fará pensar nele quando olhe para qualquer objeto que me agrade, em qualquer lugar. E ele terá saudades de mim quando viaje, e certamente viajará, e terá, mesmo que não traga, desejos de trazer-me coisas, um lenço, uma echarpe, que considere ser do meu estilo, perfumes, livros. (GROSSMANN: 1997, p. 68 – 69)

Nota-se que num pequeno trecho ela fala de coisas do cotidiano, que provavelmente ela estava observando no momento, sua “rapariga de suéter” a quem ela observa atentamente, de um possível futuro com Victor e suas expectativas em momentos que talvez virão, do passado onde Emeric esteve presente, e novamente de

um futuro no romance que, em nenhum ponto da narrativa, se mostra firmemente presente. A narradora/personagem vai e volta no tempo sem complicação alguma, de forma simples e casual. O tempo se torna, em suas mãos, um juguete, articulado por quem o utiliza de maneira displicente, talvez, mas sem jamais deixar de lado a beleza desse jogo.

Nesta visão, a “Hora” da nossa consciência desliza progressivamente para frente, trasformando eventos que primeiro estavam no futuro deformado, na concreta realidade instantânea do presente, para, em seguida, imediatamente esvair-se no imutável passado. (WOLF: 2007, p. 38)³

Eddi di Wolf trata aqui da insubstancialidade do tempo, que é capaz de se modificar e se imiscuir a qualquer outro momento temporal: o futuro deixa de ser futuro para imbricar-se no passado, que para Wolf é imutável. A leitura constante e intensa da obra grossmanniana permite afirmar que, no tempo que ela cria para compor sua obra nem passado é imutável nem presente é concreto, mas o futuro, como afirma Wolf, pode realmente atravessar o presente e deslizar em direção ao passado para criar seu novo tipo de tempo.

A narradora grossmanniana procura compor a obra de maneira tal que o leitor se sinta constantemente em dúvidas sobre o momento que está sendo narrado, se aquilo já aconteceu, se são apenas divagações sobre um futuro incerto.

Ele, mais do que eu, se iludirá de que, bastando que queira, poderá me rever nesta vida, e o que é pior, estou certa de que até mesmo, enquanto possa, favorecerei esta ilusão, por mau hábito mulhêr talvez, ou mesmo criança, um jogo inconsequente, quando não ignoro que o restante do meu tempo terá de ser dedicado a esta narrativa. (GROSSMANN: 1997, p. 20)

Fica praticamente indecifrável em qual tempo a narradora se encontra, pois por mais que ela esteja no presente, sua linguagem verbal está utilizada para o tempo futuro

³ “In questa visione, il “Ora” della nostra coscienza scivola progressivamente in avanti, trasformando eventi che dapprima stavano nel futuro iforme, nella concreta realtà istantanea del presente, per poi immediatamente relegarli nell’immutabile passato.”

ou condicional, rementendo-a a um futuro projetado, sem perspectivas reais, ao mesmo tempo em que a prende a um presente passageiro. A desconexão com as medidas reais de tempo, ou seja, aquelas às quais se está acostumado a considerar passado, presente e futuro, e que podem ser chamado de tempo gramatical: “Os *tempos dos verbos* corresponderiam às fases do tempo — os *pretéritos* ao passado, os *presentes* ao presente e os *futuros* ao futuro [...] (NUNES: 2003, p. 24)”. Seguindo tal conceituação de Nunes, que afirma que estes são conceitos tradicionais e que não é sempre regra segui-los, a obra grossmanniana teria provavelmente outro significado.

A constante preocupação com o tempo pode significar o receio de vê-lo passando tão rapidamente sem que a narradora tenha feito ou vivido tudo o que consideraria necessário para completar uma vida de forma satisfatória. Por mais que ela queira prolongar o tempo, ele passa muito rapidamente por ela sem que ela consiga alcançá-lo. O estilo narrativo grossmanniano não utiliza muitas datas, mas quando as utiliza tem-se a nítida impressão de que ela o faz para tentar organizar em si mesma o seu tempo:

[...] desde que Emeric se ausentou, há um ano e meio cumpro esta dieta, que foi sempre o incremento do gozo que ora experimento, tudo estando previsto, regime apenas desmentido antes de 10 de julho de 1993, quando eu, enferma, Emeric interrompeu o seu périplo para socorrer-me e matamos nossa imperecível sede um do outro com as mais puras e deliciosas águas das fontes do jardim do amor, e em 16 de agosto de 1994, em iguais circunstâncias, quando desfrutamos mais de mil prazeres somente amor concede. (GROSSMANN: 1997, p. 22)

A narradora, relatando momentos com um antigo namorado, perde-se no tempo enquanto saindo de uma memória que envolve o amor atual, Victor. Ao sentir-se perdida e sem saber exatamente o que pensar e dizer, recomeça narrativas e memórias que a distraiam de tal situação, mas mesmo com as datas não fica claro para o leitor em que momento exato do tempo ela se encontra.

[...] aqui o tempo jamais se reveste da continuidade do tempo real, que transita, conforme vimos, do presente ao passado e do passado ao futuro. Daí as inevitáveis lacunas que o distinguem — fases interrompidas, momentos suspensos, períodos vazios — de que comumente o leitor ou espectador não se apercebem, porque suprem as soluções de continuidade como se, forçosamente, o *continuum* do tempo tivesse que ser restabelecido após cada interrupção. (NUNES: 2003, p. 25)

Ao leitor grossmanniano cabe esta assertiva nuniana de que ele mesmo supre suas necessidades temporais para que não se rompa sua linha de raciocínio ou de comprometimento com a narrativa. O tempo vai para toda e qualquer direção: do presente ao passado, do futuro ao passado, do passado ao futuro. A sequência temporal deixa de existir para dar espaço a outro tipo de tempo, aquele que se planeja compreender ao longo deste capítulo.

Justamente a flexibilidade espaço-temporal na obra grossmanniana leva a outro conceito literário conhecido como monólogo interior, que permite a narrativa chegar a um de seus extremos limites quando trata com o tempo: une a história e o discurso numa única pauta textual. Este recurso literário permite ao escritor/narrador a prolongação, a sobreposição e a inversão do tempo/espaço. Ou seja, o tempo na obra grossmanniana deixa de ser linear, fazer o percurso na linha do tempo como se a história seguisse datas concretas, para então sobrevoar livremente pelo tempo e espaço da maneira que deseja.

A narradora é uma intelectual que se utiliza do *tempo psicológico* para compor o romance: não mais o passado, nem o presente, nem o futuro. Característica importante a ser observada no *tempo psicológico*, segundo Benedito Nunes, “é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. (...) Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo, (...), é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana” (2003, p. 18). Como já foi citado acima, o tempo grossmanniano segue outro parâmetro temporal que não o linear, contínuo.

Certa manhã acordei e não havia mais um só deles. Era como se se estilhaçasse o mais fino espelho bisotado, do mais fino cristal, varando ainda, no momento de partir, com uma pontiaguda lasca, o meu coração. Parecia ontem, recostada no travesseiro de puras penas de ganso, trazido da Rússia, na cadeira de balanço do meu Dyádyá, inteiramente envolvida pelas mantas do amor, que me permitiriam preservar minha natureza, crescer e chegar até aqui com esta sempre sede de amor, que jamais se aplacará até a chegada da última noite. (GROSSMANN: 1997, p. 167)

Quando a narradora se refere a “certa manhã”, o tempo que ela resgata é um tempo bastante distante do tempo de sua fala, um tempo em que seus pais deixaram de estar com ela e do qual restou apenas a ausência e as memórias. Em poucas palavras ela passou da morte dos pais para tempos antes desta, quando ela ainda possuía a presença deles, o amor que eles proporcionavam. E retoma antes mesmo deste fato, ao tempo e espaço onde foi adquirido o travesseiro puro de *puras penas*. E mais que imediatamente, transfere todos esses momentos ao futuro, onde já se encontram certezas de que nada mais existe, de que tudo ficou num outro tempo.

Mas na realidade os fatos que estão sendo rememorados não estão em outro lugar senão na lembrança. Não se pode reverter o tempo físico, que é irreversível, já que não há possibilidade de inverter fatos que aconteceram, como não é possível colocar as gemas de ovos “dentro da casca ao serem batidas” (NUNES: 2003, p. 19).

Irreversível também é, de outra maneira, o *tempo vivido*, pois que ficou para trás o sabor do ovo comido ontem e o prazer da água há pouco bebida. Mas a sua direção, que lhe empresta o atributo da finitude, segue, de momento a momento, entre passado e futuro, a linha fugidia dos instantes vividos, encurtada à proporção que a vida se alonga, aproximando-nos da morte. (NUNES: 2003, p.19)

O que Nunes discute é a irreversibilidade do tempo no plano do tempo físico. Porém, por meio do tempo vivido pode-se resgatar, não com a mesma percepção sentida no momento exato quando aconteceu a ação rememorada, mas com sentimentos presentes no momento da busca feita na memória que tornam-se parte da lembrança. Ou

seja, as ações resgatadas através da memória em um momento de tempo não poderiam ser narradas com exatidão, mas com sensações presentes no momento que a narradora se lembra de algo que deseja narrar. Uma passagem bastante conhecida nas artes do livro *No caminho de Swann*, de Proust, é o momento que ele come a *madalena* oferecida por sua mãe:

Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra meus hábitos. A princípio recusei, mas não sei por que, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que parecem moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. (PROUST: 2004, p. 48-49)

Percebe-se o crescente desenrolar da ação rememorada, que trouxe muito sentimento à tona. A narrativa cresce à medida que as lembranças surgem. Ao mesmo tempo, o narrador proustiano une suas expectativas do momento da lembrança — que não estavam lá, no tempo em que ela aconteceu — às que de fato sentiu no instante em que levou o chá e a madalena à boca. O tempo vivido e rememorado ganha novas perspectivas. Não quer dizer que, no momento exato, no tempo que de fato ocorreu a ação que fora lembrada, o narrador tenha sentido as mesmas sensações.

A questão é saber se a lembrança da dor era verdadeiramente dor na origem. Porque o indivíduo hipnotizado acaba por sentir calor quando lhe repetem com insistência que ele está com calor, não se conclui que as palavras da sugestão contêm em si calor. Do fato de a lembrança de uma sensação se prolongar nessa própria sensação, não se deve também concluir que a lembrança tenha sido uma sensação nascente: é possível, com efeito, que essa lembrança desempenhe precisamente, em relação à sensação que irá nascer, o papel do magnetizador que produz a sugestão. (BERGSON: 1999, p. 159)

O que ocorre com a lembrança grossmanniana enquadra-se na fala de Bergson. A sensação do narrador durante a rememoração pode ser — e comumente é — sugerida, induzida pelo momento da lembrança, do lugar de onde se fala. Apesar de às vezes demonstrar pouco envolvimento com as situações pelas quais passa, a narradora não deixa de colocar as sensações e sentimentos pessoais presentes no momento que narra suas memórias. Assim, nas páginas do romance grossmanniano, grande parte das lembranças é sugerida por sensações presentes na vida da narradora, como nesta onde ela se encontra com o sobrinho de Victor, após longas incertezas:

Entro de manso. E sobre a cama está ele, o adolescente mais deslumbrante que jamais vi em toda a minha vida, loiros os cachos, a pele branca e luminosa, os olhos entre o azul e o verde, os ossos finamente desenhados sob a pele macia, comprido, a carne firme não parece conter qualquer gordura, alvo, resplandecente, os cabelos são abundantes e longos e lisos, volumosos na base [...] (GROSSMANN: 1997, p. 129)

No instante que transcreve as sensações vividas naquele dia, as emoções transbordam e misturam-se com o real e o sugerido, fantasiado. Desde a textura da pele até os cabelos do adolescente são transcritos no papel, não necessariamente porque todos esses adjetivos foram observados no dia real do acontecimento, mas porque ela teve tempo para pensar, processar as informações e agregar adjetivos para descrever a cena que permanece em sua memória. Como afirma Bergson,

Equivale a dizer que exercemos em geral nosso reconhecimento antes de pensá-lo. Nossa vida diária desenrola-se em meio a objetos cuja mera presença nos convida a desempenhar um papel: nisso consiste seu aspecto de familiaridade. (BERGSON: 1999, p. 107)

O reconhecimento de que fala Bergson é feito por meio de grande reflexão. Por mais espontâneas que pareçam ser as narrativas grossmannianas, não se pode ignorar o fato de que a narradora pensa muito antes de falar, ou melhor, antes de escrever. Na

escrita, o narrador utiliza o tempo de que dispõe para assimilar os fatos que acontecem no tempo e que são resgatados da memória por meio da lembrança. Grossmann, utilizando-se deste vasto recurso da literatura, tão belamente utilizado na narrativa proustiana, recria espaços e instantes, transformando-os em grandes momentos e belas descrições. Não apenas grandes eventos de sua vida, mas pequenos fatos são capazes de despertar as mais belas descrições e memórias, adornadas pelas belas palavras da narradora.

Na passagem abaixo, a narradora grossmanniana tem sua memória despertada por um ato banal, mas que demonstra que ela dedica especial atenção ao escrever e sentimento sincero com todas as lembranças guardadas em algum lugar de sua história, à espera de um flash que as despertará:

E não falemos, para evitar atrasos, o que foi a véspera deste epitalâmio, que transcorre aos pés desta estante baixa, diante da qual estou sentada numa cadeira de balanço e Victor num banquinho baixo, literalmente aos meus pés. Não é uma cena nova em minha vida, era assim, numa posição inversa, também ao lado de livros, que eu, menina, com minhas tranças de Rapunzel, me sentava aos pés dos meus idolatrados pais, que além do mérito de me terem dado a vida, possuem o de haver me ensinado os primeiros e corretos passos do amor de uma mulher por um homem. (GROSSMANN: 1997, p. 19)

A memória, aqui, está representada em forma de pintura, um quadro exposto diante dos olhos daquela que está lá, pintada, sentada numa “cadeira de balanço e Victor num banquinho baixo” aos seus pés. Um momento passageiro e simples, mas que teve grande desempenho na obra, pois são dos poucos momentos que ela se narra com Victor de forma sublime e pacífica. Esta cena bem poderia ser uma das lembranças que mais atrai a narradora, que tenta a todo custo encontrar nas lembranças a estabilidade no relacionamento que vive/viveu, mas uma vez restituída a memória, um quadro novo é criado, com outro humor e sentimento.

A memória grossmanniana é bastante articulada e especulativa, pois reconstitui pequenos momentos de histórias de outrem e incorpora-os às suas histórias. De forma semelhante agiu Proust, pois parte de sua narrativa foi dedicada a narrar eventos dos quais não participou, e para os quais soube escrever grandes momentos. Em outra passagem do romance, a narradora grossmanniana demonstra seus devaneios e saudades de lugares que fizeram parte de um passado que não conheceu, mas que considera também seu, já que foram seus pais que trilharam por terras sagradas e estas foram das poucas lembranças que sobraram sobre sua infância e seus progenitores. E como que transportada para aqueles lugares e costumes, ela narra:

Briceva... Veneza... Brasil... esta ligação é única em sua singularidade, e foram corpos, os dos meus pais, aos quais adicionaram o meu, que a tornaram possível, movidos pelo sonho irrestrito de que o poderiam, sonho que sem dúvida é a mim que cabe levá-los adiante, e se eu hesitar, dormir no caminho, as uvas se derrubarão do prato, os ovos se quebrarão no cesto, o vinho se derramará sobre a escada ou sobre a toalha de renda... e foi assim que amei a habilidade daquelas mãos, segurando qualquer objeto, ou virando com matemática precisão as páginas de um livro. (GROSSMANN: 1997, p. 166)

A lembrança, aqui, age com extrema rapidez e “ocupa sempre uma certa duração, e exige conseqüentemente um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos” (BERGSON: 1999, p. 31). A habilidade grossmanniana presente baseia-se na conexão imediata que ela faz entre diversos momentos e lugares, totalmente desconexos, de tal forma que todos fiquem conectados pelo simples e efetivo labor de palavras bem utilizadas. Tais momentos tornam-se plurais, diversos momentos conglomerados. A rapidez com que a narradora passa por diversos espaços e a partir dos quais, certamente, surgem outras tantas lembranças, impulsiona pensamentos como quão pequeno é o limite entre tempo e espaço. Fica a cada momento mais fácil perceber como o tempo está imbricado no espaço e vice-verso. Passado, presente e futuro dissolvem-se no tempo puro de Proust e, a partir da ideia

lançada por ele, a narradora faz com que sua narrativa fique suspensa em algum lugar onde isso é possível.

Proust, em sua obra prima, utiliza-se do tempo real bergsoniano que, quando intuído pela sensibilidade, coloca o leitor em contato com a realidade última. Para Proust, a imaginação só consegue operar no passado e as sensações físicas do passado retornavam transbordantes para fundir-se com o presente, numa realidade real e num fragmento de tempo em seu estado puro (FRANK: 2003, p. 234). Sua obra, em conjunto, reflete uma realidade refratada através de uma perspectiva extra temporal, um tempo que ele cria para estar em diversos espaços concomitantemente; um tempo fora do tempo e que permanece como uma conquista pessoal do tempo que ele mesmo criou.

“Tempo e memória determinam a percepção da nossa identidade. O tempo, [...] modifica o antigo e original aspecto das coisas para levá-las as formas de hoje” (WOLF: 2007, p. 37)⁴. Ou seja, o tempo possui a habilidade de manter o que existe e, ao mesmo tempo modificar, pois os momentos que ficaram no tempo necessitam adequar-se ao tempo — que se configura como novo — da narrativa. São essas duas categorias — tempo e memória — que moldam, complementarmente, a personalidade do sujeito. Pela memória é possível recuperar as características que compõe — ou compuseram — o sujeito narrado, que deixou no tempo seus pedaços de personalidade, de experiências. É na combinação ou ajuda mútua entre tais categorias que é possível resgatar partes da história de quem quer que seja. Sem essa combinação, tempo-memória, a narradora grossmanniana conseguiria recompor sua história com tantos acontecimentos; seria uma história muito simples. No caso de uma dessas categorias falhar, a outra sobressairá e reconstruirá o que falta. Quando a memória falha, a narradora busca no tempo quaisquer

⁴ “Tempo e memoria determinano La percezione dela nostra identità. Il tempo, [...], modifica l’antico e originario aspetto delle cose per portarle alle forme de oggi” (WOLF: 2007, p. 37)⁴.

elementos que a ajudem continuar a narrativa. Quando é o tempo que não a permite ir muito além, a memória está lá, para unir as peças da narrativa.

Anete é muito alegre, ocupa-se lá nos seus domínios, cantarola baixinho umas músicas que não conheço, com som de cantiga de ninar. E nem sei mais se esta estação de cura é para Sérgio ou para mim. Vêm-me, de súbito, as cantigas que meu pai me cantava, em romeno, russo, sei repetir as letras das mesmas fonicamente, mas não lhes sei o significado ... a Rússia ... haver vivido e não haver retornado a um dos possíveis locais onde poderei ter sido concebida, porque seria um retorno, chegou minha mãe com a sua barriga, uma de minhas pátrias espirituais, quero dizer, o seu povo que canta e dança, e sua literatura. O álbum de família. O meu Dyádya e a minha Tyótya. Eu teria de pisar lá. (GROSSMANN: 1997, p. 134)

Neste momento da narrativa, a narradora recebe a memória, como ela mesma diz, “de súbito”. Mas sabe-se que ela resgatou essa parte de sua história no exato tempo em que se lembra de Anete, personagem encarregada de cuidar do sobrinho de Victor, cantarolando, um ato que foi percebido pela narradora como um gesto de ternura e cura, para não apenas o enfermo, mas para si. A partir desta percepção no tempo, a narradora recupera, pelo esforço da memória, a lembrança de seu *Dyádya* cantando.

O narrador de *Em busca do Tempo Perdido* encontra-se durante toda obra, alheio ao tempo, sem saber qual é o tempo que viveu e qual é o tempo em que vive. Tem-se então, o mundo como ele conhecera e o mundo transformado pelo tempo, em duas imagens justapostas. Dentre as diferentes imagens do tempo, sua passagem pode ser percebida através do que se observa concretamente, em efeitos visíveis, enquanto que o mundo de antes é reativado pela memória; “o ir-e-vir das evocações da memória na obra de Proust, como fonte de reconstituição do si mesmo” (GONÇALVES: 2004, p. 126). O que Proust faz é buscar a si mesmo através do tempo por meio da sua própria memória, que por vezes é induzida a certas lembranças que não aconteceram exatamente como relembradas, mas ressurgem involuntariamente para satisfazer a reconstituição que busca em sua obra.

[...] já em Combray, no caminho de Guermantes, solicitado, tal como essas reminiscências, a atenção, encerrando porém não uma velha sensação, mas uma verdade nova, uma imagem preciosa que eu tentava desvendar por meio de esforços semelhantes aos que fazemos para recordar alguma coisa, como se nossas mais belas ideias fossem músicas que nos voltassem sem nunca as termos ouvido e buscássemos escutar, transcrever. Lembrei-me com prazer, porque significava que eu já era então o mesmo, e se marcava assim um traço fundamental de minha natureza, com tristeza também, porque não fizera nenhum progresso, [...] (PROUST: 2007, p. 158)

No fragmento acima, o narrador proustiano redescobre em uma de suas reminiscências que o seu *eu* é ainda o mesmo, e por conseqüência, que sua memória continuara ativa e ágil. Não sem pesar, toma sua descoberta como novidade, já que foi descoberto algo que ele não tinha conhecimento — que continua o mesmo, apesar de tanto tempo passado — e que as sensações que sentia no momento da narrativa deste trecho também eram novas, apesar de fazerem parte de uma memória.

O narrador proustiano assume a posição do eu, e levado de recordação a recordação, reencontra o tempo quando descobre a lembrança espontânea, ou a memória involuntária, aquela que acontece de forma inesperada, como um ato automático desencadeada por uma sensação viva de algo vivido por ele, como se neste instante presenciasse um trecho de seu passado. Grossmann, em busca da linguagem proustiana, desencadeia em seu romance a percepção ativa de sensações, que trazem lembranças para reconstituir uma relação amorosa que não chega a ser concretizada, com a intenção de prolongar momentos que tiveram importância na configuração deste cenário. Essa revivescência interrompe o fluxo da *durée*, consciência interna do narrador — que na obra proustiana pode assumir as definições utilizadas por Bergson —, detendo-se num momento considerado muito mais importante que o passado e o presente. A narradora grossmanniana, conhecedora desta habilidade de Proust para compor suas obras, dedica parte da narrativa para dizer — e imaginar — como acontecia a composição proustiana:

E se a escritura de Proust é ao correr da pena, por isso o movimento da frase vai surgindo interminável, porque não pode voltar sobre si mesma, também por sua situação espacial, em seu leito-catedral, vestido em camisa de noite, banhada de leite quente, trional, filogine, veronal, dial, adrenalina, cafeína, evatmina, cola e outros, e até pelo meio utilizado para o registro, devendo em seguida ser confiado o texto à datilografia e à gráfica, conforme eu o descrevo e denomino, um delicioso gâteau manqué, do qual nenhum outro, por mais bem-feito, teria o divino sabor, o esforço despendido não é menor do que o do escultor, (...) (GROSSMANN: 1997, p. 166)

Descrevendo e narrando como a pena funcionava nas mãos de Proust, de onde surgiam frases intermináveis, Grossmann não só exalta traços característicos do escritor modernista como tenta reproduzi-los como em momentos acima transcritos. Em situações como esta, onde se procura resgatar pela memória momentos do passado — não necessariamente o passado dela — tais momentos são transformados em intermináveis divagações que fazem a narradora se perder do seu foco inicial que é a narrativa de *seu* diário íntimo, com experiências que ela viveu. Por mais que procure restituir momentos baseada na maneira narrativa proustiana, a narradora grossmanniana não consegue seguir — obviamente — os mesmos parâmetros que os usado pelo autor.

O homem de Proust é o que ele possui interiormente, e esse universo, quase nunca consciente, manifesta-se muitas vezes em instantâneos, pela memória. De acordo com suas concepções, Proust acredita que a possibilidade de sobrevivência permaneceria na ponte da memória e não na fluência da duração, como queria Bergson. Pela memória, ele compreende clara recordação e não a implícita e total memória que está incluída no conceito de duração bergsoniano: “o homem é o que tem de si”. (GONÇALVES: 2004, p. 143)

Ou seja, o narrador proustiano confiava quase que exclusivamente na sua memória para reconstituir seu passado e experiências; a fluência da duração não era totalmente necessária para que a narrativa acontecesse. A narradora de Grossmann, por outro lado, sabe que não há como seu romance e si mesma sobreviverem sem a fluência da duração que ela busca, muitas vezes em vão, manter em sua narrativa. Como seu tempo é inconstante e confuso — muito mais que o tempo proustiano, que transcorria de

certa forma estável em contraponto com sua instabilidade interior — a duração da memória só consegue ser mantida pela insistente vontade de transformar seu passado em um presente concreto. O tempo surge, então, como impulso para que a narrativa aconteça: na obra grossmanniana, tempo e memória se completam para formar a narrativa, o discurso que acontecerá para retratar a história que ela deseja narrar.

A história permite retrocessos e antecipações. O discurso, que não pode ordenar senão sucessivamente as representações, mesmo simultâneas, põe o tempo na dependência do ato de leitura através do qual se realiza. Mas é nesse plano, atravessado pelo leitor, e onde o tempo é unidirecional e rígido, sucessivo, que se concentram os procedimentos de técnica narrativa que possibilitam o seu ajuste com o tempo pluridimensional da história. (NUNES: 1992, p. 350)

O discurso deve seguir certa ordem para que seja possível a compreensão do texto que se lê, mesmo que no discurso sejam narrados acontecimentos simultâneos, que ocorreram num mesmo lugar, numa mesma ora, ou mesmo acontecimentos que estão completamente separados pelo tempo, mas que no plano do discurso estão bastante próximos. E com esta ‘permissão’ que a história concede para as narrativas, a narradora/personagem de Grossmann mescla a descoincidência de suas memórias à pouca durabilidade de seu tempo, que não consegue manter um fluxo semelhante ao que Proust mantém em sua obra.

Então, mesmo com Emeric, sentia o peso daquela época de transição, e a culpa de havê-la sentido como tão pesada, assim empurrei Angel por algumas horas de sursis de junto de mim, e lá me fui, livre, cuidar de minha vida, nem que fosse para ir ao médico, e encontrando a Clínica fechada, os funcionários em greve, desci a Rua Princesa Leopoldina em direção ao Shopping, onde está o Cinema, lembro-me bem que era uma quarta-feira, sessão das 14.00 horas, porque Angel costumava passar neste dia da semana a manhã comigo, e depois almoçávamos no *Othon*, mas eu o havia dispensado em benefício destes meus projetos, e entrei, nem sabendo direito qual o film, [...] (GROSSMANN: 1997, p. 88)

O tempo em que a narradora narra é um tempo muito antes daquele onde ela se encontra, muito antes dela conhecer o atual dono de seus mais intensos pensamentos, Victor, tempo este onde ela revive dois personagens que fizeram parte de sua vida, dois antigos amores, de épocas diferentes, mas que neste momento da narrativa se encontram muito próximos que seria mesmo possível dizer que estão no mesmo tempo. Mesmo sendo duas lembranças diferentes, em momentos distintos, com durações diferentes, a narradora não estende por muito tempo a narrativa, talvez por não ter tanta importância para ela, no momento do discurso, ou porque ela não consegue manter o fluxo da consciência a ponto de prolongá-lo para que se encontre mais detalhes que pudessem complementar momentos como aqueles.

Desde o modernismo artistas seguem rompendo com a visão realista nas artes plásticas e literárias do final do século XIX, provocando um desvio rumo ao movimento moderno e às vanguardas das primeiras décadas do século XX. Havia a necessidade de se experimentar algo novo e, por conseguinte, anular experimentos anteriores para se tomar posição com relação ao futuro das artes. Principalmente, a presença da fotografia levou a uma reflexão sobre o fazer artístico. O modernismo, ao se opor à tradição, não teve a intenção de negar a arte que existia até então, mas negar seu sistema e suas instituições. A constante e suprema influência que escritores como Proust tiveram para artistas que os sucederam reforça-se a cada nova obra que surge no período da contemporaneidade.

Assim, mesmo com tantos desacordos e discussões que se confrontam, a chamada arte contemporânea consegue apreender a atenção quando da sua teorização, pois ela recoloca o moderno em discussão e, principalmente, demonstra que as questões desta nova maneira de fazer arte não são as mesmas das modernas e antecessoras, mas muito mais formais e metalingüísticas, o que não implica o fim do moderno, mas sua

constante retomada (MENEGAZZO: 2004, p. 24). A arte grossmanniana, retomando o modernismo de Proust, constrói seu texto de forma mais pautada e ao mesmo tempo mais incerta. É pautada por seguir ou pelo menos saber da fundamentação teórica que esteve presente na obra proustiana, incerta por não saber exatamente o que fazer com tais conceitos e como aplicá-los à obra contemporânea que produz. Foi de extrema importância e utilidade que Proust tivesse rompido com a maneira de enxergar o tempo e utiliza-se da memória para reconstruir — ou construir — sua narrativa. Grossmann seguiu o amigo de sua narradora na raiz de sua teoria e o utilizou de tal maneira que tempo e memória grossmannianos — e não mais proustianos — tivessem novos conceitos e funções. Em Proust, o discurso ocorre:

Subjacente ao conteúdo da narrativa, à sua trama feita de momentos imprecisos, expandidos na direção do passado ou do futuro, à custa de um discurso sinuoso, esse curso temporal justifica a denominação genérica de romances do *fluxo de consciência* para aqueles que, como os de Marcel Proust e Virginia Woolf — independentemente do encaminhamento diverso que deram à tematização do tempo e ao *ponto de vista* que adotaram —, incorporam à sua trama as mudanças da duração interior. (NUNES: 2003, p. 57)

Como afirma Nunes, existe a utilização constante e necessária do fluxo de consciência em romances como de Proust e Woolf, assim como no romance grossmanniano. Porém, cada autor toma a liberdade de utilizar esse fluxo de consciência de maneira que a narrativa cria traços que sejam característicos daquele que a escreve. Comumente se analisa o tempo pelos tempos verbais. Se em uma fala alguém diz: — Ontem estive em Siena — pode-se concluir que o tempo que é retratado é o passado, já que o verbo está no pretérito perfeito. Já se alguém fala — Sonhei que estava em Siena — a ação não chegou a ser concretizada, pois o ato *estar* aconteceu em um sonho e apesar do verbo estar conjugado no pretérito imperfeito. São teorias que na literatura não fazem mais tanto sentido. O tempo tornou-se uma categoria muito além de qualquer

outra e defini-lo tornou-se tarefa muito árdua de ser concluída — pode-se dizer que é tarefa vã.

Em sua obra moderna, Proust iniciou sua narrativa no livro *No Caminho de Swann* pelo tempo verbal pretérito imperfeito. Não foi por descuido ou por falta de opção, mas por decisão sábia que faria de sua obra uma das obras — se não a obra — que melhor utilizou e definiu a categoria tempo:

Durante muito tempo, *costumava* deitar-me cedo. Às vezes, eu 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 ideia 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 [...] [grifos nossos] (PROUST: 2004, P. 9)

Nunes define esta escolha como a melhor para que se prolongue um estado, ou seja, para que permaneça por mais tempo um estado, uma sensação, que aqui é a sensação que mais marcou a infância do personagem na obra Proustiana. Sabemos que o pretérito perfeito de que fala Nunes, e que Proust utiliza de modo eficiente, expressa um passado inacabado, que perdurou por muito tempo no passado e que, de alguma forma, ainda está presente no presente. Tal definição parece se adequar perfeitamente ao que Proust pretendeu em sua obra: tocar em um passado inacabado para ele. Grossmann por outro lado, renova a utilização do presente quando o utiliza para falar do passado:

Oh, que coisa forte é o amor! *Estou* sentada diante de Victor sem que ele nada saiba. Nosso primeiro encontro *perde-se* no fundo das eras e não *pode* ser determinado. Sequer por marcos com Queóps, Quéfren ou Miquerinos. *Estou* aqui para fazer, com velocidade superior à da luz, o que *devo* fazer. *Concedo-me* uma hora, uma hora no máximo. *Agrada-me* a elegância dos que *chegam* com lentidão e *partem* com rapidez, para que deles não se *fartem* e mais *cobicem* sua preciosa presença. [grifos nossos] (GROSSMANN: 1997, p. 15)

Por sua vez, a narradora se utiliza do tempo presente do indicativo para descrever o passado — um passado que, tomado por este tipo de início de narrativa, pode estar acabado, inacabado ou ter sido há pouco iniciado. Somente no final da obra o leitor descobre que o passado do início da narrativa é um passado inacabado, não por ter suas ações constantemente realizadas ou prolongadas no passado ou como em um diário — caso de Marcel Proust — mas pela narradora não ter conseguido se distanciar do sentimento que teve por Victor e que, por algum motivo, sobreviveu sozinho, sem a presença dele. Utilizado de maneira completamente diferente da utilizada por Proust, o tempo grossmanniano é ainda mais complexo de ser mensurado, pois a inconstância dos tempos verbais e suas funções dentro da narrativa faz com que o narrador perca o foco de sua análise constantemente. Quando parece que finalmente ficou claro que o tempo que está sendo narrado é o tempo exato que está acontecendo o fato, outra divagação da memória atravessa para retomar as análises do início.

Fugidio como o tempo cronológico da história, que dá saltos, sem preenchimentos dos períodos vazios, é o tempo vivido, que contrasta com o tempo do ato de escrita, este contrastando com o presente da narração, o qual vai de encontro com a temporalidade do leitor. (NUNES: 1992, p. 355)

O tempo vivido grossmanniano, mesmo sem poder ser definido em datas, está claramente presente na obra e é *revivido* por meio da memória, a única capaz de resgatá-lo onde quer que ele esteja. Mesmo quando a narradora cita datas na sua narrativa, na possível intenção de auxiliar o leitor, o efeito é que o leitor fica ainda mais preso nas teias tempo-espaciais da obra.

Rememorar é na verdade, esquecer, atribuir ao passado aspectos e particularidades que existem no presente, “é descobrir, desconstruir, desterritorializar — atividade produtiva que tece com as ideias e imagens do presente a experiência do passado” (MIRANDA: 1992, p. 120). Quando se lembra do vivido, toda a atmosfera

que envolve a lembrança, o que está acontecendo no ‘agora’, desde o ar que se respira, os anos que se passaram desde então, as pessoas com quem se está naquele momento, influenciam e acrescentam itens para tal memória. Concomitantemente, o sujeito que esteve lá, neste passado, perde parte de si à medida que a ele são acrescentadas novas características, novas experiências ou fatos novos.

O sujeito se desconstrói aos poucos e deixa no tempo, nem no passado, nem no presente, mas no entremeio desses dois tempos, partes que antes representaram uma unidade. Levando-se em conta a fragmentação do sujeito ocasionada pela busca incessante do que não será jamais reconstituído, fica mais claro o desconforto daquele que narra suas próprias lembranças e se vê a cada momento, mais como outro que como a si mesmo.

Esse desconforto justifica a resistência do sujeito em relatar experiências, que, no lugar de recompô-lo, o recortam, como na restauração de um vaso quebrado: a marca dos remendos dos cacos permanece, reforçando a fragmentação. (SOUZA: 2007, p. 24)

Este ser que se recorta, que se auto-mutila, para, do líquido que jorra deste processo, retirar aquilo que em vão deseja tornar vivo outra vez, refaz e desfaz si próprio cada vez que se busca em suas memórias. Grossmann demonstra sua inquietação diante desse movimento de auto-desconstrução e para demonstrar isto no seu texto não é necessária a utilização do pretérito imperfeito, que representa um passado inacabado, pois ela utilizando outros recursos como reticências, pausas ou iniciando parágrafos sem que a ideia do anterior tenha sido fechada...

De repente, atrás de mim, abraça-me, num abraço apertado, Antonia. É que sempre, desde que nos conhecemos, giraram todas as nossas conversas em torno do amor, o que criou entre nós duas um laço indissolúvel, um anel que não pode ser desfeito. Ela está linda, em seu vestido flutuante, seu broche de borboleta, trazido por uma amiga, de Toledo. E breve, atira-se em público, ao marido. É belo o gesto. Mas eu, a que aspiraria? Se pelo menos soubesse.

Mas é que saberei quando chegar lá. Do contrário, como caminharia?
(GROSSMANN: 1997, p. 57)

As incertezas e a inconsistência, não apenas aquelas que surgem no momento das memórias, mas as que já existem dentro das próprias memórias, demonstram quão frágil torna-se a narradora no decorrer da narrativa. Confirma-se a cada página a liquidez do seu *eu* por meio da narrativa do outro, que talvez, em algum momento, pode realmente ter sido ela mesma. Ela, como narradora da auto-memória, “conscientiza-se da impossibilidade de completar a paisagem, pelo fato de existirem peças que faltam” (SOUZA: 2007, p. 24).

As idas e vindas na memória e no subconsciente desnorteiam a narradora, que divaga por muito tempo sozinha e desesperada com o fardo de suas reminiscências. À procura de um cesto gigante, onde ela poderá despejar os entulhos extraídos de suas lembranças, encontra o leitor e divide com ele aquilo que ela não mais pode suportar. Como um grande depósito, ele se encarrega de acalmá-la para só então, depois de aceitar sua memória, poder serpentear por entre os entulhos na ilusão de encontrar os remendos, o início da ‘colcha de retalhos’ tecida por ela durante todo o tempo de desentulhamento.

A confecção desta colcha não foi feita por um grupo de amigas, num momento de reunião para recordar suas vidas (LOPES: 2007, p. 92), mas por uma só pessoa, vítima de um sentimento de amor que a arrebatou de tal maneira que a deixou sozinha no mundo para amar ninguém mais que a si mesma ou suas lembranças. Enquanto a narradora de *Meu Amigo Marcel Proust Romance* narra a morte do seu *Amor* — amor próprio, talvez? —, narra sua própria morte, a morte de um sentimento onde ela acreditava ter depositado todas as suas sortes, escancarada na morte do outro:

Pintar a morte do Outro, é ver-se ali, pintar a sua própria e mágica morte, após uma vida encantada, e encantada estou com o pintor, cujas telas no MAC/SP, que goyescamente pintou em série cenas da morte da mãe – ele ali, nela morrendo. (GROSSMANN: 1997, p. 124)

Referindo-se ao pintor que pinta no quadro qualquer tipo de coisa, mas que coloca todo o seu *eu* naquela arte que produz e mais especificamente ao pintor que pinta a morte do outro, pintando assim a própria morte, pode-se compreender que escrevendo seu diário íntimo e colocando nele a morte do relacionamento entre ela e Victor, a narradora relata sua própria morte já que naquele sentimento estavam apostadas todas as suas fichas, e como o saldo desta aposta não foi positivo, surgiu o sentimento de desfacelamento pessoal. O puro e simples gesto de amar outra pessoa, viver momentos inesperados e lembrá-los a cada oportunidade é quase que um ato banal, não fosse a complexidade de sentimentos que fazem parte desta ‘encenação’. Mesmo assim, como ato do cotidiano, o amor é pensado por Grossmann de outra maneira, uma maneira poética, “uma poética do cotidiano, centrada na sutileza e na delicadeza”, assim como no resgate do que está no passado, como outra forma de encenar a realidade (LOPES: 2007, p. 101). Não é uma narrativa necessariamente inovadora, mas uma representação peculiar à narradora que a conduz.

Como uma deusa do amor, a intelectual de Grossmann vive uma experiência que ela diz ser única em sua vida, como se fosse a última oportunidade de amar um alguém — e ela não deseja ter seu amor retribuído — como alguém que, apesar de viver num outro tempo, ainda permanece presa aos amores platônicos vividos ou imaginados em seu tempo de criança, personificados em seus filmes favoritos ou escritos nos clássicos livros de literatura. Esta narradora é uma mulher que transcreve no papel as angustias do momento que vive e viveu e com as quais não consegue viver em plena harmonia; uma mulher que vive intensa e desconfiadamente um sentimento que ainda não sabe onde irá levá-la. Talvez por isso mesmo, por ter perdido parte do controle que tinha de sua vida,

sempre comum e desinteressante, sente medo e sussurra aos ouvidos do leitor — ou do seu diário que talvez nem lido será — seus misteriosos sentimentos que não confia a ninguém de forma plena, pois ela tem consciência de que o mundo que ela constrói neste narrativa não é o mundo que ela vive de fato, mas um mundo que já deixou de existir.

As memórias que ela deixa no papel, como sulcos negros cravados na palidez de sua vida, são lágrimas durante-e-pós depressão amorosa irresolvível, como desejo de “fazer da página escrita a página viva” (MIRANDA: 1992, p. 128). Incapaz de resolver seus pensamentos, os transcreve para que alguém faça isso por ela, para que o leitor se envolva em seu drama demasiado complexo para ser vivido somente por ela e talvez também por Victor. Nas entrelinhas por onde ela permite que esse amor passeie, passeie também a dúvida do sentimento que divaga dentro de Victor. Mesmo dizendo-se convicta de que não precisa do sentimento alheio para experimentar o mais puro amor, é dele que deveria partir a certeza que poderia arrancá-la deste abismo representado por letras vazias. A transformação que ela vive já é irreversível para todos: para ela, para Victor, para Amor, para o leitor, para a leitura...

Sento-me neste canto, na cadeira de balanço, a claridade é ideal, nem de mais, nem de menos, meus olhos gozam de um *tremendo* [grifo nosso] bem-estar por esta gradação perfeita. Ah, sei, digo-me, e se eu deixar de querer bem (contaminação lingüística, como tantas outras, proveniente dele) a Victor, vou ter de voltar para onde estava? Pelo contrário. Eu já sou outra pessoa, isto é irreversível. Posso converter esse amor no amor por dezenas de pessoas, multiplicá-lo, descobrir seres maravilhosos e maravilhas nos seres, era este, precisamente, o amor que eu sonhava em criança, e como pude, como pude esquecê-lo? [...] (GROSSMANN: 1997, p. 139)

A aparente tranquilidade com que começa narrar este fragmento, ela numa cadeira de balanço de onde sente a claridade ideal e um tremendo bem-estar logo se depara com a realidade que sua memória não a deixa esquecer: a não concretização do

amor que dedicou a Victor, amor este que sonhava ter desde criança, onde ela seria capaz de enxergar maravilhas em tudo e em todos, e que até aquele momento ela não se lembrava — fraca e fragmentada pela memória — que era exatamente este tipo de amor ela quis viver. A memória responsável por lhe revelar parte de suas vivências, revelou-lhe naquele momento algo que estava esquecido e que ela provavelmente não desejava relembrar. Pode-se dizer que ela vivenciou uma lembrança espontânea:

A lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data. Ao contrário, a lembrança aprendida sairá do tempo à medida que a lição for melhor sabida; tornar-se-á cada vez mais impessoal, cada vez mais estranha à nossa vida passada. [...] Esse hábito, aliás, só é lembrança porque me lembro de tê-lo adquirido; e só me lembro de tê-lo adquirido porque apelo à memória espontânea, aquela que data os acontecimentos e só os registra uma vez. (BERGSON: 1999, p. 91)

No último fragmento grossmanniano, citado acima, pode-se dizer que ela teve uma lembrança espontânea, pois ela demonstrou real espanto com a auto-pergunta: “como pude, como pude esquecê-lo?”. A lembrança espontânea, como afirma Nunes, é “imediatamente perfeita”, e o tempo não conseguiria acrescentar nada à sua imagem. Porém, o restante da narrativa poderia ser definido como memória espontânea, pois os acontecimentos narrados pela narradora grossmanniana foram gravados e datados uma só vez, mesmo tendo sido resgatados mais de uma vez. Mesmo o pensamento — que pode conter memórias e reflexões — sendo um tipo de discurso, ele não é fiel aos fatos tais como aconteceram e nem com um ‘disfarçado’ monólogo interior ele se tornaria mais real e verídico.

O «pensamento» é efectivamente um discurso, mas, ao mesmo tempo esse discurso, «oblíquo» e enganador como todos os outros, é geralmente infiel à «verdade sentida», que nenhum monólogo interior pode restituir, e que o romancista tem que se resolver a deixar transparecer através dos disfarces de má fé, que são a própria «consciência». (GENETTE: 1995, p. 176)

A obra grossmanniana, toda narrada num monólogo interior contemporâneo diferente — diferente na apresentação dos tempos verbais, no modelo de texto, no tempo em que escreve, no lugar de onde fala — da maneira narrativa de autores modernos como Marcel Proust, Flaubert ou Virginia Woolf ou mesmo narradores contemporâneos à Grossmann, mas com essência semelhante — a busca do tempo pela memória —, apresenta-se em forma de discursos, de pensamentos ou de diálogos interiorizados, ou seja, diálogos onde somente a narradora tem voz e empresta sua voz aos outros personagens.

Nunes expressa opinião semelhante à de Genette ao afirmar que o “*monólogo interior* sintoniza a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado, do personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja o afetivo e ilógico, no rastilho de imagens ou ideias associadas” (2003: p. 64). Ou seja, para se obter o monólogo, palavras e pensamentos devem estar em sintonia para que o discurso consiga ser produzido. Mas o pensamento da narradora/personagem grossmanniana pode ser tanto espontâneo, onde as lembranças que estão guardadas surgem aos poucos, quanto adquirido, requerendo esforço para se chegar até as lembranças. Acredita-se que em *Meu Amigo Marcel Proust Romance* estejam presentes os dois tipos de pensamentos em forma de discurso interiorizado, ou seja, de monólogo interior. O que a narradora procura é resgatar suas memórias e escrevê-las de forma que constantemente o tempo do discurso e o da história se cruze para formar uma nova categoria de tempo, inteiramente grossmanniano. Em textos como este, pode-se dizer que:

[...] se destaca a espécie de temporalidade indivisa da *história* e do *discurso*, as sequências de ambos formando uma só pauta textual, que predelineia o movimento de leitura. Ao contrário dos casos em que o andamento se alonga, ou daqueles em que se abrevia em relação à duração do conteúdo, o *monólogo interior* os iguala, ajustada a consciência do personagem-narrador à consciência do leitor, as vivências de um devendo ser as do outro. (NUNES: 2003, p. 65)

No monólogo interior, muito mais que a busca pelos vários *eus* dilacerados ao longo do tempo, está a busca pela cumplicidade do leitor, que integrado à história narrada, participa de seu curso, mesmo sem interferir verbal ou fisicamente. A partir desta cumplicidade, o narrador/personagem se sente mais seguro para continuar sua jornada interior, pois sabe que no exterior, haverá alguém velando suas palavras. O monólogo, externado por palavras resgatadas pelo tempo, só é possível obter o efeito de monólogo na obra grossmanniana por meio da memória. É a memória que buscará atentamente o que a narradora/personagem da obra deseja para seguir compondo sua história. Não necessariamente suas memórias vividas, mas memórias que adquiriu com suas leituras e divagações pelo universo literário; memórias estas escritas por pintores, escultores, imperadores, escritores que muito deixaram para sua história. Diz-se sua história porque é ela que narra, mas poderia dizer a história de dezenas de personagens, escritas em diversas línguas e com vários tipos de linguagens.

Por minha vontade, seriam instalados no Shopping vários Sofás Dali de Gala, estofados de seda natural, em seu formato namoradeira, para que os pares exercessem a sua pedagogia franqueada, como exerço a minha escrevendo, em benefício e aperfeiçoamento da humanidade. E sobretudo a naturalidade com que o feminino exerce, sustentando o mundo, com gentileza amestrando o masculino arisco, sempre como se tivesse aos seus cuidados um infante ao colo, acariciando-o, acalmando-o com seus toques suaves, sorrisos e algumas poucas palavras, silêncios, olhares, decifrando Lohengrin sem lhe fazer qualquer assustadora pergunta. Estas meninas já são enésimas, elas sabem o que lhes foi confiado. Tenho receio apenas de que esta, com um paninho amarelo, como no quadro de Vermeer, que lhe deixa ver os admiráveis omoplatas, possa sentir frio no ar refrigerado do cinema, mas poderão servi-lhe de echarpe os abundantes cabelos, pesados até demais para este quase imaterial corpinho. (GROSSMANN: 1997, p. 105)

A narradora grossmanniana passeia pelo tempo em que Salvador Dalí e sua amada Gala, cuja arte transcendeu todos os espaços, desde galerias, museus, prédios, quadros, até móveis exclusivos projetados por ele. O sofá que é narrado neste fragmento da obra foi projetado por Dalí no formato de boca, sendo este associado para uso de casais apaixonados, tais como descreve a narradora de amor esfacelado. Ao falar de

Lohengrin, recupera a Lenda dos Cavaleiros da Távola Redonda e a fatídica pergunta feita por Elsa sobre o verdadeiro nome do personagem. E então, andando novamente pelo tempo onde encontra Vermeer, intercala cenas de um de seus quadros às possíveis cenas comuns à atualidade, como uma simples sessão de cinema. A descrição de um simples parágrafo como este deixa de ser banal quando se analisa as viagens feitas pela narradora, em tão poucas palavras, que a levou a tantos espaços e tempos diferentes, mas que na obra, pareciam todos tão próximos. A assertiva sobre espaço e tempo é confirmada mais uma vez por nesta narrativa, que une as duas categorias majestosamente e as conserva assim por toda a obra, independente de quantos espaços e tempos ela precise percorrer para conseguir tal façanha.

A literatura, por outro lado, faz uso da linguagem, composta de uma sucessão de palavras que prosseguem através do tempo; e daí segue que a forma literária, para harmonizar com a qualidade essencial do seu veículo, deve se basear primariamente em alguma forma de sequência narrativa. (FRANK: 2003, p. 227)

Esta forma de sequência narrativa de que fala Frank é livre para os escritores e, por conseguinte, para seus narradores, que escolhem, na literatura, a forma como atravessarão o tempo — se esta for a intenção deles — e qual recurso que será utilizado para que tal categoria se expresse melhor. Os vários tempos de que fala Nunes — tempo físico, tempo psicológico ou tempo vivido, tempo cronológico, tempo histórico, tempo lingüístico, tempo verbal, tempo de leitura — na obra *O Tempo na Narrativa* podem ser vistos em igual importância e utilização nas produções artísticas. Porém, de produções modernas como as proustianas, joycianas ou woolfianas até algumas produções contemporâneas que envolvem essencialmente o tempo, como a obra grossmanniana, é possível notar que o tempo vivido é aquele que cumpre melhor as funções de busca pelo tempo por meio da memória.

O tempo vivido seria uma forma temporal onde os sentimentos estariam mais envolvidos que no tempo físico, por exemplo, onde se tem a impressão de algo mais teórico, imutável. O *tempo físico* poderia ser “a medida do movimento como relação entre o anterior e o posterior [...] quanto o próprio processo de mudança — processo objetivo, porque independe de consciência do sujeito [...] (2003, p. 18). Já o *tempo cronológico* é o que “é o tempo dos acontecimentos, englobando a nossa própria vida, [...] firma o sistema dos calendários [...], regula nossa existência cotidiana.” (2003, p. 20). O *tempo histórico* “representa a duração das formas históricas de vida, e podemos dividi-lo em intervalos curtos ou longos[...]. Os intervalos curtos [...]: guerras, revoluções [...]. Os intervalos longos [...] (formação da cidade grega, feudalismo [...])” (2003, p. 21). O *tempo lingüístico* é o tempo do discurso depende do ponto de vista narrativo — se o narrador é onisciente, personagem, em 3ª pessoa ou em 1ª pessoa. Ele revela “a condição intersubjetiva da comunicação lingüística. Suas divisões próprias, inteligíveis no ato de execução da fala, [...], atualizam-se no texto escrito juntando-se às coordenadas espaço-temporais que o tempo cronológico fornece.” (2003, p. 22)

O tempo nas obras literárias é necessariamente o tempo vivido, pois nelas “o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações” (NUNES: 2003, p. 24). Apenas o tempo vivido consegue atuar de tal maneira sem interferir nas modalidades acima citadas necessárias para realização das narrativas. A narradora grossmanniana utilizou o tempo de forma que a personagem ficasse em vários pedaços e tempos. Ou seja, partindo do estilo proustiano de narrar a vida de seu personagem Marcel, que, esfacelado em diversos *Marcel*s se nega a encontrar-se em apenas um: o Marcel de idade avançada. A narradora parece não aceitar e não perceber que seu tempo passou e que mesmo narrando suas diversas vidas o que ela encontrará não é mais a jovem que se apaixonou por Victor, mas a senhora

que permitiu que a vida passasse sem que nada fizesse para ter o futuro diferente. Outra hipótese poderia ser que, não aceitando a vida que estava diante de seus olhos, fechou-se para o tempo no intuito de pará-lo, e não conseguindo isto, só foi notar sua passagem quando ele já havia avançado muito. E a narradora, ao final do livro, demonstra ter consciência disto:

O emprego do tempo... sim... a mais severa estrita metafísica. O sonho maior é o daquela casa, algum material mínimo que já tenho e não pode ser substituído, este eu domino, ele está sensibilizado, tem um peso especial, o gesto de trocar a fita na máquina, uma determinada fita que se comprou antes, o de limpar meticulosamente as mãos, se uma outra pessoa fizer isso, alguma coisa na economia do trabalho se desloca, como acredito que se deslocaria se o que escrevia deitado escrevesse sentado, e eu própria escrevi dois dos meus livros deitada, com uma conotação diferente, foi no tempo de Angel, pode-se morrer de tais coisas, é inegável, então me acomodei naquele sofá azul [...] (GROSSMANN: 1997, p. 172-173)

Partindo de uma memória que se encontrava com momentos que estava vivenciando ao lado de Victor, passando por lembranças com seus pais, de filmes que havia assistido, de notícias que aconteciam no mundo no momento de sua escrita, em momentos que estavam por vir — mas que talvez jamais chegassem... — até momentos que viveu com Angel, que escreveu outros livros, a narradora-personagem divaga por lugares que possivelmente ficaram por muito tempo esquecidos na memória e que foram despertados por reflexões que teve durante um breve diálogo com o amado.

Consciente da difícil tarefa de empregar bem o tempo, especialmente o *seu* tempo, e onipotente diante de tal missão, a narradora faz, e não apenas refaz, trajetórias que desejaria ter vivido, pessoas com quem gostaria de ter compartilhado tais momentos. Sem deixar de citar Proust e um dos fragmentos de *O Tempo Redescoberto*, quando o personagem-narrador cruza diversas memórias, as vividas, as que gostaria de ter podido agir de maneira diferente, as que parecem terem sido antecipadas...

[...] outra forma viva, que também já não existe senão na minha memória, me aparecera pela primeira vez na praia de Balbec: Albertine, calcando a areia naquela tarde inicial, indiferente a todos, marítima como uma gaivota. A ela, amei-a logo, tanto que, para poder passar diariamente em sua companhia, não fui, de Balbec, visitar Saint-Loup. E entretanto a história de minhas relações com ele prova também que em certa época eu deixaria de amar Albertine, pois para ir passar algum tempo com Robert, em Doncières, moveu-me o desgosto de não ser correspondido o sentimento que nutria pela sra. De Guermantes. (PROUST: 2007, p. 130)

Marcel Proust antecipa e retarda futuro, passado e presente num mesmo fragmento de texto. Já no início da citação ele afirma que o que está por ser narrado existe apenas em sua memória e que, através dela, irá buscar uma personagem que fez parte de sua vida, Albertine, a quem amou e por quem deixou de cumprir algumas promessas de visitas — e em sua época palavras valiam mais que tudo: promessas não cumpridas, vínculos quebrados — e posteriormente sua memória o leva a um passado posterior ao passado inicial de sua fala, onde ele não mais amava Albertine e onde mais um amor não-correspondido viria assombrá-lo. Parece bastante confuso na explicação, mas na leitura tudo parece muito simples.

Essa é a grande arte que mestres, como Proust, deixaram de legado para gerações posteriores: fazer que o texto se pareça tão simples que envolva o leitor na primeira linha, e tornar-se tão complexo que o leitor não consiga — e não queira — sair antes de entender o que, quando e onde aconteceu a transição da simples narrativa para a comple(xa)ta história jamais narrada. Não se pode dizer que Grossmann consegue em seu texto exatamente o que Proust conseguiu, pois não foi ela quem teve a brilhante ideia para tal narrativa. Mas é inegável a força narrativa que a autora consegue transmitir para sua narradora-personagem contar uma história toda tramada onde o mais intenso mergulho por suas memórias pode, ao mesmo tempo, salvar e afogar aquele que acompanha esta narrativa.

A memória da narradora grossmanniana, por vezes espontânea, por vezes induzida se torna melhor apreendida quando melhor pensada. Pode ser que ela, muito

antes de colocar suas lembranças num papel, as investigue para melhor compreender que tipo de informação está recebendo e ainda pense e repense mais de uma vez para ter certeza do que irá narrar.

E, de fato, a lição, uma vez aprendida, não contém nenhuma marca que revele suas origens e a classifique no passado; ela faz parte do meu presente da mesma forma que meu hábito de caminhar ou de escrever; ela é vivida, ela é “agida”, mais que representada; — eu poderia acreditá-la inata, se não me agradasse evocar ao mesmo tempo, como outras tantas representações, as leituras sucessivas que me serviram para aprendê-la. (BERGSON: 1999, p. 87-88)

Ou a narradora simplesmente, num esforço mental inerente a ela, consiga representar suas lembranças assim como consegue escrever ou comer; ela sabe que a lembrança está no passado, em algum lugar, sem datas exatas ou tempo fixo, mas tal lembrança é como seu presente: está ali, pronta para ser usufruída. De maneira ou de outra, a narradora atinge seu objetivo de narrativa memorialística extratemporal contemporânea e revela suas lembranças de forma semelhante ao desabrochar de uma flor: aos poucos, no seu próprio tempo, sem muito além de vontade própria para chegar ao objetivo final que é mostrar-se por inteiro, inteira, sem pedaços pelo caminho.

Certamente a metáfora do desabrochar vai de encontro com o que foi afirmado em um momento deste texto sobre os vários pedaços da personagem, do ‘eu’, que são deixados nas várias memórias que surgem: ao final o personagem não está inteiro, mas despedaçado — não necessariamente no sentido vil da palavra — e ele mesmo se encontra juntando seus cacos, tentando reconstruir-se. Pois é como a narradora fica. Mas não é como ela se quer mostrar: ela deseja uma imagem de pessoa íntegra de caráter, de amor próprio, de história.

A análise do texto grossmanniano parece se contradizer o tempo todo, mas o exercício de contradição deve ser feito em textos contemporâneos para melhor tentar

entendê-los e explicá-los. A estética contemporânea não possui parâmetros os quais se deve seguir para formular um texto afim de que ele seja facilmente compreendido. Pelo contrário, tal estética se encontra em constante renovação e experimentação. Tudo pode servir assim como nada pode dar certo. Não parecendo ser esta a preocupação da narradora — que pode até mesmo se divertir em pensar como seu texto seria analisado — ela infringe mais do que o possível as leis do tempo e espaço. Suas memórias parecem percorrer por lugares onde jamais seria possível pensar tal coisa. E seu texto consegue se fixar em algum lugar sólido onde a narradora pode, com a calma semelhante a dos analistas da bolsa de valores em pele de professor de ioga, jogar sua voz ao vento sem saber onde ele irá levá-la.

O tempo psicológico, também chamado de tempo vivido ou duração interior de que fala Benedito Nunes, pode ser chamado também de tempo “agido” — como o termo utilizado por Bergson — na obra grossmanniana. Pois ela retrata não apenas o tempo que viveu, que fica aquém de qualquer mensura, mas o tempo em que vive, no qual age e ao mesmo tempo o tempo no qual não está mais inserida.

Não apenas tempos verbais e dêidicos faz parte de sua arte narrativa, mas memórias, lembranças e imaginação. O que pode ser descrito como imaginação são as memórias alheias que a narradora coloca dentro de sua obra para expressar algo que ela mesma deseja dizer. E não quer dizer que ela tenha simplesmente inventado uma memória, mas imaginado, a partir de textos que estão em sua memória e de lições que foram aprendidas e de alguma maneira foram resgatadas, por muito pensá-las ou necessitá-las — porque a narradora, por vezes, parece necessitar de uma voz ou escrita complementar para seguir escrevendo. As lacunas que sua memória possui jamais seriam completadas de maneira suficiente sem o auxílio de outros recursos literários, como os acima citados. Todos esses recursos não podem ser, nesta obra, observados

separadamente. Se no início do capítulo se falou que tempo e espaço não são mais vistos um sem o outro, pode-se dizer, após todas as divagações e sugestões para melhor compreender os aspectos tempo-espaciais e memorialísticos da obra grossmanniana, que nem tempo, nem espaço, nem memória, nem lembrança, nem imaginação poderiam ser vistos separadamente, mesmo que cada uma dessas categorias sejam independentes na literatura e mesmo tendo elas definições muito diversas umas das outras. Pode-se dizer, então, que a forma de analisar tempo, espaço e memória na obra *Meu Amigo Marcel Proust Romance* possa ser definida pela categoria tempo-espaço-memória, uma só, com diversas definições, mas com único propósito: compreender esta narrativa grossmanniana.

CAPÍTULO TERCEIRO: A AMIZADE NA OBRA GROSSMANNIANA

A leitura de um bom livro torna-se algo como amizade. O sentimento de proximidade é crescente, marcado por momentos, fatos, desencontros, desassossegos. Após várias leituras de *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, é possível sentir o laço de amizade que a narradora procurou criar com o leitor de seu diário íntimo. Ela não pretendeu apenas passar algumas informações sobre sua vida — ou partes mais importantes dela —, mas colocar o leitor dentro dessa vida, assim como visualizou nas memórias proustianas uma devoção de amizade com seus leitores — ela própria, entre tantos outros. Sobre o papel da leitura na configuração dessa amizade, Proust afirma que

Na medida em que a leitura é para nós a iniciadora cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a porta das moradas onde não saberíamos penetrar, seu papel na nossa vida é salutar. Torna-se perigosa, ao contrário, quando, em lugar de nos despertar para a vida pessoal do espírito, a leitura tende a substituir-se a ela [...] (PROUST: 2003, p. 35)

Para o leitor de literatura, a relação com o livro e o ato da leitura são uma necessidade, pois crenças, alegrias, desesperanças, angústias, só poderiam ser causadas por algo ou alguém que fosse muito estimado por aquele que possui tais sentimentos. Não necessariamente o sentimento causado por um amigo íntimo, mas por um *ser* que assume papel de importante e respeitado interlocutor para aquele que enxerga em suas palavras consolo e intimidade. Não se pode, como afirma Proust, substituir a vida real pela fantasiosa, ou a vida atual por aquela que ficou para trás. Por isso é necessário ter consciência de que a vida que esse interlocutor transmite em forma de letras ou amarra este leitor que o estima demasiado possui um linha muito sutil de separação entre realidade e fantasia. É ainda em horas como essa que o amigo tem papel fundamental: trazer o outro para a realidade que está a sua frente.

Na vida da narradora grossmanniana, o papel da leitura e o dos livros está imiscuído e entrelaçado à vida do romance que une a narradora a Victor. Essa amizade surgida por meio das palavras entre autor-personagem-leitor-espectador aparece com intensidade na obra aqui estudada, revelando aos poucos que tal amizade é peça essencial para a composição do romance:

E, no entanto, apesar desta paixão, por pouco destruidora, que abala o corpo até suas últimas raízes, por poder próprio, não pelo de alguma substância, justamente por isso, aqui estamos, tão serenos, um diante do outro, diante destes livros que Victor tão cuidadosamente coleciona, trazendo-os de todas as partes do mundo, pegando-os com um jeito tão caricioso como se pegasse num corpo de carne e osso. (GROSSMANN: 1997, p. 17)

Os livros aparecem na obra como corpos que escondem em si segredos, desejos, saudades, momentos do tempo e memória. Não são meros coadjuvantes, mas conexões essenciais para o romance entre duas pessoas que os têm como pontos de chegada ou partida: chegada para o amor e o novo, partida para o amor e o incerto.

Ter os livros por perto, sabê-los como parte importante da vida de ambas as personagens é ter um ponto de fuga da realidade, muitas vezes angustiante, que são suas vidas; é ter nos livros a presença de momentos importantes que vêm à tona sempre que estes são olhados ou tocados, como se fossem um “corpo de carne e osso”. A relação de amizade transcende as expectativas das personagens no dia-a-dia de suas vidas, a princípio, banais. E cada vez mais, na riqueza dos detalhes, percebe-se a história nada banal contada por Grossmann, numa versão apaixonante e envolvente em suas próprias complicações e expectativas.

Enquanto a amizade proustiana chega a ápices essenciais para sua sobrevivência, a história se faz narrar por meio de textos imbricados nesta história, que surgem como ‘amizades’ paralelas, tijolos que constroem seus alicerces. Saber discernir entre o deleite da leitura e a fantasia proposta pelas palavras é tarefa árdua quando este tênue

limite entre ambos desaparece da narrativa. Em um momento sabe-se ter outra obra presente na escrita grossmanniana como importante degrau para o resultado final que se espera; num outro, a mesma obra dissolve-se nas palavras de Grossmann como se estas fossem suas próprias.

E através dela é que existe em mim este espaço de Veneza, que foi crescendo com todos os artistas que lá viveram, que lá pisaram, que fizeram de Veneza o cenário de suas vidas e suas obras. É lá que quero ir, e levaria um quadro de Monet para olhá-lo lá, sob a mesma luz em que foi pintado. É lá que quero ler os poemas de Byron e de Shelley. É lá que quero ler Kafka, foi lá que ele, chegando com o pé ferido, amou, fazendo uma das suas mais belas reflexões sobre o amor como um ... ainda não. É lá que quero ler Henry James. E Ruskin. (GROSSMANN: 1997, p. 165)

Nesta passagem em que revela os desejos de sua mãe transmitidos a ela mesma, a narradora escreve sobre os livros que foram escritos ou projetados na cidade de Veneza e revela detalhes ínti(fi)mos de Kafka, lidos por ela em uma das bibliografias kafkianas, colocando à luz a possibilidade de uma amizade que surgiu pelos livros e que se estendeu à sua vida pessoal. Os feitos de Kafka desdobram-se de seu livro para o livro de sua leitora, que tomou suas palavras e sensações emprestadas para enriquecer sua obra. Acontece dentro da obra o prestígio de certo livro em detrimento de outro, não representando descaso da narradora, mas escolhas específicas e cuidadosas de palavras e sentimentos nesta cadeia intermitente de amizade, para que a obra fique mais harmônica:

É a fortuna de um homem que ele haja descoberto de onde veio para estar aqui. Que sorte haver eu começado onde tantos terminam, eu vejo isso nestes livros tardios ou pelo menos da maturidade, *O arco-íris*, *Orlando*, *A morte em Veneza*, *Em busca do tempo perdido*, *Outros trópicos*, que o amor é a energia que anima a matéria e produz o conhecimento ... the rest is dross. (GROSSMANN: 1997, p. 145)

Livros como estes, de Marcel Proust, de Judith Grossmann, Virginia Woolf, Thomas Mann, que retratam temáticas semelhantes e inspiradoras para a obra aqui em

questão foram escolhas sábias de uma amizade que, ou por interesse ou por perspicácia, compuseram bases para a formação das ideias e ideais das personagens. Mas dentre todas as escolhas de personagens e autores, aquele que surge como ‘amigo’ da narradora e, de certa forma, do personagem amado pela narradora, é Proust. Ele é tomado como *Marcel*, num grau de intimismo que demonstra uma amizade de longa data e consistente. O tom de amizade que vem sido introduzido neste capítulo nada mais é que a iniciativa para começar a interpretar e compreender qual o papel desse *meu amigo Marcel Proust* para a narradora. Por que *ele* é o amigo, e não Thomas Mann, Virginia Woolf ou Clarice Lispector — que talvez compreendesse até mais os sentimentos da narradora-mulher? Qual a razão da escolha de Proust ou, em termos práticos, como Proust aparece na obra? Que tipo de personagem é essa que, temporalmente falando, encontra-se décadas atrás, quando nem narradora, nem autora, nem obra existiam?

Utilizando-se de Ortega, “a amizade é uma manifestação que não se comporta uniformemente no tempo e no espaço” (p. 11-12) assim como sua temática “está indissociavelmente ligada à questão da filosofia e do político” (13), é possível começar a compreender algumas questões. Ou seja, não estando a amizade restrita aos aspectos temporais — Proust no final do século XIX e início do século XX e Grossmann no fim do século XX até os dias atuais —, nos quais seria impossível unir os dois escritores, a amizade torna-se algo muito mais do que possível — irreal e única. Além disso, a filosofia proposta por Proust, mesmo que aparentemente sem querer, foi o que provavelmente despertou em Grossmann o interesse por filosofar as diversas temáticas que se encontram no livro: amor, memória, tempo, amizade, relações de/em sociedade — esta última sendo responsável por desenvolver na obra a questão política, restringida pela narradora aos conflitos e círculos sociais do meio acadêmico-cultural que ela frequenta.

Mas em se tratando de Proust, seu papel principal é servir de testemunha para o relacionamento quase ficcional entre a narradora e Victor, pois com tantas incertezas e inseguranças o passo seguinte nunca é tomado para que a relação vá adiante. Esse ‘amor’ realiza-se mais platonicamente que qualquer outro relacionamento dentro da obra — inclusive o relacionamento de amizade entre a narradora e Proust pode ser considerado mais concreto. Proust atua quase como álibi da narradora-personagem, que encontra neste *amigo* muito mais que um ombro, mas uma fuga. Suas ideias e inseguranças divagam pelo universo criado por ela para situar o amigo Proust. É para lá que ela vai quando algo em seu mundo ‘real’ — já que sugere-se aqui que nesse universo onde é possível ter Proust, o universo poderia ser ficcional — não sai de acordo com suas expectativas de mulher e intelectual ansiosa e avançada demais para o tempo em que está. É numa conversa com o amigo ou numa citação textual de outros escritores-narradores, menção de obras, artes plásticas, músicas que a narradora sugere ao leitor um melhor refúgio para suas incertezas naquele primeiro plano. Pode-se dizer então, que a narradora encontra-se em dois planos: o primeiro, ‘real’, com pessoas reais que fazem parte do seu meio social-afetivo; o segundo, ‘ficcional’, com autores que ela nunca conheceu, cenários que ela nunca viveu, lembranças que ela nunca teve. Os dois planos estão ligados por ela: seu amigo Marcel — que não a deixa mentir — e Victor. Proust é introduzido na obra aos poucos, sutilmente, com uma presença sublime, um amigo sublime. Para Ortega,

As relações de amizade representam um caminho de atingir a glória, o que faz da *amicitia* uma relação utilitária, na qual as considerações éticas e emocionais são relegadas a um segundo plano diante das vantagens práticas da relação. Como consequência, criam-se mecanismos (a *fides*) que garantem o cumprimento das obrigações implicadas na relação com um mínimo de honestidade. (ORTEGA: 2002, p. 55)

Para ‘atingir a glória’, de acordo com Francisco Ortega, deve-se ter relações de amizade. Ou seja, a amizade seria o meio útil pelo qual se consegue obter o que deseja. Em troca disso, cumprem-se obrigações mínimas para manter a relação de amizade. Em Grossmann, a relação de amizade é mais nítida quando se trata de Proust, pois *com* Proust, *por* Proust e *em* Proust, a amizade cumpre todos seus deveres e funções para assegurar que a relação se mantenha e se estenda. Não significa que a voz de Proust, da personagem, aparece no romance. Mas lendo a narrativa, Proust torna-se quase visível acenando a cabeça, confirmando ou negando as assertivas grossmannianas.

Retomando o título da obra *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, fica claro — ao menos é o que parece — que existe, de fato, uma relação de amizade entre a narradora e Proust, que o chama de ‘meu amigo’, dela e absolutamente dela. E a Marcel Proust ainda é atribuída a responsabilidade pelo fortalecimento nos laços românticos entre a narradora e Victor, responsabilidade amistosa que às vezes tende a seguir pelos caminhos do coração:

Os olhos se perdem em outros horizontes, ele, semideitado no sofá, eu, na cadeira de balanço, conta-me um pouco de sua última viagem, em maio, junho e julho deste ano de 1994, quando foi especialmente da Paris a Haia para ver “o quadro mais belo do mundo”, segundo o nosso amigo comum que nos uniu, Marcel Proust, *Vista de Delf*, de Jan Vermeer, que restauravam o quadro em equipe, protegidos por um painel de vidro transparente, para que o público pudesse apreciar a restauração. (GROSSMANN: 1997, p. 27)

A narradora cria um universo onde o tempo parece suspenso, onde os olhos se ‘perdem em outros horizontes’. É exatamente assim que o leitor enxerga tal cena — suspensão no tempo, trazida à realidade pelo que há de menos real no contexto — Marcel Proust, a quem ela chama de ‘amigo comum’, dela e do amado Victor. Compartilhando e suportando a opinião proustiana sobre o quadro *Vista de Delf*, que retrata um olhar sobre a cidade holandesa, é nesse momento e a partir dele que a narradora insere Proust

na obra sem deixá-lo mais de lado. Nos momentos que podem ser considerados como de clímax na obra, lá está ele, o grande amigo, aquele que tudo vê e tudo sabe.

Intercalando arte — nas situações em que sua vida parece muito banalizada ou simples — e vida pessoal, a narradora grossmanniana insere, pela primeira vez na narrativa, a relação que possui com Marcel Proust, como também a relação que Victor, seu objeto de desejo, possui com o autor da *Recherche*. A amizade ‘criada’ entre as personagens e Proust serve para ancorar as relações dentro da narrativa em um lugar comum, conhecido por todos, que se torna o único lugar onde é possível existir uma relação segura. Cria-se a dependência das personagens com o lugar seguro — o da amizade proustiana. É por meio dela que são narrados os momentos de clímax da estória da narradora. E neles estão incluídas todas as amizades, não apenas a amizade com Proust, mas a amizade com outras personagens, com outras obras de arte e com o *amor*:

Nossa amizade é a de sermos amantes, é esta a amizade, se a isto se pode chamar de amizade e não de amor, em sua persistente obstinação. Inimigos, não, arcaísmo trazido da semente e da serpente, mais estou por neologismos, mas amigos, não, amantes, e o cortante fio afogueado da sua adaga, entrar numa sala esforçando-se até por respirar, apenas, apenas? porque se avistou o rosto amado, a face do amado. São estas as tecelagens de sangue e de mênstruos de Penélope, coisa em si, coisa real. (GROSSMANN: 1997, p. 45)

A narradora confirma que sua amizade com Victor dá-se por meio do amor, ou seja, o sentimento, mútuo ou não, entre as personagens, desenvolve-se a tal ponto que o mais forte nele é a amizade. Mesmo intencionando enxergar muito mais que a amizade em sua relação frívola, a narradora-personagem justifica-se o tempo todo mostrando que ali há muito mais traços românticos que amistosos. Como se subentende ao longo da narrativa, a amizade ainda assim prevalece superior ao amor, nessa relação narradora-Victor. Por vezes o plano ficcional, sugerido acima, é tão mais real que as relações mundanas passam despercebidas pela narradora, que as deixa esvaír por outros espaços. O quadro da capa do livro, com Madame Monet ao sofá, pode ser visto como uma busca

pelas coisas passadas, antigas; relações que existiram um dia entre damas e cavalheiros, escritores e leitores, pais e filhos... O amor representado aqui pode ser assemelhado ao amor do século XVII, que começava buscar por amizade além dos casamentos arranjados, como confirma Ortega:

O amor, que por volta de 1660, se apresenta como saudável, fantasioso, ousado até a frivolidade, submete-se novamente, por volta de 1690, ao controle moral. Uma das formas mais importantes desta procura de legitimação moral para o amor é a tentativa de estabelecer uma ligação com a amizade. Todo século XVIII é permeado pelo esforço de reformular o código da intimidade, do amor para a amizade íntima. (ORTEGA: 2002, p. 129)

Consciente da fortaleza que é a relação de amizade, a narradora quer fazer acreditar que a relação de amor que possui com Victor pode ser comparada à amizade. E mesmo esta relação de amizade-amor com Victor está entre o bem e o mal, em meio ao fogo, falta de ar... A narradora se perde quando tenta intercalar as duas relações, sem perceber — ou querer perceber — que é praticamente impossível este tipo de relação entre ela e o amado — sem notar que aí existe uma delas com grande força. A amizade seria mais forte para eles, mais que o amor. Aristóteles, via Francisco Ortega, em seu livro *Ética a Nicômacos*, afirma sobre amor e amizade:

A amizade seria um afeto temperado pelas funções racionais do homem, ao passo que o amor seria um excesso de emoção, o “grau extremo da amizade” (EM, 1171^a, 11). Com isso, o componente racional será colocado acima do elemento afetivo; as amizades são governadas pelas partes mais elevadas da alma. (ORTEGA: 2002, p. 38)

E na busca grossmanniana pelo equilíbrio, ela depara-se com o sentimento que não lhe permite tê-lo, que não a deixa equilibrada: o amor. Talvez inconscientemente a narradora rumo para a amizade para então conseguir, de forma mais racional, como afirma Aristóteles, encontrar o seu balanço na vida, aquele que foi tirado a partir do momento que Victor passou a fazer parte dela. O amor, como *grau extremo da amizade*,

pode assumir diversos papéis; para a narradora, ele assume o mais assustador: o papel do desconhecido e não-combatível — ao menos não pelos meios que ela possui para dissipar o que a incomoda.

O tempo todo se fala da sensação de angústia que a narradora sente a respeito do seu relacionamento com Victor. A intenção aqui não é analisar o amor ou os conflitos amorosos, mas eles estão inegavelmente ligados com a relação que a narradora desenvolve com Marcel Proust, seu amigo íntimo e ouvido para toda hora. Na primeira vez que a narradora invoca a presença de Proust — como no fragmento citado anteriormente —, sutilmente, como algo que ela faria numa situação qualquer, nota-se a necessidade de fuga daquele ambiente, um ambiente estranho e incomum, onde existe um sentimento incomum até então. Ela viaja para longe, pelas memórias de Victor, até Haia, como se ela mesma tivesse estado lá, observando a mesma cena. Nestas fugas espaciais é possível encontrar Marcel Proust, numa outra dimensão, onde ele exista só para ela, para confortá-la, onde ele a traga de volta à razão, onde a amizade assume seu papel mais sublime.

Mas se para a narradora grossmanniana a amizade mais sublime encontra-se nesta personagem — Proust, ele mesmo — para Proust esta amizade está nos livros. São eles os corpos que o nutrem e que despertam os maiores prazeres que já teve; é por eles que ele perderia qualquer coisa do seu mundo real para ter mais tempo livre para aproveitá-los. Nem mesmo um amigo poderia fazê-lo deixá-los de lado:

Talvez não haja na nossa infância dias que tenhamos vivido tão plenamente como aqueles que pensamos ter deixado passar sem vivê-los, aqueles que passamos na companhia de um livro preferido. Era como se tudo aquilo que para os outros os transformava em dias cheios, nós desprezássemos como um obstáculo vulgar a um prazer divino: o convite de um amigo para um jogo exatamente na passagem mais interessante, a abelha ou o raio de sol que nos forçava a erguer os olhos da página ou a mudar de lugar, a merenda que nos obrigavam a levar e que deixávamos de lado intocada sobre o banco, enquanto sobre nossa cabeça o sol empalidecia no céu azul; o jantar que nos fazia voltar para casa e em cujo fim não deixávamos de pensar para, logo em seguida, poder terminar o capítulo interrompido [...] (PROUST: 2003, p. 9)

Além do fato de Proust mostrar-se gênio desde cedo, onde livros eram capazes de entretê-lo muito mais que jogos pueris, é possível afirmar que a amizade não possui parâmetros ou regras. Os tipos de amizades foram desenvolvendo-se ao longo dos séculos, passando de amizades entre homens que se admiravam, entre artistas, entre homens e mulheres, entre maridos e esposas, entre patronato e criadagem, entre homens e livros, entre pessoas reais e pessoas do passado, como no caso da narrativa grossmanniana. A amizade transformou-se para atender as diversas demandas e necessidades de convivência em grupo. Nada mais importante que saber qual a origem de toda a história da amizade — não que essa seja a intenção aqui — para entender melhor suas diversas relações:

A genealogia da amizade ajuda a compreender como a amizade [...] foi progressivamente desaparecendo do espaço público, deslocando-se cada vez mais para a esfera privada e doméstica, e sendo posteriormente integrada à família nuclear. (ORTEGA: 2002, p. 15)

Na relação narradora-Proust, a amizade não poderia ser mais íntima: afinal, o que é mais íntimo do que uma conversa consigo mesmo? Analisando os diversos níveis que esta amizade percorreu é possível começar a pensar na hipótese de que a amizade entre duas pessoas não existe aí; que esta amizade entre alguém do passado — que não pode chegar a fazer parte da vida da personagem de fato — e alguém dos tempos atuais não poderia existir se não fosse assim, nas palavras, na ficção, pois que o verdadeiro amigo está dentro mesmo de si. Ora, não é verdade a afirmação aristotélica?

Quando desejamos ver o nosso rosto, fazemo-lo olhando no espelho, da mesma maneira, quando desejamos nos conhecer melhor, podemos obter esse conhecimento olhando para nosso amigo. (ARISTÓTELES: 1949, p. 1213a, 16-24)

E com qual frequência a narradora busca a si mesma em outra pessoa? Apenas quando ela busca Proust em seu pensamento — ou seu subconsciente — e o permite dizer apenas aquilo que ela gostaria de ouvir?

Em compensação, pouco antes do almoço, puxa conversa comigo a jovem Alessandra, de 18 anos, perguntando-me por que não tomo refrigerante. Digo-lhe que jamais tomei, sou a amante dos sucos, laranja, tangerina, melão, lima-da-pérsia, mesmo assim, mais tarde, para não misturar sólido com líquido. E faz mal?, ela pergunta. Sinto-me melhor assim, digo-lhe. A jovem deusa, que me abordou, veja Marcel, você que se queixava de que neste Olimpo terreno, para o qual o Olimpo se transferiu, as Deusas encontradas não se deixam abordar, esta é a mim que aborda, adivinhando-o em mim, que deve, por desígnio meu, entrar em minha obra, em meu painel. (GROSSMANN: 1997, p. 93)

Mostrando-se conhecedora das opiniões e ideias do amigo Proust, a narradora grossmanniana não deixa de requerer a presença do amigo nos mais simples momentos, nas mais banais conversas que tem com outros personagens, passageiros ou não, da sua narrativa. Parece que a todo o momento que dialoga com Marcel ela insere situações que não precisariam estar ali naquele momento — somente insere-os para haver um pretexto para mantê-lo próximo e manter-se próxima de si mesma.

A narradora de Grossmann discerne suas leituras de suas escritas sem, contudo deixar de lado tudo aquilo que fez parte do seu desenvolvimento como mulher letrada e leitora. Observa-se a tendência da narradora de inserir no seu texto personagens e escritores — que vão muito além de Proust, mas não em importância — quando deseja contextualizar sua vida corrente com fatos ocorridos. Não apenas fatos, mas sentimentos, emoções que são mais bem representados por vozes ou atitudes de outros.

Teresa D'Ávila e Juana Inés de La Cruz sabem do que falo. O refinado alimento aqui envolve corpo e alma, que se desprendem de si mesmos e se incorporam para sempre ao meu. Com gentileza, tudo sucede através, não da matéria, mas de emanções que tenho o dom de captar. E nada exceto a presença, depende do outro, pode acontecer em qualquer lugar, praças, escolas, conventos, shoppings, aeroportos, salões, mesas de jantar. (GROSSMANN: 1997, 16)

É neste momento da narrativa grossmanniana que acontece o surgimento do seu amor por Victor, num simples jantar em casa de amigos onde ela o conheceu. E desde o início de sua narrativa ela procura expressar-se por meio de sentimentos dos outros, ou por não possuir os recursos concretos para isso, ou para fazer o leitor compreender, a todo custo, o que ela sente nas diversas passagens de sua narrativa “rápida e nervosa”, como ela mesma afirma desde o início.

A certeza de haver a compreensão e comprometimento de outras pessoas com sua própria vida está no verbo usado para tal afirmação em suas narrativas — saber. Na situação acima, somente numa relação onde houvesse cumplicidade, convivência entre as pessoas envolvidas — amizade ou outra relação — poderia haver tamanha certeza na descrição da cena. Ela afirma que as personagens citadas ‘sabem’ do que ela está tratando. Seu envolvimento com Teresa D’Ávila, Juana Inés de La Cruz e outras personagens demonstra sua cumplicidade e a cumplicidade das personagens para com ela, numa relação de amizade transcendental, para além dos tempos e possibilidades, para além das páginas de livros onde aquelas estão presas.

Ou por frases, ou por atitudes, ou por lugares, a narradora grossmanniana busca referências para compor sua história um tanto romântica, um tanto sonhadora, um tanto impossível. Para ter segurança de que o final será como o esperado, ela se mune de amizades e estratégias que definem seu percurso como mulher, leitora, romântica, contemporânea, intelectual.

Seu amigo Proust também se utiliza — será que por coincidência? — de autores, frases, episódios literários para compor suas obras, inclusive no livro já utilizado para citações anteriormente, *Sobre a leitura*, que originalmente era um prefácio para a obra de Ruskin, *Sesame et les Lys*. Descrevendo fatos que podem ser considerados particulares e pessoais — mas no universo literário é quase impossível afirmar que

alguma coisa é verdadeiramente íntima — Proust ‘convida’ diversos autores para ajudá-lo complementar sua obra e pensamentos.

Lembro-me de uma página do *Mundo como Representação e como Vontade* no qual talvez haja vinte citações, uma atrás da outra. Trata-se do pessimismo (naturalmente, abrevio as citações): “Voltaire, em *Cândido*, faz guerra ao otimismo de uma maneira divertida, Byron também o fez, à sua maneira trágica, em *Caim*. Heródoto conta que os Trácios saudavam os recém-nascidos com gemidos e se rejubilavam a cada morte. (PROUST: 2003, p. 42)

Grossmann, não por acaso, procura refazer os traços proustianos em sua obra. Não que apenas o amigo Proust possua tal característica de intertextualidade ou rememoração de fatos que já acontecerão e que são narrados como atuais, mas ele, sem sombra de dúvidas, possui muito mais habilidade — já que ele é o grande senhor da memória e do tempo — para falar de tais características. Também por esse fato, a narradora de Grossmann escolheu Proust como *seu amigo* e consolo, a fonte direta de tais inovações literárias. Outra característica que permite a aproximação de Grossmann narradora e Proust narrador é o fato de ambas as histórias descreverem amores que não se resolvem e que precisam de bastante estímulo para acontecerem. Como o caso do romance entre Swann e Odette, que é a narradora a partir do primeiro livro proustiano da série *Em Busca do Tempo Perdido* — *No caminho de Swann*.

Assim costumava ela regressar no carro de Swann; uma noite, depois de apagar e quando ele se despedia, Odette colheu precipitadamente no jardimzinho fronteiro à casa um último crisântemo e lho deu antes que ele partisse. Swann manteve-o apertado contra os lábios durante a volta, e quando, passados alguns dias, a flor murchou, guardou-a preciosamente na secretária. Mas nunca entrava na casa dela. Duas vezes apenas, à tarde, fora participar da operação, capital para Odette, de “tomar chá”. (PROUST: 2004, p. 216)

Essas narrativas do amor, idas e vindas, incertezas, pudores, também estão representadas na obra grossmanniana, que em momento algum permite relatar evidências que comprovem um amor ardente, felicidade plena. A amizade está aí também, pois que a personagem desenvolvida na obra proustiana, que parece ser ele mesmo — mas isto ninguém pode afirmar — também sofre algumas crises românticas que geram impasses prolongados e perpétuos para ele. Reconhecendo a semelhança entre seu caso romântico com o que se passou entre Swann e Odette, a narradora transmite uma de suas angústias citando-os brevemente enquanto fala do seu amor por Victor:

Que ele continue vivo, isto me basta, para pensá-lo, para sabê-lo, para afligir suas janelas, na ida e na volta do meu percurso, como Swann afligia as de Odette, exceto que nesta história sou infinitamente eu, e ele, não sei quem é, não sei, não posso saber quem é este outro que não eu que ele é, no espaço deste meu amor que contém depravações e sublimidades como qualquer amor, [...] (GROSSMANN: 1997, p. 36)

Suas expectativas parecem pequenas quando se lê este pequeno trecho que ela afirma não precisar de muito para viver seu amor mas, na verdade, ela quer tudo que um amor pode ter e conceber, ela quer tudo aquilo que ela leu em suas histórias favoritas. Ela deseja viver um romance bovaryano ou uma narrativa borgiana, nas quais ela e o amado passam momentos juntos...

E, no entanto, eis-me aqui neste Shopping, quando gostaria de, como a Bovary, estar rodando por todas as ruas disponíveis, num coche, com o amado, transformando o mundo em radiância e obscuridade, mas também, diferentemente dela, num balão, como Borges, pelos ares, na recuperação dos cinco sentidos, e de mais outros, desconhecidos, pérolas, jade, perfumes, e tudo o que mais houvesse para coroar este amor, [...] (GROSSMANN: 1997, p. 46)

Não foram necessárias tantas páginas para que ela revelasse suas vontades reais como mulher apaixonada — algo que é revelado desde o começo e que ela parece nem

notar que se contradiz sempre. Sentimentos contraditórios podem ser especialidades para os mais íntimos: decifrar tais sentimentos com uma pequena ajuda daquele que os sente pode ser fácil, mas compreendê-los corretamente sem pista alguma pode ser tarefa árdua até para os que mais conhecem a personagem, que nunca mostra por completo o que sente:

Fico a conversar com Marta, seus olhos verdes, seu ar de Duquesa de Guermantes, ela me confirma, você está ótima, e logo a conversa vai para o lado do amor. Mostro-lhe alguns livros, o Stendhal está em falta, ela se interessa por um sobre o ciúme em Proust, e me diz que seu tema atual é outro, a sua autonomia procurada. É isso mesmo, a cada um o seu tema, com ano, mês, dia e hora marcados. Marcou-me o destino este dia e muitos antes para que vivesse este amor. Logo a deixo livre para subir, naquele mesmo estilo. Digo-lhe que pensava que o lançamento fosse embaixo e que eu ficaria olhando lá de cima. Ela ri, com seu belo riso Guermantes, em pleno comício. Vejo o livreiro, meu amigo, com um ar preocupado, [...] (GROSSMANN: 1997, p. 52-53)

Qual teria sido a sensação sentida pela narradora quando ela citou ‘a conversa vai para o lado do amor’, nem mesmo Proust, nem o livreiro — personagem sem nome — *seu amigo*, podem saber. A pista deixada foi quase nenhuma. Apenas que aquele dia foi importante para a composição do que ela viria a sentir posteriormente, por Victor. Essa amizade que esconde, anuncia quando quer, é nada mais que uma amizade real, pois que os amigos, no contexto atual, não participam de absolutamente tudo da vida pessoal do outro. Estranhamente ela demonstra notar sentimentos vindos de outras pessoas apenas pelos gestos que eles emitem, enquanto que ela, de acordo com suas narrativas, não emite muitas evidências do que sente. Como se ela representasse o papel de uma analista de pessoas que se torna indecifrável para qualquer outra pessoa — criando um escudo que a proteja e permita ver, ao mesmo tempo.

Quando ele me ligou novamente, para cumprimentar-me pela recepção do meu título na Reitoria, eu já era um ser muito mais perfeito e livre das

amarras que cerceavam a minha vida. Já era o ano do nosso futuro encontro. Aí conversamos bastante, sobre autores, livros, ele me ofereceu os seus, falou-me de sua próxima viagem no mês seguinte, desejei-lhe o melhor, e ela repetia, mas eu ainda vou em maio ... maio... Era ainda cedo para ir ao seu encontro, teria que ficar para mais tarde. (GROSSMANN: 1997, p. 60)

É quase impossível dizer em qual estágio está a amizade entre a narradora e o ser amado, já que ela ainda não está no nível do amor, em *grau extremo de amizade*, nem está no grau zero, já que há algum tipo de sentimento aí. A barreira já está formada. A narradora prefere manter distâncias a entregar-se totalmente em qualquer tipo de relação. Sabendo-a intelectual, nota-se que na maior parte do tempo ela mantém postura impessoal e superior, do tipo que não se emociona por qualquer coisa. Sua narrativa pode ser considerada uma tentativa de mudar tal imagem, da qual ela dificilmente conseguirá desvencilhar-se. Mas funciona a tentativa, pois que mostra, sem que ela queira, suas fragilidades de mulher, amiga, intelectual. Por isso, talvez, ela procure uma amizade perfeita, alguém para compartilhar momentos e sentimentos que fazem parte do seu ser, que a afligem, que a motivam — seja esta amizade vinda de Proust, atemporal para ela, ou de Victor, o ser amado, ou de alguém como o livreiro, seu amigo sem nome.

Amizade perfeita é definida como uma “benevolência recíproca”, em que o amigo é amado por si mesmo; é um fim em si mesmo e não um meio para atingir algum fim, como no caso das amizades baseadas no agradável ou na utilidade. A amizade perfeita é, no entanto, útil e agradável. Outras duas características suplementares da amizade perfeita são sua permanência no tempo e a raridade. (ORTEGA: 2002, p. 40)

Ortega, utilizando-se dos estudos aristotélicos sobre a amizade, propõe como duradoura e perfeita a amizade que surge por meio da virtude, de algo puro. Este é o tipo da amizade mais procurado pela narradora quando ela propõe uma amizade extra temporal com Proust. Mas em análise, seria esta uma amizade de virtude, agradável ou de utilidade? Como definir suas bases?

Uma amizade de virtude seria uma amizade sem interesses, que acontece agradavelmente e torna-se útil pelo simples fato de existir. Como foi visto, a amizade que a narradora procura em Proust é tal que ela só é convocada quando ela é necessária, seu nome como *amigo* só é anunciado quando ela precisa que ele o seja. Possivelmente ela se encaixa melhor no tipo de amizade imperfeita, baseada no agradável ou no útil.

Ainda que um tanto incômoda, esta erotização permanente do corpo, ela é imprescindível para a existência do trabalho do artista, totalmente informado por Eros, mesmo se submetida a um processo alquímico, ou a uma simples eletrólise, transformadora das substâncias. Já aquelas obras dos antecessores são a esta altura uma explicitação de um rio de prazer e de gozo que às vezes corre à superfície e às vezes subterraneamente, um endeusamento, por um homem, não é, Marcel?, e aqui por uma mulher, e por isso se encontram neste gosto comum, do corpo masculino.

Falo o falo e agora de alguns deuses que encontrei aqui, antes que meu interesse se fechasse, um anel, em torno de Victor. (GROSSMANN: 1997, p. 100-101)

Nesta passagem da obra, a narradora grossmanniana fala sobre os *deuses* que se encontram na vida, ao menos os seus deuses em forma humana, aqueles que ela amou e que ficaram para trás. Nesta passagem especificamente ela cita seu *deus* Victor, aquele que ela venera no momento, e fala sobre como isso acontece e como mesmo os que ficaram para trás — antigos amores — ainda causam algum prazer, mesmo que oculto, somente ao lembrá-los. E para esta confirmação, a narradora chama Proust, certa de que ele concorda com sua assertiva. E a única voz que fala é a da narradora — não somente porque é ela que escreve, pois há outros personagens que possuem vozes, mas porque é o que ela permite ao amigo: consentimento, não comentários. Por isso, volta-se à hipótese sobre quem é esse amigo Marcel Proust: uma memória ou sua voz subconsciente? Este amigo pode ser sua própria voz ou as leituras que fizeram parte da formação do seu caráter e personalidade. Pensando nesta hipótese, esta amizade de que se fala no título da obra e no transcorrer da narrativa pode ser, sim, considerada perfeita; são como virtudes os sentimentos que surgem a partir da leitura de um livro, da ligação

que se cria com as personagens e que proporcionam um autoconhecimento que, para a narradora, seria difícil de obter por meio de relações comuns, com pessoas com as quais convive. Em uma amizade entre leitores e livros não há cobranças, olhares desconcertantes, não se ouve o que não se pretende ouvir. É uma amizade pura — neste sentido a amizade com a leitura e a amizade grossmanniana com Proust assemelham-se, pois somente um lado é ativo. Proust revela que para ele não há nada mais simples e puro do que a amizade com a leitura:

Sem dúvida, a amizade, a amizade que diz respeito aos indivíduos, é uma coisa frívola, e a leitura é uma amizade. Mas ao menos é uma amizade sincera, e o fato de dirigir-se a um morto, a um ausente, lhe dá qualquer coisa de desinteressada, quase tocante. Além do mais, é uma amizade desembaraçada de tudo o que faz a feiúra das outras. Como não somos, nós os vivos, senão mortos que ainda não entraram nas suas funções, toda essa polidez, todas essas saudações no vestíbulo que chamamos deferência, gratidão, devotamento e onde misturamos tantas mentiras, são estéreis e fatigantes. (PROUST: 2003, p. 42)

Proust deixa bastante claro seu menosprezo pelas amizades mundanas, com pessoas com quem convive, que encontra esporadicamente e com quem é obrigado a manter relações pelo simples fato de viver numa sociedade. Suas dificuldades em conviver no mundo real são bastante explicitadas em suas obras, reflexões e atitudes e mais especificamente nas obras utilizadas para analisá-lo em relação à narradora grossmanniana. Por mais este fato, a narradora aproxima-se de Proust, pois assim como ele, demonstra ter dificuldades em manter relações com outras pessoas, sejam elas quais forem: de amizade, de amor, profissionais. Em se tratando de Victor, mesmo quando as coisas parecem estar fluindo para um bom desfecho, sente-se a hesitação, o suor frio, a vontade de se afastar...

Em seguida, me comunica: nós vamos fazer uma viagem, aquela que você disse, incógnitos, sem compromissos ... você quer? Quero demais, afirmo, sem nem pensar no que estou dizendo. Demais eu quero, ele confirma. Penso

com naturalidade: o que é, é, o que não é, não é ... sim, podemos viver como os deuses. E sem dor, sem necessidades, quando ele diz, vamos para a mesa?, logo posso responder com espontaneidade, que fome! que fome! (GROSSMANN: 1997, p. 117)

Em situações como esta, qualquer pessoa que estivesse se sentindo à vontade faria comentários extasiados, felizes, com boas expectativas, já que é para um diário íntimo que ela reporta seus sentimentos. Ela, ao invés disso, não deixa transparecer nenhum tipo de emoção, nenhum rasgo de felicidade no canto da boca... Simplesmente age como se isso acontecesse sempre com ela e como se não lhe causasse nenhuma reflexão, como se estivesse acontecendo no mesmo momento da narrativa onde ela não deve mostrar nenhuma alteração emocional. Sempre desta maneira em suas relações, a personagem demonstra algo parecido com desdém, com eterna insatisfação, como se nada pudesse arrancá-la desta amargura, nem mesmo seu amigo, nem mesmo ela, ou suas escritas e leituras.

Vou escrever este livro na aludida casa, para vocês se deliciarem, lá eu vou ficar mais enclausurada do que as irmãs Brontë com os seus ventos uivantes, apenas que se as janelas e portas se estremecerem, vou fazer o que sempre fiz, desde aquela praia que narrei a história de Estér ... *schöne Mädchen* ... Wunderbar!⁵ ..., calçá-las! Então eu não mereço?, o que nunca me negaram, emulação, para que a energia flua caudalosa, universos. Se é para todos que vou trabalhar! (GROSSMANN: 1997, p. 174)

Nem mesmo fazendo o que ela aparentemente mais gosta e se propôs a fazer neste momento de sua vida — escrever seu diário — e que faz muito bem, mesmo assim ela não demonstra estar à vontade, relaxada, empolgada. Sua vida transcorre como páginas secas que não expressam nada além de amargura e solidão, quando ela na verdade possui boa parte do que uma pessoa precisaria para alegrar-se com sua vida. O que ela faz e anuncia é para ‘nós’, leitores, amigos, espectadores, amores... Não para si mesma. A amizade que foi também sugerida anteriormente entre ela e si mesma parece

⁵ Menina bonita ... Maravilhosa!

dissipar-se a cada leve sopro de insatisfação pessoal. Por isso se pode concordar com a assertiva de que seria mais verdadeira a relação que existe entre uma pessoa e a leitura, como no caso do amigo invocado pela história grossmanniana, Proust, do que a amizade que surge entre as pessoas.

Na leitura, a amizade é de repente levada à sua pureza primitiva. Com os livros, não há amabilidade. Esses amigos, se passamos a noite com eles, será porque realmente temos vontade de fazê-lo. Não os deixamos, pelo menos estes, senão com remorso. E quando os deixamos, não levamos nenhum desses pensamentos que mimam a amizade: O que pensarão de nós? — Será que não tivemos tato? — Será que agradamos? — e o medo de ser esquecido por um outro. (PROUST: 2003, p. 43)

A narradora não se importa em estar com sua melhor companhia — a leitura — em um lugar distante, isolado, pois essa amizade não irá culpá-la por desconforto ou julgá-la por imprudência. Esta amizade não irá fazer nada — assim como não o faz o amigo Proust presente na narrativa grossmanniana, que só faz confortá-la, ouvi-la e aliviar seus sentimentos. Esta amizade sugerida entre a narradora e a leitura, assim como a amizade com a personagem ‘Proust’ não a desaprova; apenas observa, consente talvez. E a partir desta, surge também a amizade entre a narradora-personagem e aquele que a lê, o leitor de sua obra. Esta amizade é sugerida e incitada por ela, desde o começo de sua narrativa, no prefácio chamado *Do Autor ao Leitor*:

Alguém se permite ver, para que você se veja como num espelho, em todas as suas idas-e-vindas de uma vivência amorosa, medos, esperas, silêncios, adivinhações, até que pise na terra firme da declaração, e, apenas no final, consume as confissões que, desde o início, faziam o corpo estremecer de êxtase. (GROSSMANN: 1997, p. 11)

A narradora, mesmo sem conhecer seu futuro amigo, aquele que irá acompanhar sua saga amorosa, dedica a ele confissões pessoais sobre sua vida íntima, e espera deste leitor a compreensão e a identificação com sua história, pois ela assume que neste livro

o leitor se verá como num espelho — como na citação aristotélica via Ortega, colocada acima, que afirma que quando se deseja enxergar, é através de um espelho que pode ser feito, ou através de um amigo, o melhor espelho que se possui, o espelho revelador da alma.

A consciência de si é precedida da consciência do outro, a percepção do amigo é a forma privilegiada da percepção e da consciência de si. [...] Essa consciência de si através da consciência do outro exige uma convivência, indispensável para amizade. [...] A prática da amizade é parte constitutiva da comunidade de vida, a reflexão da amizade se insere na reflexão sobre a vida filosófica. (ORTEGA: 2002, p. 42)

A convivência para cultivo da amizade de que fala Ortega pode acontecer de várias maneiras: por cartas, por contato físico, diário, mensal, anual, por telefone, por internet. As amizades cultivadas pela narradora grossmanniana, nesta obra, acontecem ou por livros — narradora-leitor/narradora-Proust — ou por relações pessoais, que transcorrem em eventos culturais ou encontros casuais. A narradora não demonstra buscar ou importar-se com a constância das relações de amizade, mas nota-se certo ‘ar’ de certeza da narradora grossmanniana de que há alguém ali, pronto ou esperando que ela sinta necessidade de atenção e compreensão para, como em mágica, brotar nas páginas e ouvi-la — leitor, Proust, livros/leitura:

Mesmo sabendo tudo o que sei, e com que o instruo, amigo leitor, para que também você o possa potencializar em si mesmo, já que esta é uma narrativa de ensinança, mesmo podendo o que posso, uma palavra invade os meus olhos e os olhos dele, não ignoro que isto não deve ter continuidade, estou vivendo agora toda a minha vida, e para esta hora, em que estamos ao pé dos seus livros, e eles aos meus, é que viemos ao mundo, ele sem saber, e eu sabendo pelos dois, e esta palavra é saudade, [...] (GROSSMANN: 1997, p. 20)

A narradora compartilha, neste trecho, suas experiências com o leitor, que surge após algumas páginas apenas observando. Sua narrativa de ‘ensinança’ vai dela para o leitor, dela para Proust, de Bovary para ela, dela para Victor. Como uma rede de ensinamentos e aprendizagem, a possível rede de amizades tende a aumentar e, ao

mesmo tempo, ficar mais restrita, mais exigente, pois “Quanto mais íntima, constante e afetiva é uma amizade, menos são as pessoas com as quais podemos ter tal relação.” (ORTEGA: 2003, p. 55).

Então, só seria possível uma amizade verdadeira com um número muito escasso de pessoas e, muitas vezes, seria quase impossível qualquer tipo de amizade com uma pessoa. Ou seja, para algumas pessoas torna-se tão complicado criar laços de amizade — por insuficiências pessoais de disponibilidade de tempo e sentimento — que não sobra ao menos uma pessoa para compartilhar tal experiência de vida. Sobram os livros, talvez únicos e possíveis companhias.

Até esse ponto analítico das amizades presentes na obra grossmanniana, ainda permanece nebuloso qual o verdadeiro tipo de amizade que a narradora procura ou propõe. Falou-se sobre a amizade entre a narradora e Proust, onde ela cria a relação com o escritor que paira no ar, pronto para descer a terra e ouvi-la; entre a narradora e outras personagens, que aparecem generalizados na condição de ‘amigo’, deixando a impressão ou de sua desimportância na obra ou de desconhecimento do real nome do ‘amigo’; entre a narradora e o leitor de sua obra, que ela supõe estar atento a todos os acontecimentos e crente em todas as suas palavras; entre a narradora e os livros, corpos de carne e osso, guardiães de suas histórias, desaventuras, fragilidades.

Na realidade, estão todas estas amizades imbricadas umas nas outras, fortemente entrelaçadas e imiscuídas, ora alternando-se, ora sobrepondo-se. A autora tece a narrativa descrita pela narradora de tal forma que linhas limítrofes entre as relações de amizade, amor, família, tornam-se quase uma mesma categoria. Mas, certamente como uma artimanha estilística, peculiar à narradora — e à autora por trás dela — a dúvida é a categoria dominante e intrigante nesta estória. Compreender falas nas entrelinhas

durante grande parte do tempo requer muito mais que atenção, requer tempo de releitura.

Para que se entenda ou se analise da melhor maneira possível esta história, é necessário que seu leitor, por seu lado, crie uma amizade com o livro e dela tire bons proveitos. Afinal, não é tarefa simples desvendar as palavras do autor.

Sentimos muito bem que nossa sabedoria começa onde a do autor termina, e gostaríamos que ele nos desse respostas, quando tudo o que ele pode fazer é dar-nos desejos. Estes desejos, ele não pode despertar em nós senão fazendo-nos contemplar a beleza suprema à qual o último esforço de sua arte lhe permitiu chegar. Mas por uma lei singular e, aliás, providencial da ótica dos espíritos (lei que talvez signifique que não podemos receber a verdade de ninguém e que devemos criá-la nós mesmos), o que é o fim de sua sabedoria não nos aparece senão como começo da nossa, de sorte que é no momento em que eles nos disseram tudo que podiam nos dizer que fazem nascer em nós o sentimento de que ainda nada nos disseram. (PROUST: 2003, p. 30)

Proust, com suas análises sobre a amizade na leitura, suas relações com outras obras e autores, apresenta uma dúvida e certeza que todos os leitores conscientes de seu papel possuem e não encontram respostas: deseja-se, sempre, que o autor responda as perguntas sobre a obra, as histórias e sugestões em entrelinhas deixadas por eles. Muitas vezes, procuram pelas respostas na própria obra sem, por fim, encontrar nada. Mas não significa que a sabedoria do leitor em desenvolver teorias e criar suposições não exista ou não é despertada em algum momento da narrativa, onde ele, o leitor, consegue superar o próprio autor com tais pensamentos. E nem mesmo se tem a certeza de que aquilo que se procura saber dentro da obra é algo de maior importância para o autor ou narrador. Apenas representa buscas pessoais do leitor sobre temas que nele despertam interesse e que, por algum motivo, ele acredita que irá encontrar na obra que tem em mãos.

Aliás, se lhes fizermos perguntas, às quais não podem responder, também pedimo-lhes respostas que não nos instruirão em nada. Porque é um efeito do amor que os poetas consigam fazer com que demos uma importância literal a coisas que não são para eles mais do que significativas emoções pessoais. Em cada quadro que nos mostram, parecem dar-nos apenas uma ligeira impressão

de uma paisagem maravilhosa, diferente do resto do mundo e no coração da qual gostaríamos que eles nos fizessem penetrar. (PROUST: 2003, p. 31)

O autor/narrador realmente tem o privilégio e o poder de fazer com que seus leitores viajem para os mais diferentes cenários físicos, aqueles descritos dentro da obra e mentais, aqueles que surgem conectados aos físicos, a partir das experiências pessoais de cada um. E se esta habilidade de criar espaços é tão facilmente demonstrada, a capacidade de incitar dúvidas e curiosidades no leitor é ainda mais simples de acontecer. O leitor grossmanniano encontra-se num paradoxo que não consegue resolver de imediato: se ele, desde o princípio é chamado de ‘amigo leitor’, como ele então não consegue obter as respostas que deseja? E as dúvidas que surgem são das mais simples às mais complexas. Quem escreve — autor ou narrador? O que realmente acontece — ela se entrega ao amor de Victor ou este amor nunca existiu de verdade? Suas amizades são sólidas ou apenas criadas por seu próprio universo, para que o cenário de sua vida fique melhor? Onde acontece a história — tempo passado, presente ou futuro? Aconteceu realmente o que ela narrou, supondo que a narrativa seja verdadeira, exatamente como apresentado pela narrativa? Será o leitor o verdadeiro amigo que a narradora grossmanniana possui/procura?

Oito dias depois chego ao ponto zero, ainda alterável, mas a que se deveria chegar para conduzir com mão firme esta narrativa. Já sei tanta coisa, verdades que atingi e que, ainda que agonizante, que importa?, entregaria a você, leitor, que poderá dizer, em qualquer ponto de ônibus, este livro foi escrito por mim. (GROSSMANN: 1997, p. 42)

Nota-se que existe a tentativa de amizade, que a narradora anuncia tal iniciativa desde o começo de sua narrativa, mas percebe-se, ao longo do livro, que a amizade proposta se esvai como num sopro, e dela restam apenas marcas — certamente deixadas no leitor, mas que nela mesma, que se distrai com outros assuntos ao longo de seu

tempo de narrativa, parece não deixar vestígios. Como na passagem acima, a narradora pensa até mesmo em confiar ao amigo leitor esta sua obra, deixando-o livre para dizer que a obra foi escrita por ele, e não por ela. Nem por isso a tentativa foi falsa; simplesmente não foi forte suficiente para ser levada adiante. Certamente, sendo o leitor o grande amigo na obra, como sugerido anteriormente neste capítulo, ele teria sido mais prestigiado e invocado na obra, teriam existido mais conversas entre narradora e leitor, ou ela teria confiado a ele mais fatos, sensações. Porém, ele simplesmente desaparece como ouvinte presente e fica como leitor presente, ávido por saber por quem ele foi substituído, quem tomou o seu lugar.

A leitura — e/ou os livros — que a narradora também anuncia, mesmo que discretamente, como seu ponto de fuga, como algo a ser respeitado como uma amizade, como a sugerida e afirmada por Marcel Proust em várias passagens do seu livro *Sobre a Leitura*, é também uma hipótese de amizade verdadeira e dedicada na obra. Mas há que se observar que ela, na passagem abaixo, vê-se tão exausta da sua obrigação para com o livro que irá escrever que anuncia a possibilidade/tentação de trocá-lo por outro, por outra leitura, como algo completamente descartável e sem importância, ao mesmo tempo que dialoga com o leitor, que está junto com ela, como amigo ou apenas ouvinte:

O livro da gruta, que não me impeça de terminar este, vou terminá-lo para provar de outro maná ... baklvá, a força de uma palavra, a mágica de uma palavra, varando os túneis do paladar e do tempo, um tal désert, como preparado pó minha Tyótya, massa folhada, mel, nozes, passas, jamais existirá, romênicas, grécias, mares negros, mediterrâneos, então, se você for lá, é só pronunciar a senha ... baklvá. (GROSSMANN: 1997, p. 174)

O experimentar para ela, como o provar de outras coisas, é uma palavra de profundo significado para descrever a personalidade da narradora na obra, já que ela não apenas prova leituras, como experiências, amizades, amores, sentimentos e sensações.

Representa tanto seu desapego a qualquer coisa, quanto sua inquietação com relação ao que é comum, rotineiro. As relações humanas, de uma forma ou de outra, precisam de certa estabilidade — não necessariamente rotina, mas uma segurança de que, independentemente de qualquer coisa, a relação continuará. Mas como visto, nem a amizade entre a narradora com o leitor, nem entre ela e a leitura/livros encontra-se neste estágio. Tendo em mente a assertiva de Ortega sobre as relações de amizade, quanto mais constante, afetiva e íntima ela for, mais difícil será tê-la com outras pessoas. Mesmo que a narradora saiba que o leitor está atento a tudo que se passa em sua vida — tudo o que ela permite saber —, ela não pode afirmar com certeza que a amizade que ela poderia lhe dedicar seria recíproca, tão sincera quanto a sua por ele.

O mesmo aconteceria com a leitura e os livros: ela teve a iniciativa de criar uma amizade com os livros que fazem parte da livraria que ela sempre frequenta ou com aqueles que estão na casa de Victor, e que os liga de certa maneira, ou com aqueles que ela escreverá, mas ela também não teria a certeza de que essas amizades seriam retribuídas exclusivamente a ela. E conhecendo um pouco da personalidade da narradora, é possível afirmar que ela não é alguém que confia muito nos acontecimentos e nas outras pessoas; ela geralmente está desconfiada ou guardando para si seus verdadeiros sentimentos. A amizade pode, sim, existir, mas a impossibilita de ser “íntima, constante e afetiva” (ORTEGA: 2002, p. 55).

Este livro é o meu horizonte máximo, não posso viver sem este meu personagem, seus olhos me vigiam, pedindo, a toda a parte que vou. Viver assim, submetida a tais súplicas, assim sempre vivi, e mais viveria. E os habitantes da gruta? Retornam todos os dias, repetindo em coro o meu nome, já me disseram que não deveria responder. Não responder? E não trazê-los de volta? (GROSSMANN: 1997, p. 175)

A narradora grossmanniana anuncia que nos livros que escreve e escreverá ela sente a necessidade e responsabilidade para com as personagens e a escrita. Porém ela,

mesmo consciente disso, sente-se afastar cada vez mais daquilo que aqui nesta análise se convencionou chamar de amizade para com a leitura, já que Proust, o amigo a quem chama de ‘seu’, assume que a amizade, para ele, mais verdadeira é aquela proporcionada pela leitura. A hipótese seguiu por esse caminho — e foi, como visto, descartada — pois tendo Proust como amigo maior, talvez teria em concordância com ele ao menos a amizade, já que tempo e espaço seriam impossíveis racionalmente — o que, por outro lado, não seria importante para análise da obra, pois se trata de uma ficção.⁶

Já Marcel Proust, invocado antes mesmo do leitor — colocado em cena no início da escrita — está no título da obra, como dedicação da autora quase que totalmente a ele. Pelo título, poder-se-ia supor uma narrativa completamente diferente, uma narrativa realmente dedicada a Proust e somente a ele, com suas personagens, histórias, sentimentos, ora lado a lado com os da narradora, ora entrelaçando-se. Mas ao contrário disso, ao ler o livro, nota-se que o título é quase como um suspiro, talvez pela sua brevidade, pela sobrecarga que a narradora coloca em si mesma desde o começo e que, no título, procura despejar para o amigo Proust. Não é uma história sobre Proust, apesar de citá-lo e intertextualizar momentos pessoais com algumas de suas personagens diversas vezes.

A narradora revive Marcel Proust, para tê-lo como seu ‘amigo’ íntimo em seu diário íntimo, e depois o deixa ir, voltar ao seu tempo — aquele dos salões franceses do início do século XX. São poucas as vezes que a narradora grossmanniana invoca Proust, como em uma conversa de igual para igual, com interjeições e vocativos. Mas durante toda a narrativa ele está lá, ou com suas personagens, ou com sua obra maior, a *Recherche*. Mas seu exato papel fica um pouco indecifrável, escrito em entrelinhas. A

⁶ A questão sobre a presença proustiana na obra de Judith Grossmann será retomada e discutida na conclusão.

narradora grossmanniana antecipa em seu texto *Do autor ao leitor* que Proust será utilizado com voz e textos e que ele estará na obra boa parte do tempo, senão todo o tempo.

Ela é ainda um monumento todo feito em palavras, erigido como uma dedicatória estendida, tanto ao ser amado quanto à arte e à literatura dos predecessores, dentre os quais avulta o interlocutor mais desejado: Marcel Proust, mestre insuperável da sensibilidade pós-moderna, possibilitando uma continuidade de caminho.

[...] enquanto às cegas buscamos o nosso interlocutor, que somente a loteria amorosa, nos seus grandes números e nos seus acasos, poderá nos conceder, o ser amado, para quem teremos todo o tempo do mundo, sob o patrocínio jamais negado de Werther, de Sorel e de Swann. (GROSSMANN: 1997, p. 12)

A presença proustiana comporá a obra, assim como a presença de outros nomes da arte e da literatura, mas a narradora confirma sua maior devoção ao grande mestre Proust, por uma escolha pessoal e a quem, desde o título, chama de amigo. Então, mantendo a assertiva de que há a amizade, observa-se que ela é, muito aos poucos, mostrada ao leitor. Começa com tímidas citações sobre o amigo, seu nome, sua obra, até que, em alguns momentos ele aparece para soltar sua voz — dentro da voz e escrita da narradora.

É certo que quando ele me telefonar posteriormente, e ele não poderá privar-se de fazê-lo, sua voz, intuindo ele o equívoco em que estará incorrendo, se tornará alterada, pigarreante de embaraço e intimidação, entornará alterada, pigarreante de embaraço e intimidação, entrecortada de vãs e inócuas desculpas, e também a minha, da mesma forma, mas por outras razões, vagas lembranças de um gozo limitado e mortal que em outras épocas, [...] experimentei, inconfessáveis saudades de prazeres simples que poderíamos ter, um chá que tomássemos ao cair da tarde [...] haveria algumas gotículas de suor e de chá, ele em sua camisa de tricoline azul-claro, e algumas migalhas de petit-fours em torno dos lábios, e sua boca me enlouqueceria por todos os minutos de nossa vida tediosa e comum. (GROSSMANN: 1997, p. 24).

Quem não se lembraria da conhecida passagem do primeiro livro proustiano da *Recherche*, *No caminho de Swann*, onde o personagem sente prazeres infinitos após um simples chá com madalenas?

Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra meus hábitos. A princípio recusei, mas não sei por que, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que parecem moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. (PROUST: 2004, p. 48-49)

A narradora grossmanniana chama ao seu contexto o contexto utilizado por Proust para descrever a vida de seu personagem que, ao regressar de um dia tedioso, comum e frio, encontrou diferente motivo para apreciá-lo e sentir nele um dia especial. A narradora grossmanniana, pelo contrário, invoca o chá e os *petit-fours* no lugar das madalenas para criar um cenário onde ela seria retirada de sua vida tediosa e comum e seria levada a outra dimensão, na qual ela poderia sentir intensos prazeres ao lado daquele que ama. Suas lembranças, na verdade, são cenas anteriormente criadas pelo *amigo* e contextualizadas para possível início de diálogo entre ambos. Em um outro momento, a narradora assume e anuncia que Proust é amigo mútuo — dela e de Victor: “ ‘o quadro mais belo do mundo’ segundo o nosso amigo mútuo que nos uniu, Marcel Proust (GROSSMANN: 1997, p. 27)”. Quando se sente perdida e sem foco é na obra do amigo que procura apoio:

Com determinação, digo-lhe do meu ciúme, quero ouvi-lo, quero falar-lhe. Chega de livros, recomendo-lhe. Tento passar-lhe o máximo. Sempre que me chamar, virei, anuncio-lhe, onde está isso na Recherche? Sei onde está, responde-me, com um olhar surpreendido, de quem de fato sabe ou mesmo sem saber captou a mensagem. (GROSSMANN: 1997, p. 28)

Na situação narrada acima, a narradora está visivelmente desconfortável e, surpreendida com a resposta de Victor, sabe que nem mesmo o amigo Proust poderia tirá-la daquele lugar. O amor transmitido da narradora para Victor, assim como a amizade que os une, parecem mesclar-se e até fundir-se na fala mostrada acima. A narradora anuncia, mesmo que timidamente, que a amizade está inserida no amor que ela sente por Victor e que foi ela — a amizade — que uniu os dois personagens.

A introdução da amizade no amor como uma tentativa de libertar a retórica do amor dos componentes de excesso — com o objetivo de dar-lhe uma forma socialmente aceitável — é também uma fórmula eficaz de conjugalização do amor. Durante um tempo parece que amor e amizade podem ser fundidos, e como Luhmann observa, ambos concorrem pela candidatura para determinar o código para as relações de intimidade. (ORTEGA: 2002, p. 129)

Ortega fala da amizade que passou a existir no casamento e relações entre cônjuges, porém a aplicabilidade para a relação onde há um amigo comum entre as duas partes envolvidas pelo amor também é válida. Pois pode acontecer a sustentabilidade amorosa por meio de outras pessoas, os chamados *amigos*, que, em relações complexas como aquela entre a narradora e Victor, existem para ajudar no seu fortalecimento. E o amigo Marcel segue em meio ao relacionamento principal da narradora com o amor:

Mas eu não acredito em contos de fada, ou melhor, somente acredito em contos de fada, atirei esta bola muito alto, ele agarrou, é certo, mas a altura, o ritmo dos meus arremessos é coisa que pertence apenas a ele, não a mim. Começo a esfarelar. À noite, ele telefona de novo, naturalmente inseguro do que está fazendo e sabendo de seu erro. Diz-me que está remetendo para o francês alguma coisa do que remeti, um poema a Marcel, que mostrou a alguém ... que vai me mandar. Mostrar a alguém? Mandar? Se ele der estas direções, o meu amor, único bem, se transformará em cinza, que posso saber, ai de mim. (GROSSMANN: 1997, p. 38)

O amigo parece surgir em momentos que são mais críticos para a narradora, aqueles em que ela não está confortável na sua conversa com o amor, com Victor. A amizade e o amor parecem misturar-se, mais uma vez, nestas linhas grossmannianas. Como afirma Ortega em seu estudo progressivo sobre a amizade: “A virtude da amizade teria a função de retirar da relação todo elemento perigoso e ameaçador, ao enfatizar o componente racional.” (2002, p. 131). Da relação entre narradora e Victor, o elemento ameaçador seria o desamor, ou seja, o declínio do amor que a narradora demonstra sentir a cada ponto de insegurança. Já o balanço entre o amor e desamor seria a amizade oferecida a Proust e por Proust, já que ele seria o ligamento dessa narrativa romantizada.

Guiada por diversas passagens da vida pessoal e da personagem proustiana na *Recherche*, a narradora grossmanniana não deixa de utilizar o amigo como exemplo de suas próprias atitudes:

Lamentavelmente, não tenho tempo de fazer isso, nem de fugir para bem Longe, e onde é Longe?, todo o tempo de que disponho foi recrutado, no sentido em que um soldado é recrutado pelo exército, por Amor, é submeter-se ou desistir, e o máximo que consigo furto a Amor, e é furto, é chegar à minha mesa de trabalho no Shopping, ato heróico, considerando que Marcel, quando souu a hora inadiável de trabalhar, privando-o de mil prazeres reais, estava, e não que se houvesse colocado, cativo do seu leito, e para ocupar suas horas, obrigatoriamente vagas, compôs a Recherche. (GROSSMANN: 1997, p. 56)

A narradora por vezes se coloca no lugar de Proust, até mesmo confundindo-se com ele ou sugerindo que suas atitudes, dores, angústias e privações sejam as mesmas que as do *amigo*. Sua voz, por vezes, mistura-se à voz de Proust e seus atos tendem a tornar-se semelhantes, como se ela buscasse na voz/obra/personagem proustiana sua própria identidade. Suas reflexões, provavelmente aquelas que são descritas na narrativa de *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, vão de encontro a momentos ora vividos por Proust, ora vividos pelo personagem proustiano na Recherche. Naqueles momentos que representam algo mais relevante para a narradora está presente a voz narradora

grossmanniana/personagem proustiana — amigo Marcel Proust. No trecho abaixo, fazer algo semelhante ao que o amigo Marcel e o amado Victor fizeram — ver uma obra importante — traz a narradora para dentro de si mesma e a tranqüiliza, ao menos momentaneamente, quando ela se encontra em momentos de reflexão.

[...] planejo ir ver o Painei da Assembléia Legislativa, quem nele foi colocado pelo critério do artista, é de se acreditar bastante influenciado pela indústria cultural, o que não deixa de ser uma pena, aquelas fisionomias um tanto redundantes, por demais conhecidas, sem qualquer novidade. Aqui colocarei Victor, escolhido por mim, e Alessandra, e quem sabe o hóspede, e tantos outros, para a você, a todos, fazerem companhia. Aqui colocarei fisionomias novas como verduras recém-colhidas.

O impulso de ir ver o Painei será talvez tão forte quanto o de Marcel, de ir rever a *Vista de Delf*, mesmo sentindo-se mal, no *Jeu de Paume*, em 24 de maio de 1921, já a vira em Haia em 18 de outubro de 1902, ou o de Victor ir a Haia, especialmente para ver o quadro, em 1994. (GROSSMANN: 1997, p. 95)

A amizade está entrelaçada pela arte comum aos amigos e por sentimentos semelhantes de admiração: Proust pela obra de Vermeer, Victor pela obra de Vermeer e a narradora pela obra de Vermeer, por Proust e por Victor. O elo conector é, na verdade, a narradora, intelectual e apaixonada. A narradora se sente tão próxima ao precursor literário e amigo que, em alguns momentos de sua narrativa, em assuntos aparentemente banais, ela o coloca em ação com personagem/ouvinte de seus relatos íntimos, com duas interjeições: [...] *veja Marcel, você que se queixava* [...] (p. 93) e [...] *não é, Marcel?* [...] (p. 101). Mas é muito pouco para dizer que ele realmente se encontra à sua disposição. Nestas duas inserções ele aparece com interlocutor. Em todo o restante do livro, ela demonstra ter consciência de que ele não está tão próximo assim, que ela precisa de muito mais esforço para tê-lo por perto. Por isso, em momentos simples, coloca experiências que foram vividas por ele e que agora, tempos depois, ela vivencia. Procura em outros rostos o rosto do amigo, como para senti-lo realmente mais perto:

O episódio Marcel iniciou-se com a aproximação simultânea, dele e minha, do counter do café, ele numa extremidade e eu na outra, até que não sei por qual estranho fenômeno, nos encontramos os dois no meio, lado a lado, e quando a moça lhe passou o café e ele já ia tomar, olhou para o lado e com mil medidas começou a repetir ... eu não percebi ..., tentando desesperadamente passar-me o café, e como eu não permitisse, dizendo, para acalmar-lhe aflição ... não faz mal ..., então ele pegou o outro café da mão da moça e passando-o para mim, ainda repetia ... eu não percebi. Foi então que eu percebi, à custa mesmo dele não perceber, o seu lustro, a sua estirpe, verdadeiramente proustiana, parisiense, a sua elegância, não apenas material de suas roupas, mas de como as envergava, e da extraordinária assombrosa semelhança de sua fisionomia com a de Marcel, os olhos admiráveis, lânguidos, ardentes, afetuosos, [...] (GROSSMANN: 1997, p. 102-103)

Relatando esta como uma das cenas mais belas que já presenciou e viveu, a narradora descreve cuidadosamente a cena de como encontrou no outro o amigo Proust, e descrevendo-a de tal maneira, confirma na narrativa que conhece bastante bem o amigo a ponto de saber os menores detalhes que o levaram a semelhança com Marcel Proust. Demonstrou conhecer não apenas o exterior de Proust como também a expressão de seus olhos, que podem ser considerados as portas da alma. Neste momento da narrativa grossmanniana, a presença de Proust começa a se distanciar um pouco mais da vida da narradora. Sua influência para a narradora começa a diminuir o ritmo e aquele que outrora era tão importante para a escritura deste romance se torna cada vez mais dispensável:

[...] a influência do amigo no processo de criação é reconhecida e amiúde ressaltada. Todavia, quando o pensador se torna progressivamente consciente de seu talento e do valor literário de seu trabalho, parece necessário apagar a memória do amigo, desdenhar o seu papel na criação de uma topografia literária. (ORTEGA: 2002, p. 98)

Ortega utiliza-se do estudo feito por Montaigne sobre a amizade. A narradora de Grossmann em determinado momento da narrativa tenta se desligar da presença de Proust inserindo novos nomes literários, novas experiências e deixando de colocá-lo em

primeiro plano, como anunciado primordialmente. Tal amizade começa perder forças e a narradora, jeitosamente, retira o amigo Proust de sua vida/narrativa.

Pouco mais de setenta anos após a morte de Marcel, os salões proustianos se transferiram para o *Shopping Barra*, sobretudo para a área do fast food, em frente aos cinemas. Pretendo aperfeiçoá-lo, o meu, ainda mais, neste tempo que me resta até o almoço com Victor, sei que depois tudo será mudado, eu estarei mudada, serei outra pessoa, minha vida estará mudada, e em vez de me dedicar à fascinante fabulosa arte da aventura, terei de me dedicar à arte dos enredos. Aqui apenas preparo o enxoval. (GROSSMANN: 1997, p. 107)

A morte do amigo aparece de maneira brusca e ao mesmo tempo sutil, já que o tópico do assunto muda rapidamente: da morte aos salões do shopping, dos salões do shopping ao preparo interno da narradora para seu encontro com Victor. Isso poderia ser interpretado ou como apagamento necessário da memória do amigo, já que este não é mais necessário para o processo criativo da narradora, que já é capaz de deslizar sozinha suas palavras pelo papel — de maneira semelhante ao modo como “a escritura de Proust é ao correr da pena, por isso o movimento da frase que vai surgindo interminável, porque não pode voltar sobre si mesma [...]” (GROSSMANN: 1997, p. 166). Apreendidas e aprimoradas as técnicas proustianas — não repetidas, pois cada pensador tem sua própria maneira de escrever — a narradora grossmanniana demonstra julgar desnecessária a presença daquele que muito fez para a obra, mas que já não tem tanta utilidade para continuar nela. Outra interpretação poderia ser que, inevitavelmente morto, só resta para a narradora superar a morte do amigo substituindo seus pensamentos, momentos e obras proustianas por outras que teriam igual peso literário, mas que teriam menor valor sentimental.

Paradoxalmente, a morte do amigo não supõe um distanciamento que substituiria a proximidade e intimidade da relação de amizade, mas sua superação, a distância entre o eu e o outro é ultrapassada, suprimida e transformada numa presença plena. [...]

O amigo só é apreendido numa projeção narcisista do mesmo, assimilado e introjetado numa incorporação antropofágica. (ORTEGA: 2002, p. 96-97)

A amizade que a narradora grossmanniana pretendeu dedicar a Marcel Proust, desde o início de sua narrativa, não apenas era rara como também difícil em sua execução. E isto ficou bastante claro durante a narrativa, onde ela, mesmo com grande esforço e habilidade, não consegue levar adiante a relação com Proust, consciente de que seria um trabalho bastante árduo e que, em algum momento, ele teria sido considerado inútil. Ela articula suas palavras e sua narrativa para um ponto onde ela própria é capaz de desfazer o emaranhado de relações e emoções de que não é capaz de suportar, com frases curtas e simples, sem desesperos ou remorsos.

A incorporação antropofágica proustiana acontece naturalmente, quando em momentos da narrativa a narradora se sente tão próxima de Proust que é capaz de sentir as mesmas sensações, vivenciar as mesmas situações — mesmo que seja preciso criar situações para que possa vivenciar do mesmo modo que Proust. Ela, sem afirmar com palavras próprias, anuncia que sua escrita é semelhante à de Proust, assim como busca utilizar as palavras da maneira como Proust as usou, ao correr da pena, sem pontos finais ou interrupções.

O que acontece, na verdade, é a própria exposição da narradora dentro de sua obra, mascarada de Proust, ou intelectual banal, ou refém do amor, quando na verdade o que se mostra, ao fim da narrativa, é uma personagem complexa e completa, antropófaga de si mesma. E ela afirma sua insegurança:

No próprio início, sempre me pareceu mais arrebatador sentir inteiramente com eles o que eles sentiam, e sentir vicariamente, mais intenso do que ser deixada a mim mesma, sequer cogitando de me aplicar aos próprios sentimentos. Em vez de uma só pessoa, eu teria dez, vinte, trinta ... todas, e esta variedade se me afigurava introcável pelos sentimentos de uma só pessoa, ainda que esta pessoa fosse eu mesma. (GROSSMANN: 1997, p. 167)

Assumir que não se sentia insegura para interpretar seu próprio papel representa que a narradora é segura o suficiente para interpretar qualquer papel, até mesmo o ‘papel’ de frágil donzela a procura de amor e amizade. Com perspicaz observação, a capa da obra grossmanniana intenciona, desde o princípio, inserir na mente do leitor que aquela que estará dentro do livro será como Mme Monet, que se mostra completamente frágil e calma, não precisando sê-lo na realidade. Daquele quadro inicial e palavras iniciais dedicadas ao leitor, a narradora está muito distante de ser uma personagem que precisa de outros para se completar. Parece, até mesmo, que ela se utiliza dessa desculpa — a de precisar de outros para completar e manter sua personalidade — para satirizar e ver até que ponto o leitor se deixa levar por sua incrível habilidade narrativa. Ele é auto-suficiente para compor suas próprias obras. Não se está afirmado aqui que ela não precisou das leituras que fez e anunciou para descobrir seus traços fortes, mas certamente ela não se utilizou delas para escrever a obra em questão, nem mesmo precisou do *amigo Marcel* para sustentar sua narrativa romântica. O tempo todo ela estava com aquela personagem necessária para servir de ombro amigo: sua amiga, ela mesma.

CONCLUSÃO

Apesar de terem sido estudadas separadamente, as categorias tempo, espaço, memória e amizade relacionam-se entre si intensamente. Assim como a narrativa grossmanniana é intensa em suas descrições e emoções, as categorias que foram ressaltadas neste trabalho seguem a mesma tendência. A narradora grossmanniana, envolta em sua dor — que tomou conta do amor que sentia transformando-o em solidão — transmite às suas palavras a insatisfação que sente no momento em que escreve. Tal dor não é causada apenas ou necessariamente pela não-concretização do amor que pensou um dia ter com o personagem Victor, mas provavelmente também pela doença que a consome dia-a-dia e leva consigo suas essências.

Tal doença, que pode ser psicológica ou ter sido criada para dar a si mesma alguma desculpa por não alcançar aquilo que mais almeja também faz parte da contínua e prolongada solidão em que vive a narradora, que escreve seus romances — aqueles que ela viveu ou intencionou viver — para tê-los ao menos na memória:

É pena que Emeric não tenha podido ler o seu livro, que conta a nossa história, minha e dele, escrevi o livro todo com o arrepio de alguma coisa que iria ser surpresa, então ele morreu, e ele que iria ser o primeiro a ler, vai ser o primeiro a não ler. Mesmo isso vai ser narrado numa outra história específica, como esta é específica, e conta a nossa história, a minha e a sua. (GROSSMANN: 1997, p. 173)

Na narrativa dedicada e destinada a Victor, a narradora anuncia algo que já é uma prática em sua vida: a memória de uma vida não completamente vivida registrada em palavras, em formato de livro ou diário íntimo. Talvez sua intenção tenha sido conservar lembranças, saudades e dores em um lugar seguro, fechado, que somente seria aberto por pessoas específicas ou capazes de revolver tais histórias. Neste momento, pela memória guardada, mas não lacrada, entra a amizade pelas portas

laterais, pois, sim, as portas da frente estão fechadas e comportam apenas um intruso — ela, a narradora, com sua solidão e seus antigos ‘fantasma amorosos’. E por mais que se queira encontrar alguém para servir-lhe de ombro amigo, ela não concede acesso maior do que as portas laterais ‘do salão’, tão inconsciente que está no seu tempo inconsistente. Seu tempo passa mais veloz que imagina e ela, com a intenção de deter este tempo — será que a mesma intenção que teve Proust na escrita de *Em Busca do Tempo Perdido*? — guarda-o de forma exclusiva e intocável até mesmo dela mesma, numa dimensão espacial que só existe para ela.

Proust surge na obra, em detrimento de outros grandes nomes literários, como personagem — também sem voz ativa, como todas as outras personagens —, mas com presença marcante, já que suas inovações na literatura representaram muito para as artes do seu tempo e para as posteriores. Acreditava que ele, por ser presença e influência assumidas pela autora/narradora/personagem da obra, estivesse *in charge* de todas as questões que a narradora reuniu na obra: amor, ciúmes, desencontros, tempo, memória, amizade.

Mas para total surpresa ele não dita as regras em nenhuma dessas áreas, mesmo que aparentemente a narradora copie, em forma de *pastiche*, a modo proustiano de narrar. O *pastiche* seria uma forma de reverenciar aquele que está sendo ‘copiado’, ao contrário de paródia, que satiriza o que outro autor fala.

Tempo, a partir do modernismo, não poderia ser falado separadamente de espaço, já que as duas categorias tomaram proporções muito diversas da que tinham antes: uniram-se numa só. Tempo não mais pode existir sem o espaço e vice-versa. E na obra de Judith Grossmann não se poderia falar de tempo-espaço sem mencionar a memória, através da qual a narradora resgata suas lembranças perdidas no tempo. Tal

tempo, o tempo vivido, foi teorizado por Nunes e considerado adequado para o romance em questão:

Fugidio como o tempo cronológico da história, que dá saltos, sem preenchimentos dos períodos vazios, é o tempo vivido, que contrasta com o tempo do ato de escrita, este contrastando com o presente da narração, o qual vai de encontro com a temporalidade do leitor. (NUNES: 1992, p. 355)

A partir das teorias que foram utilizadas para compor o segundo capítulo da dissertação, tempo-espço e memória, foi possível chegar a seguinte conclusão: o tempo que melhor teoriza o tempo da narradora-personagem grossmanniana é o tempo psicológico, também chamado tempo vivido ou duração interior, pois tal tempo não segue nenhum parâmetro temporal comum ou concreto para se chegar ao tempo, possível para permitir as idas-e-vindas por qualquer tempo. Mas no romance grossmanniano poderia ser atribuído ao tempo a noção de constante presente, como nas falas de Menegazzo sobre o livro *Estorvo*, de Chico Buarque:

O sítio será o espaço-tempo por excelência do passado, mas abrigará também inexplicáveis ações do presente. O passado está envolto no vapor e pelo lado contrário, e o presente é sempre o mesmo, o que dá ao leitor a sensação de que o passado é continuamente presentificado pelo desejo, pela memória, em camadas que se interabsorvem. A suspensão material do tempo é o que lhe empresta significado e permite que todos os tempos se tornem presentes. (MENEGAZZO: 2004, p. 104-105)

Ao mesmo tempo, o tempo grossmanniano deste romance é o tempo ‘agido’, pois parafraseando Henri Bergson que fala sobre a memória ‘agida’ — *ela (a lição) faz parte do meu presente da mesma forma que meu hábito de caminhar ou de escrever; ela é vivida, ela é “agida”, mais que representada* (1999, p. 87-88) — o da narrativa grossmanniana é o tempo onde a narradora representa, relembra e age: age para que ele seja resgatado, ou age para que se consiga chegar até ele, ou age para que as memórias consigam ser resgatadas. De maneira alguma o tempo da narradora grossmanniana é estático ou friamente calculado — isto seria impossível na obra, tamanho é o

desenvolvimento espaço-temporal que acontece ali. E ela mesma afirma que o emprego do tempo, do seu tempo é bastante difícil de ser bem sucedido e requer muita reflexão:

Mas em Veneza, uma vez lá, como sair?, as descobertas seriam diárias, contínuas, e logo não se poderia mais parar, já haveria o emprego das manhãs, das tardes, das noites, dos fins-de-semana, das estações do ano, e breve se estaria tão prisioneiro quanto em qualquer lugar, reduzidos a rodar, ajudados pela doce trama dos hábitos, a nossa roda do tempo, novos modos de vestir, de se alimentar, é por demais aliciador, se é para ir, é melhor partir logo. O emprego do tempo ... sim ... a mais severa estrita metafísica. (GROSSMANN: 1997, p. 172)

A memória pode ser considerada ora espontânea ora induzida, mas é certo afirmar que ela não poderia ser analisada sem a presença do tempo-espaço, pois não faria sentido concebê-la sem saber de onde ela veio. Dentro da categoria memória, como uma possível subdivisão estão as lembranças, que são fragmentos mais específicos da memória. A memória aparece como categoria maior, onde ocorrem os mecanismos psicológicos da personagem, as situações onde ela é acionada e que são necessárias para que ela aconteça, sua intensidade. A lembrança seria o fato ocorrente em si, aquele que é lembrado.

A lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data. Ao contrário, a lembrança aprendida sairá do tempo à medida que a lição for melhor sabida; tornar-se-á cada vez mais impessoal, cada vez mais estranha à nossa vida passada. [...] Esse hábito, aliás, só é lembrança porque me lembro de tê-lo adquirido; e só me lembro de tê-lo adquirido porque apelo à memória espontânea, aquela que data os acontecimentos e só os registra uma vez. (BERGSON: 1999, p. 91)

Por vezes a narradora apresenta uma memória espontânea, por vezes apresenta uma lembrança espontânea e outras vezes ainda apresenta uma memória involuntária — que também poderia, no caso desta obra, ser chamada de memória voluntária, pois a narradora parece induzir, diversas vezes, o movimento de memória, por meio de um simples gesto, uma fuga de alguma situação ruim que está narrando. A memória

involuntária é aquela utilizada por Proust em sua obra maior, a *Recherche*, e mais uma vez nota-se que Grossmann permite à sua narradora utilizar recursos semelhantes aos que Proust utilizou, sem nunca copiá-los.

A auto-afirmação como autora contemporânea acontece a todo o momento, mesmo que se tenha pouco tempo para isso. Mas apesar de afirmar-se diferente em estilos, Grossmann não deixa de referenciar-se jamais às fases literárias que a antecederam e bem como seus precursores. A memória da tradição está constantemente ligada às produções narrativas feitas pela narradora-personagem que, consciente de seu papel de intelectual, intertextualiza e joga com a escrita.

O labor em suas palavras é infindável e, uma vez iniciada a análise do texto grossmanniano, infinitas possibilidades de interpretação começam surgir. Por isso, nesta dissertação, convencionou-se criar uma nova categoria nos estudos literários sobre Judith Grossmann: na obra *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, não se pode falar de tempo, espaço e memória separadamente, mas de tempo-espaço-memória, como categoria única, pois se acredita que tais termos literários se encontram indissolúveis em tal narrativa.

Enquanto se pensava na categoria acima citada, pensava-se também na amizade, categoria que aparece muito mais tímida que as outras analisadas neste trabalho, mas que proporcionou boas discussões e suposições. O título da obra pedia — na verdade sugeria — uma boa mirada. A palavra *amigo* poderia esconder muitos significados: ironia, dedicação grossmanniana a Marcel Proust, parcial ou integral, devoção, admiração, confronto ou simplesmente nada.

Para definição do que seria a palavra ‘amizade’, utilizamos Francisco Ortega e sua obra *Genealogias da Amizade*. O autor retrata brevemente os tipos de amizade ao

longo da construção da civilização humana, de como surgiu tal sentimento, ou seja, sua *genealogia*.

A narradora grossmanniana narra sua amizade por diversas personagens: a começar por Proust, no título, passando pelo leitor, pela leitura, por personagens secundários, chegando a Victor, seu amado. Mas revisando os diversos momentos que isto acontece na obra, fica cada vez menos evidente que sua amizade esta realmente doada, dedicada a alguém. Fazendo-se a leitura superficial ou rapidamente, parece que a narradora deseja contemplar Proust acima de tudo. Mas após muitas análises, nota-se o grande distanciamento entre os dois. Mesmo acontecendo na obra o presentificação proustiana, atravessando tempos, espaços e memórias, construindo a presença do outro ausente e performando um contato com este outro⁷, não é ela que se realiza primordialmente. Na verdade, após a análise, nota-se que a ausência é a única que prevalece nas relações que a narradora cria/vive: não é possível identificar, de fato, a presença nem de Proust, nem de Victor, nem do leitor.

Seu diário íntimo pode ser levado ao extremo da palavra íntimo: ele foi feito dela para ela mesma; não há outra amizade possível ou passível de intimidades. Parece uma conclusão brusca, imatura, inesperada. Porém, é uma suposição que se considerou bastante válida com a leitura do texto de Ortega.

Amizade perfeita é definida como uma “benevolência recíproca”, em que o amigo é amado por si mesmo; é um fim em si mesmo e não um meio para atingir algum fim, como no caso das amizades baseadas no agradável ou na utilidade. A amizade perfeita é, no entanto, útil e agradável. Outras duas características suplementares da amizade perfeita são sua permanência no tempo e a raridade. (ORTEGA: 2002, p. 40)

⁷ O sentido de *presentificação* foi brevemente formulado a partir da tese de doutorado de Rogério Cavalcante de Moura, intitulada *A Semiose da Presentificação na obra Meu Amigo Marcel Proust Romance: um diálogo intertextual*. O texto não fala exatamente da presença de Proust na obra, mas da presença do outro ausente, como um todo: a ausência do amado, do tempo, do sentimento de romance, etc.

Da análise de temáticas tais quais foram estudadas aqui poderiam surgir outros resultados que não a categoria tempo-espaco-memória, como a sugerida aqui, assim como a amizade poderia ter sido interpretada de outra maneira. O importante é fazer-se claro e manter os próprios pontos de vista para, no momento da defesa de seus argumentos e ter segurança na opinião que está suportando. Espera-se, ao final de tudo, que isto tenha sido alcançado nesta dissertação.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Ana Lúcia Leite e. *O Usucapião dos arquivos*. Disponível em [http://www.avatar.ime.uerj.br/.../8O%20usucapião%20dos%20arquivos%20\(Ana%20Lúcia%20Leit](http://www.avatar.ime.uerj.br/.../8O%20usucapião%20dos%20arquivos%20(Ana%20Lúcia%20Leit). Acessado em 29/01/2011 às 11:17

BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance. In: *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. Tradução de Autora Fornani Bernardini. São Paulo: Edunesp/ Hucitea, 1988.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 211-215.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: ELIOT. *Ensaio de doutrina crítica*. Tradução de Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

FRANK, Joseph. *A forma espacial na literatura moderna*. Tradução de Fabio Fonseca de Melo. São Paulo: Revista USP n. 58, p. 225-241, jun/ago 2003.

FREITAS, Viviane Ramos de. *Subversão no salão da pós-modernidade: Arte e Sociedade Contemporânea em Meu Amigo Marcel Proust Romance de Judith Grossmann*. 2006. Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=362. Acessado em 24/07/2009 às 9:57.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Trad. Port. Fernando Cabral Martins Lisboa: Vega, 1995.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Museu Movente – O Signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

GROSSMANN, Judith. *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1997.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LOBO, Luiza. Leitor. In. JOBIM, José Luís (org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992. p. 231-249.

LOPES, Denílson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *A poética do recorte. Estudo de literatura brasileira contemporânea*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2004.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MOURA, Rogério de Cavalcante. *A Semiose da Presentificação em Meu Amigo Marcel Proust Romance: um diálogo intertextual*. 2007. Disponível em http://bdtd.ufal.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=462 Acessado em 22/01/2011 às 19:17

NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 2003.

NUNES, Benedito. Tempo. IN: JOBIM, José Luis (org.) *Palavras da crítica*. Tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ORTEGA, Francisco. *Genealogias da Amizade*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2002.

- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. 23ª ed. São Paulo: Globo, 2004.
- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Tradução de Carlos Vogt. 4ª ed. Campinas: Pontes, 2003.
- PROUST, Marcel. *O Tempo Redescoberto*. Tradução Lúcia Miguel Pereira. 15ª Ed. São Paulo: Globo, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 13-24.
- SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica: ensaios*. São Paulo: Linear; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.
- WOLF, Eddi de. Spazio e Tempo. In: *Artempo Where time becomes art*. Venezia: Palazzo Fortuny, 2007.